

**POÉTICAS DEL DESARRAIGO. CIUDAD Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE
MARÍA MERCEDES CARRANZA, MERY YOLANDA SÁNCHEZ, LUZ HELENA
CORDERO Y ANDREA COTE**

**Claudia Patricia Mantilla Durán
Aspirante al Doctorado en Comunicación
Universidad Nacional de La Plata, UNLP**

**Directora: Doctora Graciela Falbo
Codirectora: Magister Beatriz Vanegas Athías**

2020

Agradecimiento

Quiero expresar mi agradecimiento a la Doctora Graciela Falbo, Directora de tesis, por su orientación y acompañamiento en el proceso de creación y escritura de esta investigación; a la Magister Beatriz Vanegas, Codirectora, por su análisis El canto de las moscas y la predicación sobre la violencia ocultada, motivo inspirador del trabajo. De igual forma, a los docentes de la Universidad Nacional de La Plata, Silvia Delfino, Alejandro Kaufman, y Alfredo Alfonso quienes apoyaron con sus clases la definición teórica y metodológica. Así como a la Doctora Beatriz Colombi y su seminario Literatura de Viajes en la Universidad de Buenos Aires, capítulo: Exilio y desplazamiento. Este trabajo habría sido impensable sin las oportunas recomendaciones del jurado integrado por el Doctor Ulises Cremonte y la Doctora Cynthia Díaz, así como las sugerencias del profesor de Semiótica Urbana Álvaro Góngora quien insistió en no perder de vista la pregunta problema y ampliar la fundamentación desde el simboanálisis y la antropología cultural para reafirmar así el vínculo existente entre comunicación y literatura. A Juan Diego Serrano un reconocimiento por su aporte desde el campo de la historia y la edición de textos.

Índice de escritura

Contenido

1. Introducción	5
1.1 Pregunta problema	7
1.2 Líneas de investigación.....	7
1.3 Objetivo general	8
1.3.1 objetivos específicos.....	8
1.4 Corpus de investigación.....	8
1.5 Breve estado del arte	13
2. Marco teórico.....	40
2.1. Fundamentación	43
2.2. Generalidades teóricas	49
2.3. Aspectos metodológicos	56
3. Capítulo I: María Mercedes Carranza y El Canto de las moscas.....	60
3.1. Contexto sociocultural de enunciación	60
3.2. Análisis de los poemas	64
3.3. Una instantánea de las violencias recientes en Colombia	91
4. Capítulo II: Mery Yolanda Sánchez, ante el dolor del otro	95
4.1. Contexto sociocultural de enunciación	95
4.2. Análisis de los poemas	100
4.3. Las voces acres de la ciudad	132
5. Capítulo III: Luz Helena Cordero, para leer la oscuridad	135
5.1. Contexto sociocultural de enunciación	135
5.2. Análisis de los poemas	138
5.3. Postal de la memoria	159
6. Capítulo IV: Andrea Cote, y la ruina que nombra	163
6.1. Contexto sociocultural de enunciación.....	163
6.2. Análisis de los poemas.....	165
6.3. El puerto era una llama.....	185

7. Conclusiones	190
8. Referencias	204
9. Bibliografía	205
10. Anexos	212

Poéticas del desarraigo. Ciudad y violencia en la obra de María Mercedes Carranza, Mery Yolanda Sánchez, Luz Helena Cordero y, Andrea Cote.

1. Introducción

Esta investigación procura interrogar y reconstruir a través de la lectura y análisis de las poéticas seleccionadas, seis poemas por cada autora, el modo en que éstas hacen visibles sentidos urbanos excluidos por otros discursos en relación a la conformación de las ciudades colombianas y los crecientes procesos de urbanización en conexión con el conflicto interno armado del país de fines del siglo XX y comienzos del XXI. De allí que, la propuesta relacione las líneas de investigación: 1. Comunicación, sociedad y cultura (la constitución de las ciudades). 2. Lenguaje y prácticas discursivas (semiótica textual).

El interrogante de origen surge de la revisión de un discurso, el discurso poético, entendiendo que éste no ha sido particularmente explorado desde una perspectiva comunicacional y, en este trabajo lo hace apelando al diálogo entre la antropología de la ciudad, la semiótica urbana y del texto literario. Todo ello con el fin de dar respuesta a la pregunta orientadora de la tesis: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI?

Emprendo esta investigación con el ánimo de aportar una mirada crítica desde la comunicación en torno a los problemas más sensibles de nuestro país, aquellos que refieren precisamente la inevitable relación entre lenguaje y realidad, observando las formas en que una cultura articula los espacios urbanos dentro de una dimensión espaciotemporal como categoría fundamental de la existencia humana. Tomo en cuenta además que poco se ha reflexionado sobre la construcción de los sentidos urbanos presentes en la obra de arte, y en un contexto de violencia, específicamente en la poesía colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI, puesto que se ha dado prioridad a las formas narrativas, particularmente a lo que se ha denominado: novelas de la violencia, y novelas de crímenes en Colombia. Podría decirse entonces que hay una tarea pendiente para los analistas de temas

comunicacionales referidos a los contenidos propios de la obra de arte y, específicamente a los relacionados con la obra poética y la vida cotidiana en un contexto de violencia.

Las poéticas elegidas pertenecen a la obra de cuatro escritoras colombianas contemporáneas: María Mercedes Carranza, Mery Yolanda Sánchez, Luz Helena Cordero y Andrea Cote. En todos los casos, estas autoras abordan con sus poemas contenidos donde la ciudad y el territorio son protagonistas. En el estudio de las obras podemos ubicar alguna de las siguientes categorías de análisis: 1. ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), 2. parajes de la violencia, 3. evocación de la ciudad perdida y/o añorada. Tres disposiciones que consideramos reunir bajo el nombre de *poéticas del desarraigo*. Una poética que atraviesa las dimensiones estética y política.

Se trata entonces de analizar el modo en que la obra de estas cuatro autoras sigue los rastros de la violencia en los territorios afectados por el conflicto armado colombiano y en los que la ciudad se presenta en una compleja trama de relaciones en torno a lo que significa el espacio habitado. Sus creaciones poéticas expresan nuevos sentidos urbanos, muchas veces invisibilizados dentro del discurso hegemónico.

De allí que, el análisis busque reconocer cómo dichos sentidos urbanos son capaces de mostrar aquello que ha sido acallado o no dicho, y cómo la violencia en las ciudades colombianas ejercida por variados actores del conflicto armado afecta al conjunto de la población dentro de un contexto social, cultural y comunicacional específico, que inscribe formas de violencia con características propias.

Circunscribo el corpus de investigación a la obra de cuatro mujeres poetas, cuyos libros integran temas comunes como el desplazamiento, la desaparición forzosa de personas, la masacre, o la memoria de la guerra. Dos de ellas han trabajado sus textos poéticos en paralelo con una experiencia de militancia social y política que les ha llevado a considerar la obra de

arte como una forma de ser testigo y dar cuenta de un momento histórico concreto, estableciendo así un vínculo insoslayable entre arte y vida cotidiana. Son escritos que no evaden la realidad social y, por el contrario, permiten abordar los efectos de sentido de los procesos de semiotización de lo urbano en términos comunicacionales, característica que otorga a este conjunto de poemas un sello particular. A lo largo de la tesis analizaré estas poéticas del desarraigo desde una perspectiva que se sustentará en aportes de la semiótica urbana, y para realizarlo entablaré un diálogo crítico entre el texto literario y la antropología de la ciudad. Buscaré, asimismo, repensar las nociones de ciudad y violencia procurando profundizar la mirada hermenéutica en torno a lo urbano y a las formas de representación de la violencia colombiana, teniendo en cuenta que los territorios habitados están siempre atravesados por los discursos y por las prácticas culturales y artísticas, toda vez que éstas resignifican los modos de habitar e imaginar el territorio.

1.1 Pregunta problema:

¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI?

1.2 Líneas de investigación:

La propuesta relaciona las líneas de investigación: 1. Comunicación, sociedad y cultura (la constitución de las ciudades). 2. Lenguaje y prácticas discursivas (semiótica textual).

1.3 Objetivo general:

-Analizar en los textos seleccionados los sentidos urbanos que, mediante procesos hermenéuticos, es posible reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI.

1.3.1 Objetivos específicos:

-Detectar en las voces de la poesía contemporánea colombiana parajes de las violencias recientes.

-Valorar en los poemas seleccionados formas de representar la violencia que no habían sido nombradas, o que habían sido expuestas de manera superficial en los medios de comunicación.

-Analizar en los textos seleccionados otras formas de nombrar el fenómeno sociocultural del desplazamiento en Colombia.

-Establecer los efectos de sentido que subyacen en la relación arte y vida cotidiana con base en los textos seleccionados.

-Analizar en el carácter simbólico del texto poético las claves que organizan un universo de sentido.

1.4 Corpus de investigación:

El corpus del proyecto de investigación comprende la obra de cuatro poetisas colombianas, quienes le han escrito a la guerra y a los efectos perversos que trae consigo el conflicto armado del país. Sus poemas constituyen una apuesta por contenidos donde la ciudad y el territorio son protagonistas dentro de alguna de las siguientes categorías de análisis: 1. ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), 2. parajes de la violencia, 3. evocación de la ciudad perdida y/o añorada, lo que podríamos reunir bajo el nombre de poéticas del desarraigo. Una poética que atraviesa las dimensiones estética y política.

El corpus de investigación se inscribe tanto en la búsqueda semiótica que focaliza los efectos y dispositivos de producción de sentido en dichos poemas como en los estudios culturales que intentan desvelar las relaciones sociales ocultas que se articulan en estos textos. Es decir, el contexto sociocultural de enunciación es imprescindible para abordar el poema,

entendiendo que la enunciación implica el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional. De allí que en el análisis de los poemas seleccionados constantemente se observe el diálogo que entreteje el texto poético con su contexto de producción, en este caso los sentidos urbanos que se configuran en el texto poético, y que van aparejados al contexto cultural colombiano de finales del siglo XX y primera década del XXI, ya que la ciudad ha sido la máxima expresión de la presencia cultural del ser humano, y en estos poemas se observan variadas formas de nombrarla e intentar comprenderla.

Se trata de la producción poética de cuatro mujeres que han expresado la ciudad en medio de un contexto de violencia y que han acudido a la memoria escritural como una forma de contraponer su mirada a la noticia que aflige y hostiga y que se repite indiferente en los diarios y en las pantallas de los televisores. Tres de ellas tienen poemarios enteros anclados en hechos violentos que intentan poetizar y en los que reconstruyen parajes de la violencia colombiana, y dos de ellas han extendido su producción literaria a otras formas narrativas como la crónica, la novela y el ensayo donde también se observa su preocupación por narrar un país, y reflexionar sobre los estragos de la violencia.

El corpus de investigación incluye dos generaciones de escritoras, una nacida entre las décadas del 40 y el 50 y otra entre las décadas del 60 y el 80 quienes encontraron un modo de expresar su circunstancia y de configurar un universo en el que las nociones de ciudad y territorio están presentes. No se trata de una categoría arbitraria, establecida simplemente por el año de nacimiento de la poeta, sino la apuesta por visibilizar en registros recientes una obra trascendente que permite, desde la semiótica urbana y del texto literario, así como desde los estudios culturales, vislumbrar un modo de decir la ciudad en un contexto de violencia, la expresión de la fractura del ser que habita la urbe y que pareciera recomponerse, o repensarse gracias al lenguaje, puesto que en este proyecto de investigación es en el poema donde se observa el vínculo insoslayable entre arte y vida cotidiana, la expresión de un momento histórico particular en el que la ciudad asoma con sus múltiples irrupciones y transformaciones, muchas veces violentas. La hermeneuta pretende entonces establecer en los textos seleccionados los sentidos urbanos que, mediante procesos semióticos

enriquecidos por una visión antropológica de la ciudad, son posibles de reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI.

Son ellas:

- La poeta bogotana María Mercedes Carranza (1945 - 2003)
- La poeta tolimense Mery Yolanda Sánchez (1956)
- La poeta bumanguesa Luz Helena Cordero (1961)
- La poeta barranqueña Andrea Cote (1981)

Los poemas que integran el corpus de investigación son representativos en la medida que nombran la ciudad en un contexto de violencia y permiten reconstruir los sentidos urbanos que predicen sobre los estragos de la guerra. Son seis poemas por cada poeta, es decir, veinticuatro poemas que en su conjunto pueden leerse como representaciones de la violencia ocultada desde la orilla de la poesía y lejos de la arenga. A su vez, son obras que tienen la impronta femenina en su decir, escritos de mujeres que no evaden la realidad que las circunda, característica que otorga a este conjunto de poemas un sello particular y muestra el deseo de visibilizar la escritura de calidad hecha por mujeres colombianas. Además, cada poema seleccionado propone inquietantes relaciones con los espacios y con los objetos cotidianos, con los modos de habitar en medio del temor y la barbarie. De allí que inviten a ser analizados a la luz de la semiótica textual y de los estudios de la comunicación y la cultura puesto que, así lo exige la compleja realidad en la que se inscriben. La investigación intentará poner en diálogo uno y otro enfoque de análisis con el fin de profundizar la labor hermenéutica, ya que como afirma el semiólogo y escritor argentino Oscar Steimberg:

La semiótica ha sido acusada –especialmente en algunas regiones académicas y políticas- de no atender al conjunto de la problemática social (porque se limitaría, rígidamente, al estudio de los textos) y los estudios culturales han sido marcados por sus impugnadores por querer abarcar ese conjunto, relacionando flojamente lo que

distintas disciplinas habrían acotado y separado con rigor. Y la impugnación toma fuerza cuando se proyecta sobre la complejidad vivida de la cultura contemporánea¹.

Así que, esta propuesta de investigación quiere conciliar tanto la mirada semiótica como el aporte de los estudios culturales en una lectura que no cierre de antemano su repertorio de posibilidades interpretativas.

Los poemas que integran el corpus de análisis y que se incluyen como anexo (ver anexos), son cuerpos escriturales poderosos en cuanto a su capacidad de retrotraer y dimensionar las mutaciones profundas que vienen operándose en la dimensión espaciotemporal de los territorios colombianos producto de la violencia. A continuación, intentaré exponer de manera sucinta algunas de las poéticas que han nombrado a la ciudad en un contexto de violencia como el colombiano, y las formas en que éstas han ido evolucionando en sus motivos y exploraciones estéticas en relación con la predicación de violencias ocultas, remontándome superficialmente al siglo XIX, para luego concentrarme en aquellas voces de la poesía colombiana que han narrado la ciudad en el contexto de la violencia del siglo XX y XXI.

La tesis doctoral se estructura de la siguiente manera: luego de esta introducción, se presenta un breve estado del arte en torno a aquellas poéticas que han hablado de la ciudad y de la violencia en Colombia, durante el siglo XIX y especialmente en el siglo XX y XXI. El primer capítulo de la tesis se centra en la poeta bogotana María Mercedes Carranza, y da cuenta del sujeto lírico que a lo largo de su producción poética construye la autora. Así mismo, expresa la relación entre el sujeto lírico y el país que habitó la escritora. Posteriormente, se detiene en el poemario **El Canto de las moscas**, particularmente en el análisis del conjunto de poemas que integran la presente propuesta de investigación, a partir de un diálogo entre la semiótica literaria, los estudios culturales y la antropología de la ciudad. Finalmente expresa

¹ STEIMBERG, Oscar. (2001). Semiótica y estudios culturales: coincidencias en un espejo de imágenes invertidas. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, n.17, p.1-3. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200027

cuáles son las violencias recientes de Colombia que su obra saca a la luz en un aparte titulado: Una instantánea de las violencias recientes.

El segundo capítulo corresponde a la poeta tolimense Mery Yolanda Sánchez, y da cuenta del motivo central de su obra: la violencia en las ciudades colombianas. De igual forma, describe el país que le correspondió vivir a la poeta. Expone los sujetos líricos que construye en sus poemas como estrategia discursiva para nombrar el fenómeno del desplazamiento y la problemática de los desaparecidos en el país. Posteriormente, se detiene en su antología poética **Un día maíz**, particularmente en el análisis del conjunto de poemas que integra esta investigación, a partir de un diálogo entre la semiótica del texto literario y los estudios culturales. Finalmente, expresa de qué manera se fractura la dimensión humana (espacio/tiempo) cuando la violencia irrumpe en la ciudad en un apartado titulado: Las voces acres de la ciudad.

El tercer capítulo gira en torno a la poeta bumanguesa Luz Helena Cordero. Expresa su pensamiento en torno al quehacer poético y comunica su concepción de lo que significa el poema. Luego, describe la importancia que otorga al espacio cotidiano e íntimo para contar lo que acontece fuera, las violencias de la ciudad. Posteriormente, se detiene en su antología titulada **Por arte de palabras**, particularmente en el análisis del conjunto de poemas que integran el corpus de investigación, a partir de un diálogo entre la semiótica del texto literario y la antropología de la ciudad. Finalmente, expresa el papel que cumple la memoria en el cuerpo escritural que propone dentro de un apartado titulado: Postal de la memoria.

El cuarto capítulo de la tesis corresponde a la poeta barranqueña Andrea Cote. Plantea el contexto de enunciación en el que construye su poemario **Puerto Calcinado**, el cual corresponde a la ciudad de la infancia y la adolescencia que vivió la poeta en Barrancabermeja – Colombia. Analiza los poemas de **Puerto Calcinado** que integran la presente investigación en un diálogo que integra la semiótica literaria y los estudios

culturales. Por último, da cuenta de las violencias ocultas que su poemario visibiliza, y expone el nexo campo - ciudad al referir el puerto del río Grande de La Magdalena en un apartado titulado: El puerto era una llama.

Por último, se plantean las conclusiones en relación con el desarrollo analítico del corpus de investigación y en correspondencia con las categorías de análisis propuestas en torno a las poéticas del desarraigo: 1. ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), 2. parajes de la violencia, y 3. evocación de la ciudad perdida y/o añorada. La estructura se afianza en su desarrollo analítico e interpretativo a partir del interrogante: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI? Y a su vez pregunta por los sentidos urbanos que recrean estas poéticas que nacen en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI.

1.5 Breve estado del arte

La ciudad es un lugar donde acontece un sin fin de relaciones humanas. Un texto de múltiples significaciones que respira una atmósfera propia. Es el escenario ideal para explorar el contenido simbólico, y muchas veces enigmático que encierra toda práctica cultural. En ella se conjuga lo simbólico y lo representativo, así como las más dinámicas relaciones entre espacio- tiempo- cuerpo y sujeto. La literatura por su parte, y particularmente la poesía latinoamericana de los siglos XX y primera década del XXI, ha concebido las ciudades más disímiles reflejando un tránsito, no siempre armónico, entre un país rural y uno urbano - aunque en los estudios culturales recientes todo asentamiento humano es considerado cultural y, por lo mismo, urbano-. En el caso de la poesía colombiana, y particularmente la poesía que en Colombia se ha referido a la violencia se evidencia cómo ésta ha sido menos estudiada que su narrativa. Sin embargo, hay muestras claras de ese registro desde la Colonia, como bien lo señala el poeta Juan Manuel Roca (Roca, 2003), al identificar el poema: *Santafé*

cautiva, de Torres y Peña, un tunjano nacido en 1767 que escribía versos contra Simón Bolívar, a quien llamaba “fiera que aborta Venezuela” (Roca, 2003, p. 105) y en las *Sextinas* escritas por indígenas paeces donde se registra la violencia española y se elogia al Libertador. Esta forma de poesía, añade el poeta, permite entender las diferencias al mirar el tema de las luchas violentas que desde la fundación del país se han constituido en relato poético. Otro caso en mención, es el del poeta Luis Vargas Tejada quien pedía descuartizar a Bolívar para encontrar la paz durante los sucesos septembrinos de 1828. “Vargas, poeta y autor de sainetes teatrales y políticos, participó con otros poetas en la conspiración contra Bolívar”. (Roca, 2003, p. 105). Dicen sus versos:

*Si a Bolívar la letra con que empieza
y aquella con que acaba le quitamos
oliva, de la paz símbolo hallamos.
Esto quiere decir que la cabeza
al tirano y los pies cortar debemos
si es que una paz durable apeteceemos.* (Vargas, 1828)

Juan Manuel Roca señala a su vez dos poemas fundacionales que, de alguna manera, registran la violencia en el país durante el periodo de la Independencia. El primero de ellos es un lamento por una víctima, escrito por la hija de José Acevedo y Gómez, el Tribuno del Pueblo (...) quien perseguido durante la reconquista por los españoles murió pobre y desplazado en una montaña. Su hija, Josefa Acevedo, señala un lugar anónimo donde yace su padre (Roca, 2012, p. 10). El poema *Una tumba en los Andaquíes*, termina de esta manera:

*Tan solo se descubre en la enramada
una cruz de madera ya destruida,
y el ángel compañero de la vida
vela sobre su tumba abandonada.* (Acevedo, 1810)

Por su parte, José Asunción Silva, considerado el poeta precursor del modernismo en Colombia y uno de los escritores más importantes de la primera generación de modernistas en el país, escribió el triste poema: *El recluta*, donde describe los “titánicos esfuerzos” de los soldados en combate, y la vida que llega a su fin en medio de la guerra:

*Las rudas manos crispadas,
Los ojos aún abiertos,*

*Y la sangre, ya viscosa,
 Pegándole los cabellos,
 Estuvo toda la noche
 De aquel combate sangriento
 Abandonado el cadáver
 Del pobre recluta muerto. (Silva, 1886)*

Desde otra orilla de la expresión poética de la violencia se encuentra el célebre poema de Luis Vargas Tejada que, (...) “con cierto humor negro, más bien macabro y disfrazado de ingenioso epigrama, pide como si nada descuartizar a Simón Bolívar. Lo paradójico es que el poeta que demanda el descuartizamiento de Bolívar era partidario del general Santander, el Hombre de las Leyes” (Roca, 2012, p. 10). Por supuesto, se trata del periodo de la reconquista española y de las luchas independentistas de ese entonces, pero desde estos primeros asomos escriturales ya se establece un vínculo estrecho entre poesía y enunciación de la violencia. Ahora bien, si se repara en la poesía colombiana del pasado siglo, a partir de la llamada *Generación del Centenario*, Juan Manuel Roca recuerda que podemos encontrar cambios estéticos en la manera de abordar uno de los temas más recurrentes en la vida republicana: la violencia. “No en vano parece un leit motiv, una divisa para el país, la frase de Rivera: ‘Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia’” (Roca, 2003, p. 104), con la que comienza **La vorágine**, publicada en 1924. Al estudiar la composición y el estilo de la escritura imperante en la época, el poeta señala con ironía que aún con *Los Centenaristas* se confundía la oratoria y la poesía. Y es que los acentos en forma y contenido de los poemas de ese entonces suenan muy distinto respecto a las escrituras poéticas de las nuevas violencias, un asunto al que vale la pena volver la mirada más adelante. El poema de Jorge Artel, ***El 9 de abril en Colombia***, cuyo título “de puro escueto parece noticioso” (Roca, 2003, p. 106), es uno de los pocos escritos a la muerte del caudillo liberal.

La vehemencia de sus versos, que señalan lo que Luis Vidales llamó “la insurrección desplomada”, esto es la falta de norte de la revuelta gaitanista, le otorgan a Artel una voz para ironizar sobre los líderes que según su entender, “se cruzaban de brazos”: Eduardo Santos, Darío Echandía, son sus blancos preferidos y, por supuesto Mariano Ospina Pérez, descritos con nombres

propios en algo que podría llamarse poesía de emergencia, aquel mandato individual o colectivo cuando el poeta se siente obligado al habla y no median ni el reposo ni el rigor. Como si en su arrebató no recordara que casi siempre es más importante la mano que borra que la que escribe. (Roca, 2003, p. 106).

Poesía y política han sido, pues, dos vectores que se acercan, guardando sus debidas distancias en términos de praxis política, o creación estética. Al trazar una línea cronológica por los sujetos líricos que han hablado de la ciudad en Colombia durante el siglo XX, ya sea como evocación de la ciudad perdida, expulsión del entorno, epicentro de guerra y desplazamiento, encontramos al poeta León de Greiff quien hizo parte del llamado grupo de *Los Nuevos*. Su poema *Fanfarria en sol mayor* nos habla del pueblo en el que residió, Bolombolo, el cual extrapola al país: *¡Oh Bolombolo, país exótico y no nada utópico/ En absoluto! ¡Enjalbegado de trópicos/ Hasta donde no más! (...)*

Dice Juan Manuel Roca, a propósito de la poesía de León de Greiff:

A las cualidades de su sentido musical habría que agregar en estos poemas el saber nombrar nuestra geografía, algo que llevará a un ámbito mitológico, como lo harán de maneras diferentes Luis Vidales y su paisaje del Quindío, Aurelio Arturo y el sur de Nariño, Álvaro Mutis en la zona cafetera y en la tierra caliente, Jaime Jaramillo Escobar y Samuel Jaramillo en unos bellos poemas sobre el Chocó. (Roca, 2012, p.97).

Es decir, cada poeta configura un universo propio en relación con el espacio que nombra. La noción de territorio está ligada en un primer momento al espacio geográfico, y pronto encuentra un modo de decir particular ligado a la valoración del paisaje, y visible en el poema con sus repercusiones y efectos de sentido correspondientes. No es lo mismo el verde terruño de los parajes del sur, recreados en la obra de Aurelio Arturo, que los tonos urbanos y ciertamente contestatarios de la poesía de Luis Vidales donde subyace un intento por confrontar los valores sociales establecidos de la época. Precisamente, del Grupo *Los Nuevos*

hace parte el poeta Luis Vidales, quien en su libro **Suenan timbres**, publicado en 1926, sacudió las estructuras imperantes de la época. La ciudad ocupa un lugar central en su obra, así lo evidencian sus poemas *Cinematografía nacional* y, *La Noche*:

*El día es lo más ciudadano que hay. Eso no me lo puede negar nadie.
El día tiene gentes y casas y pegados en las cintas vertiginosas de las calles
tiene tranvías –coches–autos–etc.–etc.
Cualquier día de la semana –llámese lunes o sábado–
está siempre lleno de ciudades. Pero la noche – ¡ah! ¡caray! –
la noche es lo más inculto que se conoce hasta hoy.
La noche está bien en los matorrales.
La noche –primitiva–selvática–reacia a la civilización–
es el último resto de salvajismo en el mundo.
¿No habrá quién colonice la noche? (Vidales, 1926)*

El propio Luis Vidales, en el prólogo de la reedición de **Suenas Timbres**, expresó:

Suenan timbres es un libro de demolición. Había que destruirlo todo: lo respetable, establecido o comúnmente aceptado, la moral y las buenas costumbres, sin descartar la poesía manida. La rima debía saltar en pedazos. La solemnidad social fue el blanco obligado del humorismo mezclado de ternura de un espíritu de la Colombia profunda, para el cual eran transparentes la falsedad y la majadería del comportamiento social, que aún hoy la retrae y causa leve sonrisa (Vidales, 1976, p.4).

Con **Suenas timbres** se marca un antes y un después en la concepción de la poesía colombiana, y se inaugura un camino divergente en el arte frente a los estatutos del poder establecido. Como cara y cruz en este recorrido panorámico por los sentidos urbanos que los poetas colombianos han construido a través de sus creaciones literarias, es imprescindible incluir la voz del nariñense Aurelio Arturo quien transita entre la generación de *Los Nuevos* y la de *Piedra y cielo*. El poeta habla de un país y de un territorio que prácticamente vive en el recuerdo:

*Amo la noche
No la noche de las aguas melódicas volteando las hablas de la aldea;
no la noche de musgo y del suave regazo de hierbas tibias de una mozueta;
yo amo la noche de las ciudades. (Arturo, 1945)*

Su único libro de poemas: **Morada al sur**, es un extenso poema en el que espacio y tiempo están íntimamente ligados, y en el que la contemplación casi bucólica del entorno es una suerte de retorno edénico, regreso al hogar donde aún no ha hecho irrupción la violencia.

*Miraba el paisaje, sus ojos verdes, cándidos.
Una vaca sola, llena de grandes manchas,
revolcada en la noche de luna, cuando la luna sesga,
es como el pájaro toche en la rama, “llamita”, “manzana de miel”. (Arturo, 1945)*

Sobre esta obra comenta la Doctora en Literatura Graciela Maglia:

El mundo que se hace presente en **Morada al sur** es el de las sociedades tradicionales, la cultura de “la casa grande”, la imagen de la hacienda. (...). El aliento épico que predomina en la apertura del poema determina que la *dynamis* poética se concentre en la *diégesis* (mundo evocado) (...). El poeta materializa en su escritura su anhelo unitivo de integrar a Pasto, región “macerada aisladamente”, zona marginada geográfica e históricamente en el país. (Maglia, 2001, p.33).

Fue el mismo Aurelio Arturo quien escribió la **Balada de la guerra civil**, en donde describe el infortunado suceso de la llamada masacre de las bananeras, ocurrida en Ciénaga, en 1928, episodio que marcó al país en la lucha de las reivindicaciones laborales y estudiantiles, y que el poeta traduce en lenguaje adolorido para expresar la convulsión social de ese tiempo. Dice en su poema:

*Y marchan con tanto alborozo
Los mozos que hasta ayer labraban la tierra,
Que es preciso preguntar si van a una fiesta.
Pero van a la guerra que ha aparecido violenta
/como la juventud. (Arturo, 1928)*

Se observa entonces el intento de forjar una poética que registre los estragos de las guerras civiles en Colombia durante el siglo XIX. Enunciación de la violencia de la que, en efecto,

se ha escrito tanto narrativa como poesía, sólo que se ha privilegiado en el análisis crítico el estudio de las narrativas de las guerras civiles colombianas, más que de sus poéticas. Parece ser esta la constante a lo largo de los siglos.

Otro de los poetas colombianos representativos, a la hora de pensar en aquellos escritores colombianos que desde la orilla de la poesía hablan de la época violenta que les tocó vivir, es Darío Samper (Guateque, 1909), miembro de la generación de *Piedra y Cielo*, quien “logró poemas cercanos a la copla popular donde se rastrean huellas de la violencia” (Roca, 2003, p.106). Lo mismo ocurre con Eduardo Cote Lamus, de la generación de *Mito*, quien expresó:

*Como si todos los Rivera, Nicanor, Eustaquio, Los Granados
don Ignacio juntos se mataron sin por qué,
como si todos los niños no nacidos
y esparcidos en la imaginación de las muchachas
comenzaran a llorar; como si los árboles
de pronto se volvieran horcas. (Cote Lamus, 1963)*

Para Juan Manuel Roca, Eduardo Cote Lamus observa la violencia desde una aproximación goyesca, en un poema que además es una aproximación al hombre del campo. “Registra allí la violencia de los años cincuenta, tratada por la novela hasta el punto de convertirse, a veces, en un mal endémico de la literatura colombiana” (Roca, 2003, p.107). Lo mismo hace Jorge Gaitán Durán en su poema *Esta ciudad es nuestra*, cuando dice:

*Tenemos la tierra, porque al cielo hemos negado
Lo que sólo el hombre merece en su violencia:
El amor levantado como roca en la injuria de toda
Patria, para que dioses o criminales seamos
un instante
Cuando la voluptuosidad y el duelo nos habitan. (Gaitán Durán, 1962)*

O cuando en su poema *El guerrero* explora en su hondura psicológica la figura del guerrero:

*Lleva la muerte a su espalda quien por amor debe morir
o matar lo que ama, magnánimo en su pena
Pues no busca olvido sino infierno*

*Si el arma hunde en otro pecho, en su pecho la aloja
Más la carroña no es suya sino definitivamente ajena.* (Gaitán Durán, 1962)

La exploración de este sujeto lírico: el guerrero, daría para toda una investigación, que por supuesto incluiría a todos aquellos sujetos contra los que éste atenta. En otro punto del mapa, el poeta bogotano Fernando Charry Lara nos ofrece el poema *Llanura de Tuluá*, que en palabras de Juan Manuel Roca quizá sea “el más bello y doloroso que se haya escrito en Colombia a propósito de la violencia” (Roca, 2012, p. 141) y que corresponde al periodo del siglo XX. Su belleza queda registrada en este fragmento:

*Al borde del camino, los dos cuerpos,
Uno junto del otro,
Desde lejos parecen amarse.
Un hombre y una muchacha, delgadas
Formas cálidas
Tendidas en la hierba, devorándose.
Estrechamente enlazando sus cinturas
Aquellos brazos jóvenes,
Se piensa: Soñarán entregadas sus dos bocas,
Sus silencios, sus manos, sus miradas
Mas no hay beso, sino el viento,
Sino el aire
Seco del verano sin movimiento.
Uno junto del otro están caídos,
Muertos,
Al borde del camino, los dos cuerpos* (Charry Lara, 1963).

Como se observa en el anterior fragmento, este poema es un cuadro de la violencia, donde no se sabe quién mata y por qué, y es tarea del lector reconstruir las historias de esos dos cuerpos, pero no cabe duda, se trata de “uno de los más intensos poemas de la violencia colombiana que no hace concesiones a lo tópico, al lugar común, a una simbología de fácil recibo” (Roca, 2012, p. 141). Es la muerte violenta vinculada a lo amoroso, y en esta contradicción de fondo que soporta el poema radica su belleza.

A propósito del trabajo de Fernando Charry Lara, el profesor James Alstrum en su artículo Fernando Charry Lara: teórico y practicante de la poesía, afirmó que:

Durante los peores momentos de La Violencia, en poemas como *Testimonio* y *Llanura de Tuluá* del libro **Los adioses**, Charry Lara ejemplificó el verdadero poeta de conciencia ético-moral que no puede permanecer indiferente e insensible ante eventos tumultuosos en el contorno de su mundo lírico (Alstrum, 2005, p.162).

Y así, más de un poeta en Colombia ha intentado responder por qué tanta y tan reiterada violencia en el país. Es una muestra de cómo el universo sociocultural del poeta no es ajeno al proceso de construcción del sujeto lírico en el discurso poético y de cómo texto y contexto de enunciación constituyen, en este caso, un todo de significación. Por su parte, el toludeño Héctor Rojas Herazo, quien en su novela **Respirando el verano**, traza una saga familiar cuyo telón de fondo son nuestras guerras civiles, describe la marcha de los desterrados en su libro **Las Úlceras de Adán**, donde incluye el poema *Los desplazados*, un reflejo de la descomposición del tejido social producto de la violencia, y uno de los primeros poemas en hablar del fenómeno del desplazamiento forzoso en el país:

*Llegaban en montón duros y solos.
Con harapos de sueño,
con quijadas de vaca bramando entre sus ojos.
Llegaban en montón y estaban solos.
La mujer con su esposo entre las uñas.
El hombre con su madre y con sus hijos
nadando en su saliva y en su vientre
y el niño sin saber de sus pupilas
entre tanto estupor desmemoriado (...) (Rojas Herazo, 1995)*

A propósito del poema comenta Adalberto Bolaño:

Mediante diversos recursos líricos, Rojas Herazo retoma la memoria ulcerada y acude a una exaltada voz que rompe el lenguaje, repite, afirma el dolor y grita la soledad y al hijo de una madre, del campesino y de los desplazados que buscan encontrarse puros, erguidos, a pesar de culpa y los golpes, de la impiedad, el olvido histórico y la violencia que los agobia².

² BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto (2012). Giovanni Quessep y Héctor Rojas Herazo. *Revista de Investigación, Arte y Cultura: Viacuarenta*. (número 11-12), pp 1-3.

Es este un poema precursor en anunciar los estragos de la violencia y el fenómeno sociocultural del desplazamiento que aún no termina en nuestro país. De una manera más velada, si se quiere, el poeta bogotano Carlos Obregón expresa el destino del trashumante:

*Todo es la lucha, la violencia del sueño
donde una fuerza ciega nos crece y nos integra
en el rumor del bosque
y en su lenta espesura hoy se escucha el viento
venir desde más lejos, venir
vivir la tierra, sus huesos siderales
los héroes y los potros que marcaron las sendas.* (Obregón, 1957)

Obregón eleva la experiencia de la vida a la experiencia del paso del tiempo, y más allá al encuentro con la muerte. Continúa este recorrido el escritor Álvaro Mutis quien describe los paisajes del trópico, de forma tal que trasciende la simple descripción del entorno. A pesar de su sonoridad, su escritura es una descripción agónica del mundo y del paisaje.

*Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales.
Sobre las hojas de plátano,
sobre las altas ramas de los cámbulos,
ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima
que crece las acequias y comienza a hendir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales.* (Mutis, 2005)

Dice Juan Manuel Roca:

A la par que los paisajes del trópico y de un lenguaje que lo celebra aun en su aspecto más febril y destructivo, la poesía de Álvaro Mutis tiene su veta más atrayente en el hombre que habita en ese clima de derrota: hospitales, hoteles desvencijados, guerreros destinados a la derrota y la muerte, toda una historia clínica del mundo. De un mundo por el que atraviesa la figura mítica y por momentos excesivamente literaria de Maqroll. (Roca, 2012, p. 154).

<https://revistaviacuarenta.wordpress.com/2012/01/25/giovanni-quessep-y-hector-rojas-herazo/>

Álvaro Mutis nos ofrece en su poesía un aspecto íntimo del ser que habita la urbe, un tanto desolado e impotente en su sentimiento de extrañeza y derrota. Poesía del claroscuro más que de la llana luminosidad. En su veta ensayística, el poeta Juan Manuel Roca expresa cómo han sido abordadas por la poesía las diferentes formas de la violencia en nuestro país desde principios del siglo XX (Roca, 2004). Manifiesta también que en la poesía colombiana podría hacerse el registro de la violencia partidista, la de la delincuencia común, la de las guerrillas, la del terrorismo de Estado y sus eslabones paramilitares, la del narcotráfico, y expresa, además, con cierto dejo de tristeza, cómo “la masacre de hoy borra la masacre de ayer, pero anuncia la de mañana. El creador de la poesía tendría que ser muy ciego para que todo ese entorno no se filtrara en su obra” (Roca, 2004, p.53). Es precisamente ese tipo de vínculos entre arte y vida cotidiana, entre el yo-sujeto real y el yo-papel del enunciado, los que interesan en la presente propuesta de investigación, una poética que dejar de ser un simple texto desligado de la realidad para anclar profundamente en el contexto sociocultural que le da vida. A ese registro acude esta investigación para dar cuenta de la cultura colombiana.

Una de las voces femeninas que configuró “una poética oscura y desgarrada”³ del país es la bogotana Emilia Ayarza. Su libro **El universo es la patria** (1962) incluye un poema extenso titulado: *A Cali ha llegado la muerte*, del que extraigo estos versos:

*No.
Nada pudo detener la muerte.
Llegó a Cali navegando
y los corceles del Océano Pacífico
la saludaron volcando sus belfos espumeantes en la playa. (Ayarza, 1962)*

En palabras de Juan Manuel Roca el poema de Emilia Ayarza: “Sobrecoge. Hay allí una memoria de sangre y polvo, cuando el estallido de un camión de dinamita durante el régimen

³ GÓMEZ, Henry Alexander. (2013). Emilia Ayarza de Herrera. *La Raíz Invertida. Revista Latinoamericana de Poesía*, (número 10), pp 1-4. Recuperado de: <http://www.laraizinvertida.com/detalle-1055-10-emilia-ayarza-de-herrera>

del General Gustavo Rojas Pinilla estremeció a la capital del Valle del Cauca” (Roca, 2003, p. 113). Dice el poema:

*La ciudad era un racimo de plomo derretido
y la muerte le salía bocanadas. (Ayarza, 1962)*

No es casual que en este trayecto aparezca hasta ahora la voz de una mujer puesto que, en relación con el concepto del canon, no se puede desconocer que el lugar que ocupa la producción literaria femenina en Colombia ha sido ignorado en más de una ocasión, y las voces de las mujeres han sido las grandes ausentes de la literatura. En ese sentido, no es indiferente que esta tesis centre su mirada en la poesía escrita por cuatro mujeres que han contado la guerra desde la orilla de la poesía puesto que, como ya se expresó, es tiempo de dar paso a esas otras voces y sensibilidades que también le han escrito a la ciudad y al país. Su obra no ignora el convulso entorno y en ella palpita paradójicamente la vida. Esta perspectiva de lo femenino no significa la anulación de la voz del otro, es decir, este proyecto de investigación posa su mirada en la obra de cuatro mujeres colombianas, sin desconocer por ello que tanto hombres como mujeres han hecho un aporte reflexivo desde la creación literaria.

En 1981 la poeta barranquillera Meira Delmar publica **Reencuentro**, un poemario en el que aparece la *Elegía de Leyla Khaled*, inspirada en la militante palestina Leyla Khaled. Su contenido social es indiscutible y bien puede dialogar con la realidad colombiana puesto que, el poema narra la vida de una guerrillera que atraviesa campos, aldeas y caminos:

*Te rompieron la infancia, Leyla Khaled
Lo mismo que una espiga
o el tallo de una flor,
te rompieron
los años del asombro y la ternura,
y asolaron la puerta de tu casa
para que entrara el viento del exilio. (Delmar, 1981)*

Meira del Mar, otra mujer poeta, cuyo nombre traza un punto y aparte en la tradición poética del país, evidencia en este poema que cantó no sólo al amor sino a su reverso. “Al pasar

Colombia de país rural a país de ciudades, resulta apenas natural que sus poetas miren hacia esa sobre-naturaleza que es la urbe” (Roca, 2012, p.177), aunque -reitero-, en los estudios culturales recientes todo asentamiento humano es considerado cultural y, por lo mismo, urbano. Sin embargo, en varias de las creaciones poéticas colombianas del siglo XX y XXI se observa una confrontación constante entre lo que podríamos llamar país rural y país urbano.

Uno de los poetas que hizo parte de la generación de *Mito* fue Rogelio Echavarría quien, es reconocido por su poesía de acentos urbanos, visibles en todo su esplendor en su libro: **El transeúnte**, donde hay un poema que lleva el mismo nombre y que dice así:

*Todas las calles que conozco
son un largo monólogo mío,
llenas de gentes como árboles
batidos por una oscura batahola (...). (Echavarría, 1964)*

“Se podría decir que muchos de los versos de Echevarría nacen en la calle y desembocan con decisión en el poema” (Roca,2012, p. 179). La experiencia de habitar la urbe otorga a su decir poético la vocación del caminante, es su poesía un continuo trasegar la ciudad, y en ella se reconstruyen sentidos urbanos a partir de espacialidades precisas que reiteran su motivo esencial: la ciudad. Del lado del escritor poeta y ya no del ensayista, en 1987 el antioqueño Juan Manuel Roca publica **País Secreto**. Desde los primeros versos de su poema *Una carta rumbo a Gales* anuncia el país de la barbarie:

*Me pregunta usted dulce señora
Qué veo en estos días a este lado del mar.
Me habitan las calles de este país
Para usted desconocido,
estas calles donde pasear es hacer un
Largo viaje por la llaga,
Donde ir a limpia luz
Es llenarse los ojos de vendas y murmullos. (Roca, 1987)*

Como señala el docente en Literatura e investigador Julián Mauricio Pérez, en **País Secreto** se expresa “la percepción subjetiva de un espacio lleno de confusión y de heridas, de hombres que sobreviven en medio de relaciones manifiestas de barbarie y de violencia individual y colectiva”⁴. No cabe duda que en este libro el escenario privilegiado del poema es la ciudad, la cual se extrapola a las calles del país, país que termina por ser nombrado en el poema como una “confusión de calles y de heridas”.

Ese mismo año, otro poeta antioqueño hablará de la ciudad. Se trata de José Manuel Arango y su libro **Cántiga**, en el que se lee:

Ciudad:
la sombra del soldado se alarga
sobre los adoquines. (Arango, 1987)

No es casual que el espacio de la ciudad sea el epicentro de batalla o el lugar de la ruina, como sucede en otro de sus poemas: **El sueño rencoroso**:

Es la ciudad tragada por la jungla.
Uno puede oír el sordo rumor de raíces que crecen cuarteando los muros. (Arango, 1987)

La ciudad se visibiliza en el poema de José Manuel Arango, y en ella la presencia alegórica de la violencia. Pero, será en su libro **Montañas** (1995) y, específicamente en el poema **Hay gentes que llegan pisando duro**, donde, según Isaías Peña Gutiérrez, “va a fusionar su delicadeza frente al mundo, que recogía en sus visiones del paisaje y de los sentires y

⁴ PÉREZ, Julián, (2015) País secreto de Juan Manuel Roca: Una percepción de la violencia política y social en Colombia durante el siglo XX. *Lección inaugural, Programa de Literatura Virtual, UNAB*. (Primer cuatrimestre, 2015), pp.8. Recuperado de: https://unabvirtual.unab.edu.co/images/leccion/li_pc_2015.pdf

sensibilidades humanas, con sus reclamos frente a la violencia de su entorno antioqueño”⁵.

En su poema *Los que tienen por oficio lavar las calles*, dice:

*Los que tienen por oficio lavar las calles
(madrugan Dios les ayuda)
encuentran en las piedras, un día y otro
regueros de sangre.
Y la lavan también: es su oficio
Aprisa
no sea que los primeros transeúntes la pisoteen. (Arango, 1995)*

En la visión franca de este poema, la escritura ejerce la función del agua que borra la sangre, pero inscribe a su vez la visión de estos hechos ciudadanos en la memoria. Ahora bien, si lo propio del oficio poético es retener el tiempo, el poema de José Manuel Arango lo hace para dejar en suspenso la pregunta por lo ocurrido, aquello que será recordado a pesar de que las señales hayan sido eliminadas como signos evidentes del paisaje ciudadano. Esta relación que se teje entre memoria y poema termina siendo fundamental en las poéticas del desarraigo, una diada que potencia el acto escritural y manifiesta la toma de postura de los sujetos líricos allí recreados.

Para ninguno de los poetas citados su entorno resulta indiferente, por el contrario, hay una actitud crítica y de alguna manera trasgresora en su palabra que, les permite alumbrar zonas de la ciudad que no habían sido dichas o exploradas. Respecto a la irrupción del victimario en la escritura poética, Jaime Jaramillo Escobar, cofundador del movimiento poético *Nadaismo* y, creador del libro **Los poemas de la ofensa**, escribe:

*voy a dar la vuelta cuando ¡zas!, el hombre.
me lo encuentro a boca de jarro, detrás de una columna,
me está esperando para matarme, tiene el cuchillo en la mano
me coge por la cabeza,
en la ventanilla de los tiquetes no hay nadie, el*

⁵ PEÑA GUTIÉRREZ, Isaías. (2009). *Un poema de José Manuel Arango*. Bogotá: Escribir como un loco. Recuperado de:

<http://isaiaspnag.blogspot.com/2009/03/un-poema-de-jose-manuel-arango.html>

:

asesino, tranquilo, me mira. (Jaramillo, 1967)

Se trata de la violencia urbana del extramuro, la de los nuevos asentamientos de gentes desplazadas cuyo temor es el otro. Y es que, uno de los motivos centrales del poeta es la muerte que abre el camino para posteriores poemarios circunscritos a la reflexión sobre la violencia. En la misma línea avanza la poética del antioqueño Mario Rivero, cuya vida transcurrió en Bogotá. La atmósfera de miedo, e incluso de terror, que se respira en su escritura denuncia la violencia que se ha ensañado en el país. En **V Salmos penitenciales** (1999), **Balada de la gran señora** (2004) y, **La balada de los pájaros** (2007), expresa nuestra fratricida violencia. En uno de sus fragmentos poéticos, se lee:

*Medianoche del toque a muerto,
del tañido a sangre
del hombre turbado en su sueño.* (Rivero, 2007)

Respecto al universo que rige su creación poética comenta el poeta Juan Felipe Robledo: “El corazón del poeta se compadece, sufre con las víctimas, pero también increpa, insulta, se duele, se queja a un dios distante, y nos da una lección de reciedumbre y verdad humana pocas veces conseguida por la poesía en español”⁶. En la obra de Mario Rivero, la cotidianidad de la capital se expresa sin rebuscamientos del lenguaje, es su poesía un desfile de rostros y de calles desgastadas de la fría Bogotá.

Dentro de las poéticas que han denunciado la violencia en Colombia también figura la obra de la escritora Piedad Bonnet, quien en su poema **Cuestión de estadísticas** juega de manera irónica con las cifras de los muertos, aquellas cifras que cabrían más dentro de un informe estadístico o forense, y en este caso dentro de una crónica periodística a la que el poema hace alusión. La poeta subvierte la violencia registrada en los números fríos y distantes, al volverla estremecimiento y liberarla de los informes cuantitativos para tornarlos materia poética. Dice su poema, **Cuestión de estadísticas**:

⁶ ROBLEDOS, Juan Felipe. (2012), Mario Rivero y la verdad de la poesía. *La Estafeta del viento. Revista de Poesía de la Casa de América.* (número 2012) p. 2. Recuperado de: <http://www.laestafetadelviento.es/resenas/mario-rivero-y-la-verdad-de-la-poesia>

*Fueron veintidós, dice la crónica
 Diecisiete varones, tres mujeres
 dos niños de miradas aleladas
 sesenta y tres disparos, cuatro credos
 tres maldiciones hondas, apagadas
 cuarenta y cuatro pies con sus zapatos
 cuarenta y cuatro manos desarmadas
 un solo miedo
 un odio que crepita
 y un millar de silencios extendiendo
 sus vendas sobre el alma mutilada. (Bonnet, 2008)*

Esta es una muestra de la escritura colombiana que reconstruye sentidos urbanos, y configura así poéticas que narran la ciudad con sus más recientes violencias, apartándose de lo dicho, redicho, y muchas veces mal dicho en los grandes medios de comunicación del país.

María Mercedes Carranza, por su parte, en su libro **El canto de las Moscas** (2001) de manera breve y lapidaria nos habla de la confrontación de un país rural y uno urbano, es la narración sucinta de una extensa historia de masacres por donde transita la muerte. En el poema **Soacha**, expresa:

SOACHA
*Un pájaro
 negro husme
 /las sobras de/la vida.
 Puede ser Dios
 o el asesino:
 da lo mismo ya. (Carranza, 2001)*

La poesía de María Mercedes Carranza, plena de imágenes y fabulaciones del horror, es una suerte de respuesta a la violencia colombiana de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. Por su parte, en su libro **Diario de los seres anónimos** (2002), el poeta Omar Ortiz escribe sobre el miedo y la marcha exiliar que impone toda guerra. Una vez más se acude a la imaginería poética asociada al desplazamiento, esta vez en boca de una niña. Un poema que entraña la vocación de narrar, y que es casi una crónica cuya riqueza metafórica recuerda que

estamos ante un texto que acude en su línea escritural a la forma del diario, es el relato diarístico el que atraviesa la concepción del libro:

*Así cantaba yo en homenaje a la imagen
que los sacerdotes paseaban mientras desde el puente
los camiones descargaban su siniestro transporte.
No sabía, a mis ocho años cumplidos, de Portugal,
de Fátima, de Cova de Iría, de pastorcitos
y menos de milagros.
Soñaba sí, y en mi ingenuidad de niña,
temía por la suerte de la Virgen huyendo monte arriba
con el Niño en brazos. Así corríamos nosotros,
la muerte pegada a los talones
y el olor del miedo resoplando en la espalda⁷. (Ortiz, 2002)*

Desde la poesía emerge aquí otra forma de nombrar la impotencia trágica que lleva consigo el fenómeno del desplazamiento, y la huida a la que se han visto obligadas miles de familias en medio del conflicto armado colombiano. O, en este otro poema titulado *El espejo*, en el que nombra a los victimarios:

*No es verdad que los ojos sean el espejo del alma.
Si tal ocurriera, los asesinos caerían fulminados
y nada sucede cuando el torturador cruza y se peina. (Ortiz, 1991)*

Estos dos poemas de Omar Ortiz permiten afirmar que el desplazamiento como efecto de la guerra, así como los actos más atroces de la violencia en Colombia pueden ser retratados con “justicia poética” desde la orilla de la palabra. El también poeta Víctor López Rache vuelve la mirada al lugar de la masacre en su poema *Visita a Mapiripán*⁸:

*Mirando la retorcida forma del antiguo lecho
quise atraer tu imagen; pero dentro de una piedra hubo gritos.
No tuve tiempo para convertirme en fantasma
ni intenté saltar los trozos de pared
o abrir los hierros que ayer fueron puerta.*

⁷ ORTIZ, OMAR. *Diario de los seres anónimos*. Tuluá: Ediciones Luna Nueva, segunda edición, 2005.

⁸ Masacre de Mapiripán es el nombre con que se conocen los hechos perpetrados por las Autodefensas de Colombia entre el 15 y el 20 de julio de 1997, en el municipio Mapiripán del departamento del Meta, que costó la vida de 30 personas.

*Convertido en un temblor de aire
temí que regresaban
a llevarse el ahogo de las ventanas*⁹. (López, 1997)

Y el poeta Felipe García Quintero, en su libro **El pastor nocturno** nombra el lugar de la barbarie. En su poema *Masacre*, escribe:

*Junto a la mano abierta
cerca de la luz indomable del cuerpo
muy quedo en el pecho, la tibia ceniza latiendo.
El tañido de la sombra aún arde en el bosque
y en los pasos lentos los párpados de la noche se abren
Fugitivos matorrales de huesos*¹⁰. (García, 2001)

Recientes también son los parajes de la violencia que recrea la poeta santandereana Andrea Cote, en su poemario **Puerto Calcinado** (2003), donde acude al paisaje de infancia para presentar dolorosas visiones del puerto de Barrancabermeja:

*No quiero
este sol de esquirlas y de lata,
ni morar debajo de la piedra ardiente
que es como una selva de luz.* (Cote, 2003)

El mismo año en que fue publicado este poemario, el poeta José Zuleta Ortiz recibe el Premio Nacional de Poesía “Descanse en paz la guerra”, por su poema: *Música para desplazados*. Y así se va trazando un mapa poético que más parece la carga dolorosa de un país que ha llevado a costas la violencia, ligada a la inequidad y muchas veces a la impunidad frente a los hechos atroces de la guerra.

Este trayecto poético por las ciudades que nombra el poema en un contexto de violencia se profundiza con la obra de la cronista y poeta sucreña Beatriz Vanegas Athías, quien nos

⁹ LÓPES RACHE, Víctor. *Antes de despertar*. Colección Un libro por centavos. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2013.

¹⁰ GARCÍA QUINTERO, Felipe. *El Pastor Nocturno*. Colección Un libro por centavos. Universidad Externado de Colombia, 2012.

ofrece: *Rastro del horror*, un poema que recuerda la masacre de Chengue en los Montes de María, en el caribe colombiano:

*Y no fue con bala. No lo merecían:
La mano que un día quebró cimientos
Y edificó hogares fue la encargada.
Entonces pasaron adelante
Acomodaron el rostro sobre la piedra:
Una mano sostenía, otra asestaba.
Luego fueron los golpes secos de la mona:
Veintisiete exactos golpes
Sobre la piedra que mató a Chengue. (Vanegas, 2006)*

Por su parte, el poeta caucano Horacio Benavides en su libro **La aldea desvelada** personifica la muerte violenta en su recorrido por los campos colombianos. Y en su libro antológico **La Serena Hierba**, Premio Nacional de Poesía 2013, incluye dos poemas estremecedores que hablan de la muerte violenta, la de su propio hermano: Javier Benavides. En **La mariposa de tu alma cruzando el abismo**, se lee: *Una tarde de regreso a casa/ escuchaste una música extraña/ el crujir de mínimas armas/ airados metales*. Y, en el poema **Yo que iba a la fiesta**, la violencia deja de ser una abstracción o un asunto de otros, para convertirse en la realidad propia trasmutada en poema:

*Yo que iba para la fiesta
Había comprado estos zapatos blancos
esta ropa para ir a la fiesta
y la sangre de mi hermano
ha salpicado la manga de mi pantalón (Benavides, 2013).*

De igual forma, describe en este poemario escenas en las que pobladores del Cauca despiden a sus muertos, muchos de ellos desaparecidos o no identificados. Esta circunstancia ha hecho que el poeta antioqueño Samuel Vásquez afirme que en un país como Colombia se 'sobremuere'. "En este país que es paisaje, pero nunca patria, y ni siquiera paisaje, ante la imposibilidad del viaje a zonas vedadas por la guerra" (Roca, 2004, p. 59).

Entre las poéticas que narran la ciudad colombiana en un contexto de violencia, también se encuentra este poema del tolimense Luis Fernando Afanador, quien describe la percepción de inseguridad que se respira en las calles de la ciudad:

*Ciudad
A cierta hora de la noche
cuando todos duermen
la ciudad apaga sus luces
para no ver la sangre. (Afanador, 2003)*

Por su parte, la poeta antioqueña Liana Mejía afirma en contrapunto la irrupción de la figura del sicario en las ciudades, aquella persona que asesina por encargo, a cambio de una compensación económica, fenómeno de la violencia colombiana vinculado al 'cobro de cuentas' y que ha cambiado su estructura con la aparición del narcotráfico y el paramilitarismo en el país. Dice en el siguiente poema:

*Desde las alcantarillas
sicarios que se saben
cobradores de viejos
errores
asedian la ciudad. (Mejía, 1985)*

Aparece así, en la reciente poesía colombiana, la violencia perpetrada por los sicarios, otra perversión de la guerra que resulta ser una impronta ya no del campo, sino de las ciudades. Por su parte, en la poesía de la escritora santandereana Luz Helena Cordero asoma la ciudad que se observa desde el rincón familiar o la distancia, con una voz lúcida nos entrega esta **Advertencia:**

*Nos han dicho que no nos engañemos
que todo lo que pasa es solo el pensamiento de Dios
nos piden no hacer caso a los gritos
que vienen de la calle
al ceniciento manto de las frutas
a la peste de peces lloviendo por toneladas en las fosas
al vapor de las pesadillas
a la imagen de estrangulados ficticios*

*al concierto de metralla que nadie escucha
aunque palpemos los agujeros en los huesos. (Cordero, 2009)¹¹*

Es una tremenda denuncia hecha poema, la protesta de quien no entiende los por qué de la violencia. Un poema que pareciera escrito por cualquier ciudadano que, sin hacer parte directa del escenario en el que acontecen los hechos violentos, percibe la tragedia de lo que ocurre en su país. Dentro de esa estela de mujeres que han sentido los rigores de las violencias en Colombia y han decidido trocarlo como motivo poético, aparece igualmente la escritora Mery Yolanda Sánchez. Con su doble vocación de poeta y ensayista observa cómo la guerra ha cercado las urbes. En su poema *Heredad*, expresa:

Ahora solo de lejos puedes mirar la propiedad de tu tierra. Alguien te contó de las primeras guerras donde el arcabuco festejó las cenizas con el olor a albahaca. Te resignas al roce de los peldaños donde se abren las bocas de las distancias. Y no hay paz en ti porque te dejaron la fría costumbre de contar los vacíos. (Sánchez, 2011)

Y, en su texto **Poéticas de la memoria en clave de mujer**, Mery Yolanda Sánchez realiza una aproximación de las poéticas menos difundidas, que “se refieren a las inmediatas cruces de la ignominia, en las cientos de masacres que han dejado torturados, desaparecidos, exiliados, muertos y desplazados, en los últimos veinte años en nuestro país” (Sánchez, 2012, p. 121.). Las diferentes poéticas, afirma, “nos permiten vernos como habitantes de un país con altos niveles de crueldad. Hacer memoria es volver a ver para no repetir” (Sánchez, 2012, p. 131)”, concluye. De esta manera, decir un país en toda su complejidad es construir una poética que inevitablemente atraviesa la dimensión estética y política. Pensar las poéticas del desarraigo implica entonces contar una ciudad oculta mediante el ejercicio activo de la memoria. La violencia que ha vivido el país se expresa en la poesía colombiana a través de las atmósferas de terror, de las palabras y de los silencios que acompañan el lenguaje, pero también en la personificación de la muerte como sujeto manifiesto, sucede así en el poema

de Samuel Jaramillo que da cuenta de la geografía de un país en acoso, dice su poema *Muerte dos veces*:

*Nosotros hablamos de la muerte
 llamándola con el nombre de una vieja compañera
 de la cual no podemos librarnos.
 La sabemos habitando cada latido de la sangre
 paralizando la alarma
 de nuestra mirada de conejos aterrorizados.
 Ella se nutre de nuestro tiempo, nos arrincona
 en habitaciones cada vez más estrechas
 dándole un sentido a cada palabra que decimos:
 nos convierte en gigantes.
 Pero también sabemos que ayer aparecieron
 dos muertos en la carretera, que cuerpos parecidos
 engordan nuestros árboles
 con su madurez irrespirable.
 Su sangre negra derramada en la tierra
 no tiene nada de bello.
 Odiamos a quienes nos regalan con esta cosecha siniestra.
 Nosotros nombramos la muerte dos veces. (Jaramillo, 1988)*

La muerte recreada en el poema señala las horas de la violencia que minuto a minuto configuran nuestra historia aciaga, como también sucede en la voz de la filósofa y poeta pastusa Carolina Urbano quien, escribe:

*Diles que necesito creer
 pintar banderas y estocadas
 en la ruinosa ciudad a la deriva.
 Diles que la soledad
 es un pájaro escondido en las entrañas del silencio
 un aleteo simple y constante
 que alimenta a los mortales.
 Que la noche es blanca
 como el eco de un rubí en labios de centeno
 pálido territorio de recios durmientes
 enloquecidos de deseos
 que no llegan a la voz.
 Si no basta
 diles que aprendí a ignorar
 los sueños domesticados
 de un país lejano. (Urbano, 2014)*

En este recuento fugaz por las poéticas del desarraigo en la literatura colombiana, siglos XX y primera década del XXI, el poeta tolimense Nelson Romero Guzmán, Premio Casa de las Américas por su libro **Bajo el brillo de la luna** y, Premio Nacional de Poesía 2015, por su libro **Música lenta**, construye una arquitectura poética en torno al horror. En su poema *Música Negra*, se lee:

*En el concierto negro, todos los instrumentos reflejan armaduras
Es un ejército de variadas ejecuciones el que ocupa el fondo de la sala
Fuerte es la descarga. Con esa música se mata
no sabes que asistes a un fusilamiento
No oyes blues, lejos estás de una pavana, ninguna sinfonía fantástica
el tiempo se detiene y asfixia a los asistentes,
como quien angosta la boca a una tuba.
Estás oyendo música negra, compases duros, la rabia de un violoncello
golpea a un hombre en la cabeza para apagar sus acordes
Los intérpretes demoran el concierto, nadie puede abandonar el espectáculo
esta música dura más, hay amargura, hambre, desnudez
y la música no calla. (Romero, 2014)*

Construye así un símil pleno de contrastes entre los instrumentos musicales y las armas de guerra. En el poema, la música deja de ser una sinfonía armónica para desatar los sonidos de los disparos en el campo de batalla. En su escritura, la guerra se abre paso como un espectáculo macabro en el que todos somos protagonistas y/o espectadores.

Cabe mencionar que, dentro de las jóvenes voces de la poesía colombiana, la cereteana Kenya Martínez sorprende por su fuerza expresiva para nombrar la violencia:

*El miedo se confunde con la música de las cantinas, las historias de las rancheras
toman vida. Una mirada, una frase mal dicha puede ser la causa. Un tiro no vale
nada. Las mujeres susurran en los rincones, como parcas, los próximos trágicos
sucesos que arremeten los días (Martínez, 2017)*

Al igual que la poeta monteriana Ela Cuavas, quien acaba de obtener el XX Premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus, 2019, y quien recuerda la raíz de tantas violencias en Colombia. En su poema *Ejercicios de la muerte*, expresa:

Otro invierno que se despeña por la ventana a fuerza de plegarias/ Este año tampoco tendrán pan los campesinos.

Por su parte, Claudia Ospitia nacida en Florencia - Caquetá recuerda en su poema *El ritual de las monedas* una subienda de bocachicos pestilentes producto de la violencia en Barrancabermeja, municipio en el que vivió; mientras que, la poeta Liliana Velandia, nacida en Bucaramanga – Santander, y residenciada en Argentina, en su poema *Exilio* parece dolerle la patria que lleva a cuestas. La también santandereana Angye Gaona, en su poema *Habla el volcán* expresa la cara oculta de la persecución que conlleva toda guerra, aquí un fragmento:

*Suenan las preguntas,
chasquidos en los tímpanos oficiales.
Se recuerdan los nombres hostigados,
los desmembrados insepultos,
ocultos bajo lodo impune.
Se avivan los nombres en las voces;
pueden derruirse los muros de las prisiones,
pueden tomarse los tronos,
se diluyen las fronteras,
si se invocan esos nombres.
Ningún arma, ninguna injuria, nada,
habrá de replicar esos nombres calcinantes. (Gaona, 2009)*

En el año 2019 vio a luz el libro: **Carta de las mujeres de este país**, del poeta colombiano Fredy Yezzed, residenciado en Argentina. Un libro que, en uno de sus epígrafes, nos dice: “dedicado a los desaparecidos que siguen buscando los brazos de las mujeres de Colombia” (Yezzed, 2019, p. 1), y más adelante recuerda su motivación fundamental en la voz de la escritora Svetlana Alexievich: “porque las mujeres sufrimos y recordamos la guerra de otra manera, las mujeres narramos la historia de nuestros sentimientos” Alexievich, citada en (Yezzed, 2019). A partir de este libro, la poeta bumanguesa Angye Gaona escribe un ensayo, a manera de presentación oral, en el que expresa:

En medio de la guerra atroz la poesía invita nuevamente a ser. Con la sencilla estructura de la carta, el poeta Fredy Yezzed decide abordar con este libro el tema de

Colombia, país de dolor. Es como si la poesía llenara al fin el buzón de los colombianos que ya ni siquiera alcanzan a darse cuenta de que hace rato ya nadie les escribe, o que han olvidado que la vida nos hizo una promesa al nacer¹².

Así es, en medio de la violencia que se ha ensañado en el país, la poesía invita a reflexionar y a sentir lo que se ha negado, silenciado u olvidado, y es desde esta perspectiva por donde avanza la presente investigación.

Respecto a los trabajos analíticos e interpretativos sobre la enunciación de la violencia en las ciudades colombianas, cabe destacar el análisis semiótico de la escritora Beatriz Vanegas Athías quien, a partir del poemario **El Canto de las moscas** de María Mercedes Carranza pregunta por la producción de sentido y las representaciones de la violencia ocultada. Es una investigación que recupera desde el análisis del discurso, la semiótica pasional y la semiótica de la cultura, la forma de vida y el sistema de valores configurado en dicho poemario. (Vanegas, 2013). De igual forma, los **7 ensayos sobre la obra de María Mercedes Carranza** dentro de las publicaciones del Instituto Caro y Cuervo en su Serie Poesía, donde se analiza la obra de la poeta desde distintas perspectivas. Investigaciones rigurosas, entre las que destaca el trabajo interpretativo: *El logro de la palabra única en El Canto de las moscas*, de Sofía Kearns (Garavito, Jaramillo, Roca, Usandizaga, Rivero, Higgins, Kearns, 2014). Por su parte, la investigación de Carlos Fajardo Fajardo sobre La ciudad poema, en la que indaga cómo ha sido expresada, interpretada y fundada poéticamente la ciudad colombiana durante el siglo XX en las obras de los poetas colombianos Luis Vidales (*Suenan Timbres*), Rogelio Echavarría (*El Transeúnte*) y Juan Manuel Roca (*Luna de ciegos* y *Los ladrones nocturnos*). En este proyecto interroga cómo estos tres poetas colombianos han fundado ciudades como textos escriturales y levantado cartografías simbólicas ciudadinas; realiza una interpretación de los universos de sus poéticas, de las constelaciones simbólicas

¹² Mantilla. C. (2017). *Programa radial Entrelíneas, páginas en breve. Tertulia de Fusader: Los poetas Eduardo Bechara y Fred Yezzed*. (Audio podcast. Entrelíneas, páginas en breve). Recuperado de: https://co.ivoox.com/es/zonaPrivada_zw_13048250_1.html.

que asume el poema como universo del lenguaje, el cual construye topologías imaginarias sobre la ciudad, “revelando arquetipos fundamentales, presentes en la poesía urbana colombiana” (Fajardo, 2008, p. 1). Así mismo, la docente y ensayista Luz Mary Giraldo en su libro **Ciudades escritas: Literatura y ciudad en la narrativa colombiana**, pese a que se centra en la narrativa relaciona la ciudad con sus variados contextos donde se diversifican su concepción y sus imaginarios, nutridos a su vez con las versiones expresadas por la literatura, las artes y las ciencias. Cabe reiterar que se registran más estudios sobre la ciudad en la narrativa colombiana que en la poesía de este país. Particularmente, en este trabajo de investigación la autora presenta un recorrido por las ciudades narradas por escritores de la literatura universal y, llega a la conclusión de que “si la ciudad contribuye a la definición de la mentalidad urbana, la literatura expone sus imaginarios”. (Giraldo, 2000, p. 1). Precisamente, en el campo de los imaginarios urbanos, el semiólogo Armando Silva recalca en su libro **Imaginarios Urbanos** cómo la oposición ciudad-no ciudad al igual que otras dicotomías similares empieza a ser superada puesto que, ante todo somos seres de naturaleza cultural. “La cultura, entonces, pasa a ser sinónimo de urbanización”. (Silva, 2006, p. 4). De allí que los miedos ciudadanos de hoy cobren nuevas dimensiones, nos urbanizamos en el miedo cuando el ser ciudadano adquiere su condición de sospechoso, convirtiendo ciertos lugares en superficies imaginadas de guerra entre unos y otros.

Es importante mencionar también los estudios académicos, en relación con una semiótica de la cultura y del texto literario, de Jezreel Salazar, en su libro de ensayo: **La ciudad como texto, la crónica urbana de Carlos Monsivais** donde recuerda que la ciudad puede ser leída como un texto, y que la escritura es una especulación en torno al espacio: “todo libro es un laberinto que debe ser descifrado. En ese sentido, la ciudad y la escritura mantienen un vínculo perdurable. Ambas significan, expresan sentidos, claves, quieren decir” (Salazar, 2004, p. 15). De allí que, a partir de la ciudad se construyan modelos culturales y proyectos estéticos. Y, en muchos de ellos, la ciudad emerge como un todo que organiza el sentido de la escritura.

Desde el campo de la antropología cultural, la tesis del filósofo Felipe Martínez Quintero sobre Identidad y desplazamiento forzado, “*el tránsito y la resignificación de sí mismos y de los otros próximos*”, es una referencia para comprender cómo la expulsión del entorno arrasa las señales de identidad y obliga a la resignificación del ser (Martínez, 2009). Ruptura que se visibiliza en el poema, ya sea como una extensión del cuerpo fragmentado o, como el intento de recomponer la existencia a pesar del quiebre de identidad experimentado. Finalmente, en su libro **Antropología de la ciudad**, Lluís Duch recuerda cómo la ciudad ha sido la máxima expresión de la presencia cultural del ser humano en el mundo. De allí que plantee una aproximación a la realidad urbana a partir de una reinterpretación de los ingredientes materiales y mentales que intervienen activamente en los ejes de la configuración espaciotemporal siempre polifacética de la realidad y de su principal intérprete: el ser humano (Duch, 2015). El poema es entonces uno de aquellos ingredientes materiales y mentales que reconstruye una concepción de ciudad, una realidad urbana, puesto que, dentro de las tipologías de ciudad existe la ciudad de los pensadores, de los artistas y de los sociólogos teóricos quienes construyen modelos ideales, pero no menos importantes que los proyectos tangibles de ciudad. Su concepción abstracta e informal, si se quiere, además de generar una reflexión constante sobre el ser y sus formas de habitar, puede materializarse en un nuevo diseño de ciudad, alimentando así el vínculo indisoluble entre arte y vida cotidiana.

Marco teórico

Del género discursivo: La noción de poética

Al hablar de Poéticas del desarraigo. Ciudad y Violencia en la obra poética, conviene precisar el sentido de estas palabras. Se entenderá por Poética no el modo de ordenar las fábulas en un orden aristotélico que diferencia las artes por los objetos imitados y que, concibe la poesía en una dimensión estrictamente mimética de la realidad y diferenciada de la historia, aquella que clasifica los géneros literarios en una serie de categorías o compartimentos “estancos” (épico, lírico, dramático) limitando su capacidad de expresión, sino la manifestación de un

decir que, en palabras de Jacques Rancière, “presupone un orden visible en el marco de un nuevo reparto de lo sensible”(Rancière, 2009, p. 2). En el caso de la presente investigación, el reparto de lo sensible hace referencia a la ciudad, ¿qué lugares de la urbe están siendo ocupados?, ¿quiénes se movilizan libremente en la ciudad?, ¿cuáles territorios han sido vedados?, y ¿por qué? Este es el tipo de preguntas que un orden visible en un reparto de lo sensible formula.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto (Rancière, 2009, p. 2).

Para el autor, la estética —literatura y arte en general— se constituye como campo y como régimen de lo visible, expresable y comprensible. (Rancière, 2009, p. 3). Es decir, la literatura vuelve visible, expresable e inteligible algunos aspectos de lo que existe. Por tanto, no hay obra de arte desligada de la realidad y del contexto social, comunicacional y cultural en el que se inscribe. Esta operación de volver sensible ciertos aspectos de la realidad determina el universo de materiales que hará parte de la obra de arte y sus procedimientos de formalización, así como una nueva forma de decir que invita a una aproximación de dicha realidad a partir de una interpretación de los insumos mentales que intervienen en el espacio-tiempo vivido que ha configurado la cultura y que, en la presente propuesta de investigación refiere la realidad urbana en un contexto de violencia como el colombiano de finales del siglo XX y primera década del XXI.

Las artes entonces no son simples medios creativos centrados en un régimen individual de representación de una obra y sí las formas de distribución de lo sensible, mediante las cuales

el arte abre, muestra, ocupa y comparte espacios para la comunicación y el disenso social. Puesto que, “si lo que no vemos lo poetizamos” (Cangi, 2013, p. 1), la imagen poética tendría la capacidad de abrir el sentido, poner en crisis y revelar el modo en que está construido un sistema inequitativo, opresor, o tirano, por ejemplo.

Planteado este nuevo escenario para la estética donde también se juega la política aparece una problematización en torno al relato poético en la historia: “¿qué es lo que momentáneamente no vimos dentro de lo que observamos? (Cangi, 2013, p. 3). El poema ingresa entonces en la noción de Figura, una categoría que atraviesa lo estético y lo político. Porque lo que hay son formas de visibilidad y estructuras de enunciación donde “se fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas” (Rancière, 2009, p. 2), que ofrecen una nueva “baraja” de sentidos. Independientemente de qué tan explícita sea la visión del poeta respecto de lo que la rodea, el poema lleva consigo las marcas de la realidad, en este caso las improntas urbanas de un espacio y un tiempo vividos. Y es precisamente allí donde se requiere una mirada analítica e interpretativa, es decir, la labor hermenéutica del investigador para desentrañar los sentidos urbanos que subyacen en el texto poético, en este caso un estudio del que emerge la violencia ocultada que puede leerse en la poética del desarraigo y que necesariamente implica la noción de territorio urbano.

Los poemas que integran el presente análisis tienen como protagonista a la ciudad y el territorio, una ciudad que emerge –reitero-, ya sea como ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), paraje de la violencia, y/o evocación de la ciudad perdida y añorada, lo que podríamos reunir bajo el nombre de poéticas del desarraigo, en las que las nociones de violencia y ciudad se manifiestan dentro de un entorno cultural específico. Una poética que, insisto, atraviesa las dimensiones estética y política. Por consiguiente, hay en esta investigación un intento de revalorizar el componente estético, comunicativo y político que puede contener la obra de arte, particularmente la poesía, así como el deseo de saldar una ausencia en la academia colombiana, especialmente en las facultades de Comunicación Social, al momento de pensar los temas más sensibles del país, aquellos que refieren precisamente la inevitable relación con la realidad y que pueden observarse desde distintas

prácticas culturales incluyendo las manifestaciones artísticas, cuya dimensión comunicacional es innegable. La estética, por tanto, en este trabajo ha de ser vista en un marco ampliado de la realidad, cuyo eje central es la comunicación del territorio urbano.

Fundamentación

¿Cuál es la importancia de analizar los sentidos urbanos que subyacen en el poema cuando éste ha sido producido en un contexto de violencia?, ¿para qué emprender una labor hermenéutica que parta del texto literario, dialogue con su contexto de enunciación y no pierda de vista la perspectiva comunicacional? Todo proceso escritural y poético es una construcción de un cuerpo artificial, pensado y realizado con la ayuda de determinados artefactos culturales sometidos al vaivén de los procesos históricos. En esa medida, la realidad –incluyendo aquí el proceso de creación escritural que da vida al poema- nunca es la realidad “en sí”, sino que la cultura en la que se encuentra emplazado le permite diseñar un escenario de formas, imágenes, sensaciones y evaluaciones constantemente cambiante, en el que se hace presente la actividad hermenéutica del investigador, la cual coexiste a su disposición cultural. Pensando en la relación naturaleza - cultura, Lluís Duch recuerda:

El ser humano nunca vive en un marco de relaciones estáticas con la realidad, por el contrario, se halla incesantemente determinado por relaciones móviles con objetos por él formalizados e investidos de valor y significación. Unos valores y unas significaciones culturales que hay que contextualizar, interpretar de acuerdo con las múltiples y cambiantes coyunturas que intervienen en la existencia individual y colectiva de individuos y grupos humanos (Duch, 2015, p. 27).

El trayecto de los sentidos urbanos que describen las formas poéticas comprende tanto una recursividad lingüística como un proceso de autoreflexión. Los poetas construyen topologías imaginarias de la ciudad contemporánea, pero éstas no asoman en una primera lectura y requieren la labor interpretativa del investigador. Los vínculos entre lenguaje y realidad son innegables. Los modos de representación de la experiencia urbana en la poesía son variados

y en relación con la construcción de los sentidos urbanos presentes en la poesía colombiana de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI, en un contexto de violencia, poco se ha reflexionado, dando prioridad a las formas narrativas, particularmente a lo que se ha denominado: novelas de la violencia, y novelas de crímenes en Colombia. Podría decirse entonces que hay una tarea pendiente para los analistas de temas comunicacionales referidos a los contenidos propios de la obra de arte y, específicamente a los relacionados con la obra poética y la vida cotidiana en un contexto de violencia. Poesía entendida como un modo de decir que trasciende una gramática establecida para ingresar a la noción de figura donde se expresa la cultura y se inscriben múltiples sentidos. De allí la elección de la presente propuesta de investigación.

De otra parte, no se puede desconocer que las expresiones simbólicas como formas comunicativas son los indicadores más precisos del estado en que se encuentra una sociedad. Desde siempre, la ciudad ha sido constituida y ha constituido una serie de relatos que se conjugan con el espacio urbano, y que pueden ser hallados en el relato poético. En el lenguaje de los poemas seleccionados subyace una dimensión ética que vale la pena desentrañar con el objetivo de entender una circunstancia y un tiempo específico. La experiencia urbana que asoma en estos poemas requiere de una semiótica que estudie la ciudad como texto, como inscripción humana en el espacio. No en vano Paul Ricoeur ha señalado que: “La función principal de la obra poética, al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste también en modificar nuestra forma usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética” (Ricoeur, 1999, p. 57). En esta posibilidad que procura la palabra poética radica la importancia de la mirada comunicacional a la obra de arte, una labor hermenéutica que conjugue elementos de la semiótica textual con aspectos de la antropología cultural para observar en el corpus de poemas seleccionados cómo se construyen múltiples relaciones que se entretajan en la vida de individuos y colectividades configurando una relación espacio-temporal polivalente en la que la ciudad comunica, desde la orilla del arte, una nueva fisonomía, una cara que trasciende la inmediatez de lo mediático, o la hiperconexión electrónica que se vive en estos tiempos. Desde esta perspectiva, se plantea la oportunidad de revisar estructuras más profundas del discurso a través del relato poético. La escritura

aparece entonces como una manifestación artística y una expresión cultural que podría dar cuenta de una sociedad amenazada por la anomia, en términos de Robert Merton, entendiendo la falta de norma como falta de ordenamiento social (Merton, 1961), ya que muchas veces se normaliza la violencia, o prevalece el constante incumplimiento de un marco regulatorio de convivencia en Colombia, lo que podría traducirse en la pérdida de un mínimo común ético cuando se trata de la violencia y los estragos ocasionados en las urbes producto del conflicto armado del país. Sobre estos asuntos expresados en el poema reflexiona la presente propuesta de investigación.

En su libro **Metafísica de la ciudad, Encanto utópico y desencanto metropolitano**, Giuseppe Zarone (1992), expresa que la ciudad es un modo de vida que se encuentra en “emergencia”, y dicha emergencia significa tanto una circunstancia imprevista que provoca una situación de peligro, de alarma, como, literalmente, la aparición de “algo”. La violencia no siempre es una “circunstancia imprevista” pero, sin duda es una situación que mantiene a un país en vilo y que obliga, consciente o inconscientemente, a intentar solucionar los retos que impone dicha “situación- límite”. Tanto en el intento de una construcción de paz, por ejemplo, como en la persistencia de la guerra, la actividad cultural del ser humano se articula y ordena para dar sentido a la existencia, incluso allí donde todo parece perder sentido se vuelve imprescindible una tarea ordenadora. Volver consciente dichos mecanismos de producción de sentido a partir de una labor interpretativa que tenga como núcleo la comunicación semiótica es de importancia capital en el proceso de reconocimiento de aquellas marcas decisivas de la ciudad hecha texto, signos concatenados que hablan de la concepción de la existencia propia de una cultura en un momento histórico concreto. Comunicación y cultura son, por tanto, dos términos ligados irremediabilmente. Y en el caso de la poesía como manifestación artística y cultural es preciso recobrar la relación dinámica entre texto y contexto de enunciación en la búsqueda de los sentidos urbanos que predicán de un espacio, en este caso un espacio que emerge en un contexto de violencia y en un tiempo determinado. Y que, además es enunciado por mujeres que transitaron el siglo XX, y algunas de ellas recorren el presente siglo.

Cabe anotar que la ciudad como motivo atraviesa la poesía moderna. “Es difícil pensar la obra de determinados poetas sin las ciudades que, de manera explícita o secreta, celebran o niegan” (Delgado, 2007, p. 1). En el poema está su latido, las marcas del territorio donde se amó, el lugar que se volvió herida, el paraje de violencia que partió literalmente la vida en dos. El poema puede ser entonces un intento por recomponer un espacio perdido, el lugar inscrito en la memoria que le permite al poeta construir su propia gramática de la ciudad. De allí que las formas poéticas para representar lo urbano sean tan variadas y se conviertan en fuente de análisis alrededor de la pregunta orientadora: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI?

No es casual los nombres de las poetas que hacen parte de la presente propuesta de investigación ni los poemarios de donde provienen los poemas seleccionados para el análisis. La obra **El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)** de la poeta María Mercedes Carranza reconstruye capas enteras de la cultura colombiana, en la medida que restaura el recuerdo de episodios trágicos que marcaron la geografía física y espiritual de Colombia. **Puerto Calcinado** de la poeta Andrea Cote es una gran metáfora de la cultura colombiana a partir de la devastación de una localidad que, señala la paradoja de un puerto pleno de riqueza natural en medio de la miseria humana. La antología **Un día maíz** de Mery Yolanda Sánchez, una de las voces vivas más representativas de la poesía colombiana, aborda el tema de la violencia y de la muerte en el siglo XX y primera década del XXI como marcas ineluctables del país. Por último, los poemas extraídos de las antologías **Por arte de palabras**, **Cielo Ausente** y **El eco de las sombras** de la poeta Luz Helena Cordero configuran lugares íntimos desde donde se padece o se reflexiona sobre los estragos de la guerra, y que son expresados desde una labor metafórica, propia de la imaginería poética.

Tampoco es obra del azar el hecho de que sean cuatro mujeres las que integren esta investigación puesto que, como expresé, en ellas la reflexión estética, política y cultural desde una perspectiva femenina también está presente, y concede unidad a sus obras que enriquecen

y amplían el concepto del canon literario colombiano, al comunicar a través de sus voces el lugar que ocupa la producción literaria femenina en Colombia que, como he dicho, ha sido ignorado en más de una ocasión y, sólo recientemente comienza a reconocerse, con la importancia que merece, la presencia activa de las escritoras y la calidad de sus obras, así como las variadas formas de concebir el lenguaje, y el aporte que hacen desde sus sensibilidades particulares a la creación poética. En ese sentido, reitero, no es indiferente que esta tesis centre su mirada en la poesía escrita por cuatro mujeres que han nombrado la ciudad y han contado la guerra desde la orilla de la poesía. Aquí también podría pensarse en una suerte de revisión de la tradición de la poesía femenina en Colombia, aunque la categoría no sea exacta del todo: “poesía femenina”, sin embargo, es una escritura hecha por mujeres en el siglo XX en la que uno de los temas predilectos es el cuerpo, ya sea el de la ciudad que también es un texto, o el cuerpo de la mujer inmiscuida en dicha espaciotemporalidad, puesto que no hay que olvidar que la construcción de un espacio para la voz de las mujeres en la literatura tiene que ver con la recuperación de un cuerpo sobre el que se han ejercido formas de control político, social y familiar, a lo que obviamente no escapa un contexto de violencia como el colombiano de finales del siglo XX y primera década del XXI. Cabría todo un capítulo en la tesis sobre el espacio social y la mujer escritora, en ese sentido diré que son autoras que han tenido que negociar, y en últimas conquistar, primero que todo, su lugar en el mundo literario, y luego su derecho a ser libre en la escritura, la creación de un decir poético sin concesiones.

Vale la pena precisar que “la ciudad letrada” no corresponde exactamente a “la ciudad real”. (Rama, 1988, p.31). Las palabras no expresan la sociedad como un todo, son tan solo visiones de un grupo particular, el de los escritores, y en este caso el de las poetas. Ya Angel Rama, dijo:

Mientras que la ciudad letrada actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema, la ciudad real trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aun los segrega de los encadenamientos lógico-gramaticales. (...) Las ciudades despliegan suntuosamente un lenguaje mediante dos redes diferentes y superpuestas: la física que el visitante

común recorre hasta perderse en su multiplicidad y fragmentación, y la simbólica que la ordena e interpreta, aunque sólo para aquellos espíritus afines capaces de leer como significaciones los que no son nada más que significantes sensibles para los demás, y merced a esa lectura, reconstruir el orden. Hay un laberinto de las calles que sólo la aventura personal puede penetrar y un laberinto de los signos que sólo la inteligencia razonante puede descifrar, encontrando su orden. (Rama, 1988, p.37).

Sin embargo, cualquier aproximación a los sentidos urbanos configurados en el poema, bajo una perspectiva que conjugue la semiótica de la comunicación y la antropología de la ciudad, no puede eludir referirse al espacio y al tiempo urbanos que nombra porque éstos constituyen una espaciotemporalidad propia que habla de un modo de ser y de estar en el mundo. Por tanto, todo poema en el que las nociones de ciudad y de violencia sean protagonistas se constituye en una espaciotemporalidad viviente en la que hay sentidos y valores en juego que se atribuyen a un espacio y a una época determinada. Ahora bien, si dichos poemas emergen en un contexto de violencia, sin duda hablarán de los desequilibrios propios de una época. Decir que cada contexto sociocultural comporta sus propios desequilibrios es una reiterada afirmación, pero no sobra recordarla. Al igual que cada sociedad comporta sus propias manifestaciones estéticas.

Las culturas humanas se diferencian unas de otras por el valor y el sentido que le atribuyen al espacio y al tiempo para la constitución de su cosmovisión y de su imagen de mundo. No es poca información la que arroja un poema sobre el estado y las formas de pensamiento de una cultura, de allí el valor de la presente investigación porque, en últimas, lo que es de singular importancia en esta propuesta desde una perspectiva comunicacional es la posición que adoptan los universos culturales de una sociedad determinada ante la historia, que es, en realidad, la conjunción vivida de espacio y tiempo. De allí la pregunta orientadora: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI? Y el objetivo general de esta investigación: Analizar en los textos seleccionados los sentidos urbanos que, mediante procesos hermenéuticos, es

posible reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI.

Por último, recalcar que el poema es lenguaje. Una construcción textual donde se configuran múltiples sentidos. En esta forma de decir enriquecida por el vuelo estético se establece un puente hacia otras maneras de enunciar un mundo que vale la pena desentrañar. Un proceso semiótico desemboca así en un acto permanente de comunicación porque al develar los sentidos del poema se plantea un ejercicio de lectura y re-escritura de mundo, un mundo posible alumbrado por la palabra poética. Si como afirma Paul Ricoeur “el texto no puede ser nunca un punto final, porque él hace eco del mundo y al mundo apunta a través de la imaginación del lector” (Ricoeur, 1987, p. 158), la labor hermenéutica del investigador es un acto de lectura riguroso, un proceso de comunicación en sí mismo que, a diferencia de una lectura desprevenida, procura arrojar luces allí donde seguramente pasarían inadvertidos valores y sentidos. El signo interpretado no se agota en ninguna interpretación, lo cual es particularmente cierto cuando se trata de observar la dimensión estética y política presente en la obra de arte. Por tanto, éste es un intento por dilucidar los sentidos urbanos que mediante procesos hermenéuticos es posible reconstruir en los poemas seleccionados, y en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI. Una puerta de entrada a futuras reflexiones sobre las formas de representar la violencia en Colombia.

Generalidades teóricas

Para abordar el presente análisis es oportuno mencionar los referentes teóricos que emplearé para alcanzar los objetivos propuestos. Buena parte de ellos provienen de la antropología de la ciudad y de la semiótica urbana y del texto literario que dan relieve a los procesos culturales y comunicacionales entretejidos por individuos y grupos humanos. En un análisis de los sentidos urbanos que se construyen en el poema, y en un contexto de violencia, es necesario una aproximación antropológica a la espaciotemporalidad humana que se desarrolla en la ciudad y que encuentra múltiples expresiones que van desde los modos en que los seres humanos se relacionan alrededor de lo urbano, la formas en que construyen o deconstruyen

los sentidos urbanos, las prácticas significativas, hasta las estéticas compartidas, entre ellas la escritura literaria y, específicamente la poesía.

En todas las culturas las nociones de espacio y tiempo han sido motivo de reflexión y material para el análisis interpretativo. Lluís Duch en su libro **Antropología de la ciudad** dice que los habitantes de una ciudad “viven y experimentan su espaciotemporalidad bajo una serie de condiciones móviles sometidas sin cesar a contextualizaciones y reorientaciones de su ámbito urbano” (Duch, 2015, p. 150). Parece una redundancia afirmar que en la experiencia humana de toda cultura, espacio y tiempo han sido, son y serán las dimensiones fundamentales de la existencia humana, nociones que aparecen en el poema como punto de anclaje y convergencia de sentidos. De allí que en el presente análisis se repare una y otra vez en la espaciotemporalidad como morada del ser humano, el espacio habitado como elemento individual y tejido social, hecho de variadas tramas de significación, en los que las ciudades representan una de las realidades manifiestas, quizá aquella que es capaz de emerger con su multiplicidad de sentidos entre la gran dispersión que implica el habitar en el espacio civilizado. Es importante recalcar que espacio y tiempo son nociones móviles puesto que dependerán de cada cultura y de las modificaciones que los grupos humanos van fraguando mediante transiciones sutiles o cambios drásticos ante lo inesperado. En todo caso, dichas espaciotemporalidades pueden retenerse en la experiencia escritural como un instante en el que el trabajo co-creador entre autor y lector las actualiza y/o retrotrae en el tiempo. Y es aquí donde la idea de un “lector in fabula”, como diría Umberto Eco, tiene cabida (Eco, 1993). Un lector hermeneuta que sea capaz de desentrañar los sentidos ocultos. No en vano, la profundización del conocimiento de la vida urbana muchas veces deviene del trabajo literario como forma de explicar el mundo. La poesía, en este caso, recuerda a la manera de Peter Von Matt que, también pensamos con sentimientos, emociones, y recuerdos. Es ilustrativo retomar las palabras del germanista y escritor suizo Peter Von Matt quien afirma que “el arte, cualquier forma artística del mundo, no es más que una posibilidad continuamente recreada para pensar con imágenes, melodías, y sentimientos y, de este modo, cerrar las grietas abismales que nos deja el pensamiento abstracto” Peter Von Matt (citado en Dutch, 2015). Esta puede ser una de las labores silenciosas y sostenidas de la poesía. La

poesía vendría a ser la ciudad que construye el escritor, o mejor en ella estarían presentes sentidos urbanos que el lector – hermeneuta debe interpretar.

Comunicación y cultura como dimensiones esenciales de la existencia están pues imbricadas en la relación espaciotemporal del ser humano porque:

Tiempo y espacio pueden ser descritos, evaluados y vividos mediante prácticas humanas. Son factores decisivos en los procesos de humanización o, por el contrario, de deshumanización en el marco de un universo cultural específico una vez que el individuo prehumano ha abandonado la etapa natural e instintiva y se ha adentrado en el laberinto de la artificiosidad porque cultura equivale a artificio (Duch, 2015, p.153).

En esta medida, los fundamentos teóricos de la antropología cultural que van desde las concepciones de Norbert Elías en su libro **Sobre el tiempo** (Elías, 1989) hasta la gran compilación crítica de la ya mencionada **Antropología de la Ciudad** de Lluís Duch (Duch, 2015) permitirán reflexionar sobre la pregunta problema: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI? puesto que el abanico teórico que despliegan ratifica que espacio y tiempo son una unidad indisoluble, y que están correlacionados íntimamente, un tiempo que es experimentado y vivido espacialmente y un espacio que se construye temporalmente, dicho vínculo espaciotemporal es parte consustancial de las prácticas culturales y comunicacionales que, por supuesto, están presente en la escritura poética, no sólo como el reflejo de la realidad que nombra sino también como una invención de la ciudad, la cual permite determinar en la presente propuesta de investigación que los poemas seleccionados y analizados predicen del territorio urbano en el contexto colombiano de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI.

Otra de las teorías relacionadas con la presente investigación concierne a la semiótica de la cultura, la semiótica urbana y del texto literario. Yuri Lotman, a partir de los estudios realizados en Las Escuelas de Verano de Tartú, publicó una serie de **Trabajos sobre los sistemas de signos**, y ocupó su atención tanto al estudio de la literatura como a los estudios de la cultura. En un primer período, (1964-1970), se enfocó en el estudio de la literatura, y un segundo período, con los trabajos de la década de los 70, se interesó por los estudios de la cultura como sistema de signos. En sus libros **Semiosfera I y II** (Lotman, 1996), examina el concepto de texto en el plano de la cultura y afirma que: “el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos” (Lotman, 1996, p. 82). De allí que los sentidos urbanos que subyacen en el texto poético puedan reconstruirse no sólo desde el texto aislado sino en diálogo crítico con el contexto del que se nutre, en este caso el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI. Lotman además se refiere a la existencia de una memoria común circunscrita a una realidad histórica, es decir, no hay textos que no refieran un conjunto de significados en relación con un tiempo y un espacio precisos, muchos más cuando se trata de fenómenos sociales que comportan en sí mismos una dinámica cultural propia. Sin embargo, se necesita también de la semiótica urbana y del texto literario, en tanto pensamiento estructurado para dar razón de la manera como en las prácticas significantes, incluyendo la poesía, se manifiesta el contenido de la memoria individual y colectiva en torno a las nociones de ciudad y violencia.

Oscar Steimberg, por su parte, reflexiona sobre los géneros como instituciones discursivas, al afirmar que éstos:

Son clases de textos u objetos culturales, discriminables en toda área de circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación: así, si por un lado hay géneros literarios, del entretenimiento, del discurso político, por otro hay también géneros televisivos, radiofónicos, gráficos. Constituyen opciones comunicacionales sistematizadas por el uso. Además de constituir un recurso general de la descripción y la conversación. Así, los géneros instituyen, en su recurrencia histórica, condiciones

de previsibilidad en distintas áreas de producción e intercambio cultural (Steimberg, 2002 p. 1).

Sin embargo, y como ya se ha mencionado, la noción de poesía, y particularmente de poética del desarraigo en la presente investigación, va más allá del género literario como entidad inamovible que perpetúa un cierto estado dentro de la competencia textual. Es decir, la poesía se observa aquí como un texto inscrito en la cultura, y no como un género aislado que cierra de antemano el horizonte de significación, ya que no se trata de un reflejo mimético de la realidad ni obedece a un ordenamiento diferenciado de la historia. Muy al contrario, la poesía como objeto cultural constantemente “actualizado” reúne características temáticas, retóricas y enunciativas que dinamizan tanto los procesos de creación como de recepción del poema. Es por esto que las profundas mutaciones que se ejercen en los comportamientos urbanos pueden rastrearse en el cuerpo que organiza el texto poético. Por ello, en la presente investigación los aportes teóricos de Oscar Steimberg serán tenidos en cuenta, en la medida que focaliza los componentes temáticos, retóricos y enunciativos que pueden entremezclarse en un análisis de corte semiótico, entendiendo que:

El tema se diferencia del contenido específico de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido que suele adjudicarse a los motivos literarios o pictóricos), entre otros aspectos, porque el motivo es reconocible en el fragmento; el tema, en cambio, aparecerá como un efecto de la globalidad del texto. Los tres paquetes de rasgos diferenciadores mencionados no se postulan como mutuamente excluyentes: rasgos retóricos (como el empleo de una jerga) pueden circunscribirse también en términos de sus efectos enunciativos (definen *el fantasma* de una determinada situación comunicacional) (Steimberg, 2002, pp 2-3).

Precisamente son los efectos enunciativos alrededor del poema los que permitirán entablar un diálogo analítico e interpretativo entre la creación poética que toma lo urbano como

epicentro de la escritura en un contexto determinado y las variadas formas de representación de la violencia en Colombia. Siguiendo al semiólogo y escritor argentino:

La reiteración en la focalización de componentes de estos tres órdenes puede postularse en relación con definiciones del género tan distanciadas entre sí -en el tiempo y en relación con la problemática teórica y metodológica involucrada en cada caso- como las de Bajtín (interrelación entre efectos del "sentido del objeto del enunciado", "intencionalidad o voluntad discursiva del hablante" y "formas típicas, genéricas y estructurales de conclusión"); Lukacs (en distintos géneros se opondrán "la tematización de una oposición", los "ordenamientos retóricos" y las diferentes "formas en que se enuncian esas estructuraciones del mundo"; Todorov que circunscribe los aspectos "verbal, sintáctico y semántico" del género definiendo, en el primero, tanto registros de habla como, específicamente, "problemas de enunciación"; al sintáctico dando cuenta "de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra", y al semántico "si se prefiere, como el de los temas del libro". En otros campos, como el de los estudios antropológicos, se encuentran las mismas coincidencias: para R.D. Abrahams los géneros se nombran combinando "modelos formales, de contenido y de contexto", definiendo a los de contenido como temáticos y asociando a los de contexto con "relaciones entre los participantes de la transacción estética" (Steimberg, 2002, p.3).

De allí que, en esta investigación la propuesta comunicativa, desde una perspectiva semiótica, se abra a un enfoque no excluyente, más sí integrador, en el que la circulación del sentido en el poema se lea tanto desde los problemas propios de la enunciación como desde los efectos de sentido del objeto enunciado y las relaciones que se entretejen entre contenido poético y contexto sociocultural. Un enfoque teórico y metodológico integrador que se orienta bajo un mismo principio: Analizar en los textos seleccionados los sentidos urbanos que, mediante procesos hermenéuticos, es posible reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI. Así, se extiende el espectro de análisis y no se reducen las posibilidades interpretativas de antemano, en el intento de dar respuesta a la pregunta: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que

ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI?

No hay que olvidar que el poeta se acerca a la ciudad a través de su cuerpo sintiente y, a partir de su experiencia en la urbe que constantemente le propone todo tipo de novedades y aventuras, diseña su propio imaginario urbano. En el fondo, la ciudad es un ente multívoco de sentidos, cuya descripción e interpretación puede llevarse a cabo desde múltiples perspectivas, distintas y a menudo complementarias. Y, es justamente lo que pretende la presente propuesta de investigación, un enfoque integrador en el que se entrecruce la manifestación artística con la vida cotidiana en las ciudades. Porque, desde que el ser humano empezó a diseñar y a construir sus espacios urbanos, vida cotidiana y ciudad han sido planteadas como realidades correlativas y codependientes, sumamente complejas, y a menudo caóticas, mucho más si tenemos en cuenta que en este estudio de las poéticas del desarraigo, la vida cotidiana en la urbe se ve alterada por el fenómeno de la violencia y de las prácticas indiscriminadas del conflicto armado colombiano.

Otro fundamento teórico, subyacente en el análisis del texto poético y que implica la relación entre semiótica y hermenéutica en este estudio, es la obra de Paul Ricoeur y específicamente su libro **La metáfora viva** (Ricoeur, 1975), en la que destaca la importancia de la metáfora como un elemento que permite la construcción de un mundo que tiene “algo” que develarnos y que incluye las tensiones y problemáticas ligadas a la significación. Una obra que además reflexiona sobre la poética del lenguaje en tanto que el lenguaje es una mediación necesaria para todo proceso de humanización. Es la metáfora la que pone de manifiesto ese enroque de movimientos continuos entre lenguaje y realidad en los que la ciudad puede ser leída como tejido escritural vivido, padecido, y experimentado en tiempo presente, un texto constantemente actualizado al compás del proceso lector y al ritmo del acontecer ciudadano.

Finalmente, mencionar la semiótica narrativa del texto literario, aquella que proviene de la denominada Escuela de París (Greimas y Courtes, 1976) pero, en esta ocasión adaptada a las necesidades propias de una investigación en un contexto latinoamericano y, particularmente

colombiano, dichos postulados permitirán profundizar un análisis que toma en cuenta la organización del poema en tanto conjunto significativo o productor de sentido, el cual avanza de un nivel superficial a uno más profundo, es decir, parte de un nivel que asoma en la superficie textual (tropos del lenguaje, por ejemplo) a las profundidades del sentido (espaciotemporalidades, axiologías y valores simbólicos en juego). La concepción del olvido o de la memoria, las tensiones permanentes entre vida y muerte serán analizadas ya no como dualidades, más bien como valoraciones que emanan de la fuerza interna que genera la forma propia del poema.

Este diálogo fecundo entre antropología cultural, semiótica urbana y semiótica del texto literario enriquecerá la mirada comunicacional de forma transversal como lo precisa el carácter polifónico de lo urbano y de los sujetos líricos que se construyen en el poema, espacialidades y temporalidades que como el resto de las realidades que son aprehendidas, vividas y expresadas por el ser humano permiten evaluaciones y análisis desde perspectivas distintas y complementarias.

Aspectos metodológicos

Primero que todo, a lo largo de la investigación se realizó una pesquisa bibliográfica que permitió, por una parte, reconstruir un estado del arte respecto a los poemas que han narrado la violencia reciente en Colombia, y que son más de los que esperaba, lo cual ratifica la importancia del análisis realizado, en la medida que en los estudios interpretativos se ha priorizado la narrativa y no la poesía. De otra, revisar aquellos estudios semióticos del texto literario, particularmente de la poesía que ha narrado la violencia del país y, que se constituyen en referentes hermenéuticos de este trabajo, algunos realizados por los propios poetas que se erigen como ensayistas y analistas del texto literario. Simultáneamente, se identificaron las principales corrientes de la antropología de la ciudad que fundamentan el diálogo crítico que plantea la investigación en torno al objetivo propuesto: Analizar en los poemas seleccionados los sentidos urbanos que, mediante procesos hermenéuticos, es posible reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI. Dicha pesquisa ratifica el vínculo indisoluble entre arte y vida cotidiana,

arte y prácticas socioculturales de la ciudad. En esta medida, es fundamental seguir el desarrollo de las reflexiones más recientes sobre antropología de la ciudad, referidas a las “estructuras de acogida”, corresidencia, o ciudad para entretejerlas en un diálogo fecundo con los sentidos urbanos que configuran los poemas. De tal forma, que puedan plantearse distintos interrogantes en relación con los cambios que viene experimentando el medio urbano y el conjunto de la vida pública en Colombia, circunscritos a la época que comprende esta investigación. De manera simultánea, se realizaron entrevistas a las poetas vivas que integran el proyecto de investigación para ampliar el lugar de producción escritural del poema, así como a escritores, lectores y expertos en literatura colombiana reciente, conocedores de la poesía escrita en el periodo que comprende la investigación. Así mismo, se contó con la asesoría del profesor Álvaro Góngora, semiólogo urbano, quien apoyó la tarea de fortalecer el estudio de los sentidos urbanos presentes en el poema, sin perder de vista el sustento antropológico, comunicacional y cultural de la investigación.

Enseguida y, a partir de la muestra representativa de poemas seleccionados de cada una de las poetas que integran este proyecto de investigación, seis poemas por cada poeta, se realizó un análisis semiótico urbano y del texto literario que dialoga de manera crítica con la antropología de la ciudad. De tal forma que, tomando como punto de partida el contexto sociocultural de enunciación en el que se inscribe el poema se vuelva a dicho entorno cultural y comunicacional constantemente, en el intento de dar respuesta a la pregunta: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI? De igual forma, se realizaron envíos parciales de la investigación a la directora de tesis, con el propósito de recibir sus recomendaciones y mantener un diálogo fecundo en torno al objeto de estudio.

La tesis se estructura en cuatro capítulos, uno por cada poeta. El capítulo I está destinado a la poeta María Mercedes Carranza y **El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)**, poemario constituido por veinticuatro brevísimos poemas, de los cuales se han seleccionado seis para facilitar el propósito metodológico de la investigación y acotar el análisis. Con este poemario se inaugura un nuevo decir en la poesía de la violencia en Colombia, puesto que es el primer poemario que gira en torno a la violencia paramilitar en

el país. El capítulo II se centra en la poeta Mery Yolanda Sánchez y su antología **Un día maíz**, integrada por sesenta breves poemas, de los cuales se han seleccionado seis para el análisis. Es la única de las cuatro mujeres incluidas en la investigación que ha consagrado su vida a crear una obra total donde explora el vínculo arte y violencia en Colombia. El capítulo III se centra en la poeta Luz Helena Cordero y seis poemas de sus antologías: **Por arte de palabras, Cielo ausente y Eco de las sombras**. En su poesía la vida cotidiana y las historias particulares terminan por conformar un cuerpo de voces y lenguajes que redefinen lo social y las formas de habitar los espacios. Finalmente, el capítulo VI vuelve la mirada a la poeta Andrea Cote y seis poemas de su libro **Puerto Calcinado**. Este poemario refiere por completo a un paisaje detenido en medio del conflicto armado colombiano. En total son veinticuatro poemas que en conjunto constituyen una poética que habla de la violencia en la urbe, el desplazamiento, el lugar de la guerra, y/o la evocación de la ciudad perdida.

Los subcapítulos atenderán los componentes temáticos, retóricos y especialmente enunciativos, en un intento de enfoque integrador que desde la perspectiva de los estudios culturales y comunicacionales permita analizar los sentidos urbanos que emergen en el poema en un contexto de violencia y en un periodo preciso, en cualquiera de las siguientes categorías de análisis: 1. ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), 2. parajes de la violencia, 3. evocación de la ciudad perdida y/o añorada.

Si bien, el análisis del poema nunca estará desligado del vínculo texto/contexto de enunciación, se precisa un subcapítulo destinado a establecer los componentes semióticos del texto, las marcas retóricas, sintácticas y semánticas correspondientes, los tropos literarios, las estructuras aspectuales (espaciotemporales), los actantes del relato poético, las metáforas e imágenes recurrentes, de tal forma que pueda relacionarse la obra de las poetas seleccionadas a partir de sus vínculos discursivos, y/o formas en que predicán del tiempo y del espacio. Pero, sin perder de vista los puntos de contacto o distanciamiento entre contextos históricos de enunciación, lugares geográficos y espirituales de los que se habla, y sobre todo los sentidos urbanos que se construyen desde la experiencia humana y que se reconstruyen en la escritura del poema.

Por lo tanto, el estudio semiótico ha de atender el engranaje de sentidos que habita el poema entero, ligado especialmente a lo urbano, siempre en diálogo con una antropología de la ciudad, puesto que la dimensión urbana en la antropología y los estudios culturales ocupa hoy un lugar de preeminencia, así como a comienzos del siglo XX lo ocupaba la cuestión social, de tal manera que la labor interpretativa en torno a la obra de cada poeta concluya con un subcapítulo en el que se exprese, a manera de postal analítica, el país y los sentidos urbanos que configura cada escritora en su creación artística. Podría decirse que, en un nivel superficial del texto poético, el trabajo interpretativo incluirá el estudio de las marcas gramaticales y los eventos procesuales en las transformaciones del relato poético, pero en un nivel profundo del texto poético se atenderá el carácter simbólico del poema, los valores y axiologías en juego. Todo contenido significativo presente en el poema que permita analizar los sentidos urbanos y las formas de representar la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI. Puesto que el poema habla de un espacio y un tiempo concreto y emerge en un aquí y un ahora, la actualización histórica y biográfica de patrones culturales permitirá que la espaciotemporalidad de la ciudad reconstruida en el poema, adquiera una fisonomía propia, de tal manera que el tiempo y el espacio genéricos lleguen a ser el tiempo y el espacio de una cultura dada, en este caso la cultura colombiana. Lo cual permitirá establecer unas conclusiones en torno a las categorías de análisis (evocación de la ciudad perdida, ruptura y expulsión del entorno cercano –desplazamiento-, parajes de violencia), que son los pivotes de sentido que animan esta investigación, y que han de sobrevenir a partir del análisis global de la tesis.

Como bien afirma la poeta y semióloga Beatriz Vanegas Athías, Codirectora de tesis, “el semiotista como el poeta es un observador de la realidad que pone al servicio del análisis interpretativo toda su capacidad de desentrañar las urdimbres existenciales” (Vanegas, 2013, p. 24). En un análisis de los sentidos urbanos presentes en las poéticas del desarraigo confluye necesariamente la poesía y la semiótica gracias a la función que comparten al agudizar y enriquecer la pluralidad de sentidos presentes en el relato poético. Si a ello se suma la visión antropológica de la ciudad, necesariamente se amplía la perspectiva comunicativa, tanto en un sentido físico/material como simbólico/espiritual, porque el

espacio se complejiza y se organiza en un “aquí” que mantiene relaciones diversas con múltiples “allí”, es decir, lo próximo y lo lejano, lo accesible y lo vetado, lo benéfico y lo maléfico dejan de ser simples dualidades para constituirse en experiencias humanas plenas de sentido y de matices que predicen del acontecer urbano.

Finalmente, se plantearán unas conclusiones en relación con las categorías de análisis y las formas en que los poemas construyen significaciones urbanas en una amplia reflexión crítica sobre las valencias del espacio configurado en medio del contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI, para profundizar el estudio y mantener abierta la pregunta orientadora de la investigación. Por último, se incluirá en los anexos los poemas completos para aquellos interesados en leer, y conocer de cerca la obra de las cuatro poetisas que hacen parte de la presente investigación.

Capítulo 1. María Mercedes Carranza y El canto de las moscas

1.1 La Colombia de María Mercedes Carranza. Contexto sociocultural de enunciación

María Mercedes Carranza hizo parte de la llamada “poesía post-nadaísta” en Colombia, plena de escepticismo e ironía, rasgos característicos -según Harold Alvarado Tenorio- de la Generación Desencantada (Alvarado, 2009). Por la época en que transcurre su vida (1945-2003), Colombia arrastraba consigo una larga historia de violencia que paulatinamente fue acentuándose y degradándose, amparada por el narcotráfico y la confrontación armada de distintos grupos dentro y fuera de la ley, lo que la llevó a decir:

No está lejos el día en que se hablará de Colombia del Norte y Colombia del Sur; arriba del mapa, los paramilitares y sus diversas y atroces formas de delincuencia y el narcotráfico como motor común y dueño y señor de ambos países. Y los dos, el de la “guerrilla y el del paramilitarismo, dentro de una dinámica de extrema derecha de talante fascista, con su totalitarismo

inhumano y criminal y, en nuestro caso, de características delictivas hasta la médula (Carranza, 2002, p. 20).

Así, conformó un sujeto lírico que habla de soledad, amor, desamor y violencia. Hay que destacar que el vínculo entre poesía y violencia, en sus vertientes estética y política, rondó a la escritora desde temprana edad, puesto que entre 1951 y 1958 vivió en España y allí pudo sentir de cerca los efectos de la guerra civil española, como bien lo señala James Higgins en su ensayo: *Violencia y arte, la doble herencia de María Mercedes Carranza*:

Estas impresiones de la posguerra española son sus recuerdos más tempranos, pero ella comprende ahora que también anticipan el dolor que iba a vivir más tarde cuando presencié lo que hubo de sobrevenir en su propio país: /Una niña, por las calles/ hacía allí sus primeros recuerdos/ y algunas de sus futuras desolaciones/. (Higgins, 2014, p.77).

En 1997 apareció **El canto de las moscas: (versión de los acontecimientos)**. El poemario fue publicado por primera vez en la revista de poesía colombiana **Golpe de dados**, en un número dedicado por completo a la obra de la poeta que incluía dieciocho poemas. Al año siguiente la colección fue publicada como libro, e incluyó seis poemas más. El enunciario de este poemario no es otro que la cultura colombiana. Un poemario que devela una forma de vida, la cual podría nombrarse como formas de la muerte de una cultura. Su intención escritural lleva implícita un gran compromiso ético, político y estético, sin precedentes en la historia de la poesía colombiana, puesto que antes ningún otro escritor había destinado un poemario completo para narrar, desde la orilla de la poesía, la violencia paramilitar.

Cabe anotar que María Mercedes Carranza poseía la comprensión de un amplio espectro de la realidad política y cultural colombiana, por su doble vocación -la de periodista y la de

poeta-. Trabajó en medios impresos de distinta posición ideológica, coordinó el Suplemento de Literatura **Estravagario** del diario **El Siglo** de tendencia conservadora. Fue Directora de redacción de la revista **Nueva Frontera** de corte liberal y, fue comentarista de libros en la revista **Semana**. De igual forma, fue fundadora y directora de la Casa de Poesía Silva, entidad creada en 1986 con el respaldo del entonces presidente Belisario Betancourt, amigo y contertulio de la escritora. Además, realizó antologías poéticas, prologó textos, editó poemarios desde el sello editorial **Casa Silva** y promovió concursos poéticos. Estas experiencias le permitieron acceder a la obra literaria con la conciencia despierta del que comprende la realidad comunicacional y cultural de su entorno. Vale la pena recordar que María Mercedes Carranza fue una activista defensora del derecho a vivir en paz, cuando en el año 1991 hizo parte de la Asamblea Nacional Constituyente que reformó la Constitución Política de 1886. En esa instancia, la poeta se alineó bajo la fuerza política del naciente partido del M19. De allí que, su pensamiento político estuviese dispuesto al disenso y, con el ánimo atento a dinamizar el rol de los partidos políticos tradicionales en el país. De igual forma, su formación como filósofa y el hecho de ser la hija de uno de los poetas más representativos del movimiento *Piedracielista*, Eduardo Carranza, le confirieron a su voz una potencia vivencial indiscutible.

Los cinco poemarios de María Mercedes Carranza: **Vainas y otros poemas** (1972); **Tengo miedo** (1983); **Hola, soledad** (1987); **Maneras del desamor** (1994) y **El canto de las moscas: (versión de los acontecimientos)** (1998) hablan de una forma de vida colombiana que la ubican en la generación poética de los años 70, conocida como generación desencantada, la cual agrupa, pese a su diferencia de estilos, temáticas, e incluso ideologías, a una amplia gama de escritores, poetas posteriores a la corriente literaria del Nadaísmo en Colombia.

En el año 1998 fue publicado, en su versión extendida, el libro **El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)**, poemario del cual se extraen los poemas que harán parte del presente análisis. No es casual que esta obra emerja en esta época porque, entre 1985 y

2000 Colombia fue escenario de múltiples violencias, así como de renovados hechos de guerra y de conflicto social. Es en este marco de fondo que la poeta construye su poemario: **El canto de las moscas**, el cual se configura bajo la forma del poema breve, “lacónico” en palabras del poeta Darío Jaramillo Agudelo (Jaramillo, 20014, p.46), y en esta síntesis de la realidad que propone, fabula la destrucción y la tragedia del país mediante símiles y metáforas poderosas. Se puede afirmar que la espacialidad que inscribe **El canto de las moscas** es el de la vida que cae y el paraíso que está en otra parte, lo cual reafirma la visión desencantada que ya asomaba en su arte poética:

*Yo escribo sentada en el sofá
de una casa que ya no existe, veo
por la ventana un paisaje destruido también;
converso con voces
que tienen ahora su boca bajo tierra
y lo hago en compañía de alguien que se fue para siempre
(Carranza, 1987).*

Ese alguien quizá se refiere al poeta modernista José Asunción Silva, también poeta suicida, quien siglos atrás vivió en la casa que ocupara la poeta durante años. Vale la pena anotar que su preocupación por la degradación del sistema político del país se expresaba en poemas que anteceden a **El canto de las moscas**, como: *Los muros de la patria mía*, y *La patria*. En este último poema la casa familiar sirve de pretexto para hablar de la casa-nación, desde allí anuncia la destrucción que posteriormente condensará con toda su fuerza en **El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)**. Dice en el poema **La Patria**: */Todo es ruina en esta casa/está en ruina el abrazo y la música/ el destino, cada mañana, la risa, son ruina/ las lágrimas, el silencio, los sueños. / Las ventanas muestran paisajes destruidos/ carne y ceniza se confunden en las caras/ en las bocas las palabras se revuelven con miedo. / En esta casa todo estamos enterrados vivos/*. La muerte se prefigura así, como uno de sus temas recurrentes. A propósito de la representación de la violencia que anticipa este poema, Sofía Kearns escribe en su ensayo: **El logro de la palabra única en El Canto de las moscas**, que:

El poema **La Patria** representa la violencia como algo inherente al sistema que colapsa. (...) el contexto político de este poema se refiere a la década del ochenta, época cuando la guerra entre los paramilitares de derecha y las guerrillas de izquierda volvió la violencia más cercana y más real para la clase media urbana, a la que Carranza pertenecía. (Kearns, 2014, p. 107).

El tránsito que hace la poeta de una poesía cuyo predominio urbano se centra en Bogotá – capital, (su ciudad), a una poesía que recorre los campos colombianos permite advertir la conciencia social que la caracterizó, más allá de su propia angustia existencial, así como el vínculo indivisible que observa entre campo y ciudad cuando del territorio colombiano se refiere, y que se expresa en toda su magnitud en **El canto de las moscas, (versión de los acontecimientos)**, particularmente en los poemas que analizaré a continuación.

1.2 Análisis de los poemas

He seleccionado del poemario **El canto de las moscas**, de María Mercedes Carranza, los poemas, o cantos –como los titula la poeta-: *Necoclí, Mapiripán, Tierralta, El Doncello, Pajil, y Soacha*, por considerarlos altamente significativos en la apuesta por visibilizar parajes de la violencia reciente en el país, ya que señalan de manera metafórica, pero sin rodeos, lugares donde se perpetró una masacre. Cada uno se constituye en paraje y representación de la violencia dentro del mapa simbólico de la barbarie en Colombia. En el análisis de los poemas se observa la búsqueda expresiva de la poeta y su intención de nombrar el horror de la violencia en diversos sitios de la geografía colombiana que se constituyen en poética desgarrada centrada en la ruralidad y la confrontación con las ciudades colombianas. Desde una mirada interpretativa se sitúa el contexto social en el que se inscriben dichos poemas para dar paso a una lectura tanto semiótica como antropológica de la ciudad en la obra de arte.

Canto 1
NECOCLI

Quizás
el próximo instante
de noche tarde o mañana
en Necoclí
se oirá nada más
el canto de las moscas (Carranza, 1998).

Cualquier aproximación desde una perspectiva semiótica - comunicacional, alimentada por la antropología de la ciudad, en el intento de responder a la pregunta: ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI?, y en la búsqueda de los sentidos urbanos que, mediante procesos hermenéuticos, es posible reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI, no puede eludir referirse con cierto detalle al espacio y al tiempo urbanos que nombra. El título de este breve poema remite a un punto preciso de la geografía colombiana: Necoclí. Municipio localizado en la subregión de Urabá en el departamento de Antioquia que, de ser una selva nativa pasó a ser refugio de paramilitares y guerrillas en distintos momentos de la historia de Colombia. Esta historia se remonta a un 9 de junio de 1994, cuando un grupo de paramilitares de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá, Accu, llegó a la vereda Nueva Esperanza, en jurisdicción del corregimiento El Mellito, del municipio de Necoclí, Antioquia, y asesinó a siete campesinos. Cabe recordar que, de Necoclí también salieron las tropas paramilitares que hicieron la masacre de Mapiripán, otra de las localidades que incluye María Mercedes Carranza en su poemario **El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)**.

Cultural e históricamente la ciudad de todas las latitudes ha construido su espacio y su tiempo en el marco de ininterrumpidos procesos de construcción y deconstrucción, algunos de ellos producto de transiciones paulatinas y otros como resultado de cambios súbitos o transformaciones radicales e inesperadas; a esta segunda instancia pertenece la violencia, y

particularmente la violencia que se ha ensañado en los campos colombianos y los asentamientos de comunidades enteras en este país. Si se tiene en cuenta que, los habitantes viven y experimentan su espaciotemporalidad bajo una serie de condiciones móviles sometidas sin cesar a contextualizaciones y reorientaciones de su ámbito urbano, cabe preguntar: ¿qué sucede cuando estas condiciones naturales se alteran de manera violenta? La respuesta parece evidente, pero es necesario reflexionar en torno a ella. Cuando estas condiciones se ven interrumpidas o atacadas por la violencia, las dimensiones fundamentales de la existencia humana – espacio/tiempo– se trastocan por completo marcando un antes y un después de manera irremediable en la vivencia individual, y en la experiencia colectiva, así cueste observarlo en el tiempo presente, o en el momento justo en que sobreviene la violencia. Una vez acontece el acto violento el lugar como espacialidad se inscribe en otro tiempo: el lugar pasado ya nunca volverá a ser el mismo, y es justamente lo que recuerda este poema de María Mercedes Carranza, *Necoclí*, de una manera conmovedora, puesto que al anticiparse a lo que podría ser el futuro de una tierra en la que ha ocurrido una masacre da cuenta del hecho atroz que vivió una población entera, un lugar que ya nunca volverá a ser el mismo. Podría decirse que, es una conjugación de tiempos donde se resumen pasado, presente y futuro a través de la negación de la vida puesto que, en un próximo instante lo único que quedará es */el canto de las moscas/*, recordatorio textual que nombra al poemario entero. El tono desencantado e irreverente en la poética de María Mercedes Carranza se expresa en toda su magnitud en este poema con el cual abre el libro, y que advierte al lector lo que podrá encontrar en las páginas subsiguientes.

Ahora bien, al reparar en las marcas retóricas, sintácticas y semánticas del poema se observa que *Necoclí* inicia con el adverbio *Quizás* que indica una probabilidad futura: */el próximo instante/*. El tiempo del poema avanza */de noche tarde o mañana/* para indicar que en Necoclí ya no se oír sino */el canto de las moscas/*. Es decir, la presencia humana desaparece, y la capacidad sensorial se limita y exagera a su vez, porque donde no hay vida sólo cabe escuchar el canto de las moscas, semejante al zumbido del terror. La línea final, */el canto de las moscas/*, da nombre al poemario y, se constituye en un recordatorio del sentido global de la obra. Dice la escritora

Beatriz Vanegas Athías en su tesis “El canto de las moscas y su predicación sobre la violencia ocultada”, que:

El campo semántico que configura el título principal: El canto de las moscas, genera relaciones de analogía tales como: mosca (asco, muerte, deshechos, sobras, vida breve). En tanto que a nivel de la extensión, el título secundario: Versión de los acontecimientos, produce una referencia verbal y lingüística, casi literal, carente del poder evocador de la metáfora. Es un título secundario de tono casi periodístico que, justamente por ello, ubica al lector trascendiendo el sentido del título principal. El título del objeto de estudio cumple también la función de anticipar, de vaticinar los eventos o acciones. Ello ocurre gracias al título secundario. El lector se dispone a asumir una “versión” de unos “acontecimientos” que ocurrieron a lo largo y ancho del país y entonces entenderá el tono apocalíptico del título principal: El canto de las moscas (Vanegas, 2013, p. 76).

De manera tal que desde el título mismo del poemario se advierte no sólo el sentido global de la obra, sino que además se plantea una tensión constante entre la violencia narrada periodísticamente y aquella nueva “versión de los acontecimientos” que pretende arrojar la visión poética sobre la realidad. De otra parte, el canto como subgénero poético remite al canto épico griego que narra un suceso heroico, pero en este caso los acontecimientos narrados en el poemario han perdido el brillo del héroe clásico porque, si bien se abren paso en medio de tiempos difíciles no es precisamente una labor virtuosa la que se desarrolla, y no hay nada honorífico en ello. Vemos entonces cómo los temas recurrentes y lugares de significación de cada uno de estos cantos están asociados a desolación y muerte. Muerte configurada en este poema a través de la descomposición que expresan las moscas, constituyéndose en la gran metáfora y símbolo del poemario entero: las moscas que succionan la vida, y el canto de las moscas como traslación del sentido luctuoso que recorre estas páginas.

La sensorialidad que propone el poema asocia en su dimensión espaciotemporal a la vista y al oído. Especialmente al oído, y a un único estímulo auditivo: *el canto de las moscas*. Es la cruda reafirmación de este canto que opera por contraste de imágenes poéticas como una forma de desafiar el silencio imperante ante la masacre, y más allá, el silencio reinante ante la ausencia de justicia e impunidad que usualmente acompaña estos actos de barbarie, puesto que, en Colombia, como en otros países latinoamericanos, el acontecimiento violento pareciera siempre “suspense” e inconcluso en su seguimiento, búsqueda de verdad y reparación, ilegible en su escurridiza sanción. En ese sentido, el poema aparece para romper ese silencio, y recuerda que:

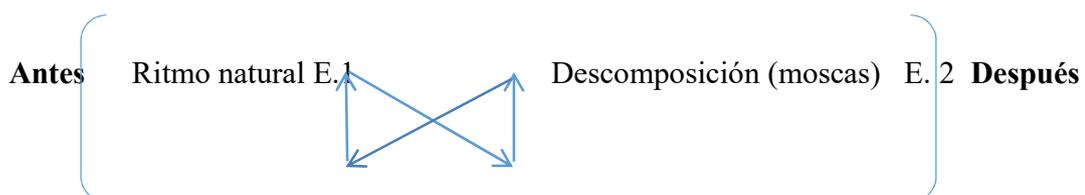
Imágenes, palabras, formas y conceptos ayudan a trasladar la resignificación de la experiencia a planos de legibilidad donde la materia de lo vivido se hará parte de una comprensión de los hechos capaz de desenceguecer los nudos de la violencia que antes figuraba sin rostro ni expresión. (Richard, 2001, p. 41).

Desenceguecer, tal vez este nuevo verbo sea el móvil que conjuga los poemas que hacen parte de esta investigación. Porque, esa es la contundencia de estos cantos de María Mercedes Carranza, que están más hechos de silencio que de palabras, y que se van deshojando como sentencias lapidarias y contenidas. En un nivel axiológico y profundo del relato poético se observa cómo el título del poemario **El canto de las moscas** se retoma en el poema como marca que orienta el sentido general de la obra. El poema también prefigura una desertización espiritual del espacio, puesto que las moscas llegan a los territorios sin vida donde cuerpos deshechos no han encontrado sepultura. Por tanto, se expresa la afectación que hombres y mujeres como espaciotemporalidades vivientes han padecido en un lugar y un tiempo determinados, que no son otros distintos a la Colombia de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI, cuyas resonancias se escuchan en la actualidad. También se constituye en recordatorio simbólico del papel que las moscas han tenido en la historia de la literatura ya que, distintos autores las han

eternizado bajo diferentes perspectivas creadoras, ya sea en su versión humorística, satírica, o trágica, como en este caso. La muerte y las moscas vendrían a ser más que un asunto temático, o un motivo, un efecto de la globalidad del texto escrito por María Mercedes Carranza.

Al reflexionar sobre la forma en que se configuran los sentidos urbanos que, mediante procesos hermenéuticos, es posible reconstruir en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI, se observa cómo **El canto de las moscas** se detiene en un acto horripilante que ha hecho parte reiterada de la historia violenta del país, y es la masacre, estrategia de guerra que ha tomado dimensión de rito afrentoso en Colombia, ceremonia sanguinaria perpetrada para infundir horror entre los pobladores con el ánimo de controlar el territorio. Un acto vil en el que caen asesinados niños, mujeres y hombres inermes, usualmente habitantes de las zonas rurales del país, y esto es justamente lo que expone de manera poética, en su belleza adolorida, *Necolí*, y cada uno de los poemas de María Mercedes Carranza seleccionados para el análisis, los cuales nombran un lugar veredal, estratégicamente ubicado en la geografía del país donde ocurrió una masacre.

En un esquema de análisis podría plantearse el siguiente cuadrado semiótico en el que se observa la transformación de las espaciotemporalidades, el paso de un estado vital (E.1), signado por un ayer, a otro estado estático (E.2) donde al final sólo se escucha */el canto de las moscas/*. Es decir, se opera un giro espacial radical, donde se observa una mutación profunda en relación con las alteraciones del entorno, casi desfiguraciones sufridas en la urbe como espacio habitado y diálogo trunco entre campo y ciudad. Transformación radical de la experiencia perceptiva del sujeto y/o comunidad que se deduce inscrita en dicha espacialidad de la que habla el poema.



(Vida) Pulso vital

Violencia-Necoclí

(Muerte)

Figura: Cuadrado semiótico

Ahora bien, si se observa el poema que sigue en su orden, otro tanto sucede con la tensión que plantea la autora entre vida y muerte. El canto 2 del poemario **El canto de las moscas** reitera la violencia que silencia un territorio cuando se comete una masacre. Una vez más, asoma un paraje de violencia en el cuerpo escritural del poema, constituyéndose en impronta del poemario entero de María Mercedes Carranza. Veamos:

Canto 2***MAPIRIPAN****Quieto el viento,**el tiempo.**Mapiripán es ya**una fecha* (Carranza, 1998).

Todas las culturas humanas han construido sus cimientos más profundos en torno a la extensión y duración como categorías determinantes de la existencia. Se podría decir que una cultura se diferencia de otra por el sentido y el valor que atribuye al espacio y al tiempo en la constitución de su ser más profundo. La cosmovisión de una cultura, la imagen que detenta de sí, e incluso los relatos posibles que ésta construye dependerán, en buena medida, de la posición que adopte determinado universo cultural ante la conjunción vivida de espacio y tiempo. ¿Qué sucede entonces cuando esta unión espaciotemporal se fractura, o cuando estos cimientos son agónicos? Sobre estos interrogantes gira el poema ***Mapiripán***, de María Mercedes Carranza, que trasciende lo que racionalmente se concibe como fecha en el calendario, un número dentro de una cronología, o una simple representación del paso de los días, puesto que en la medida que avanzan los versos se abre paso nada menos que una espaciotemporalidad que ingresa a la historia luctuosa del país. Es un tiempo agónico que se

individualiza como reflejo de la integración de los individuos a un organismo social, una trama simbólica que se sobrepone al tiempo natural, en últimas un tiempo socializado que implica un espacio humanizado, aunque en este caso tendría que hablarse de espacio deshumanizador. Un tiempo alterado por la violencia que deja de regular los ritmos de la vida cotidiana. El recorrido de la marca vivencial –ya sea de orden personal o comunitario– ingresa así a la dimensión colectiva cuando se constituye en memoria compartida, transmitida y construida por la sociedad, y lamentablemente en este caso, y en el poema en mención, una memoria luctuosa, puesto que lo acaecido en Mapiripán hace parte ya de la historia ignominiosa de Colombia.

En éste como en los demás poemas que integran el libro **El canto de las moscas**, el poema inicia nombrando un lugar del horror: Mapiripán. Municipio del departamento del Meta en Colombia, donde los paramilitares sembraron el terror con una masacre perpetrada del 15 al 20 de junio de 1997, que llevó a los habitantes de la zona y sus alrededores a conocer la violencia mediante asesinatos, torturas, cuerpos lanzados al río Guaviare y la orden de no recoger los restos que yacían en las calles. Por ello, desde el título mismo del poema se anuncia la fuerza destructora y perversa de la violencia, forma radical de la negatividad y del caos. En realidad, María Mercedes Carranza reconstruye en este poema un relato de pesadilla que recuerda esta porción de la historia trágica de Colombia gracias a la imaginaria poética.

El poema inicia con un adjetivo que resulta de capital importancia porque en la palabra: *Quieto*, reposa el sentido global del poema. *Quieto* afecta a los sustantivos *tiempo* y *viento* creando así una gran paradoja pues, si algo no se puede detener tal vez sean estos dos elementos: el tiempo y el viento, que se constituyen en formas de nombrar el transcurso de la vida, el pulso vital de quien transita y respira. Decir: */Quieto el viento/ el tiempo/*, es tanto como decir quieta la vida, y hablar de vida quieta es sinónimo de muerte. Por supuesto, para establecer dichas asociaciones, el lector, o analista precisa conocer el contexto sociocultural en el que se inscribe el lugar del que se habla. Sin embargo, la imagen metafórica */Quieto el*

viento/ es de una contundencia universal tal, que cualquiera entendería que se habla de muerte.

La correlación y coimplicación de las dimensiones espacial y temporal es una característica de la existencia humana, que constituye el marco del trayecto vital de todo ser humano. Dada nuestra condición finita, dicha relación espaciotemporal suscita grandes interrogantes debido al carácter enigmático que encierra el paso de la vida a la muerte. En el poema **Mapiripán** este enigma asoma sutilmente para transitar en su brevedad de la vida a la muerte solo que de manera violenta. Si al inicio podría pensarse que se está ante un plácido silencio, rápidamente la enunciación del poema evidencia que dicha quietud hace parte de la inmovilidad propia de un cementerio, un lugar de muerte fijado en un primer momento como simple dato, pero luego, y gracias a la escritura poética, identificado como símbolo de la muerte violenta de toda una nación. *Quieto el viento/ el tiempo/ Mapiripán es ya/ una fecha.* La forma de vida que construye el poema repercute en el espacio – tiempo padecido por toda una colectividad.

Al retomar en el tercer verso el nombre propio de Mapiripán se anuncia que dicha quietud acontece en ese lugar. Enseguida el verbo ser (*es*), y el adverbio de tiempo (*ya*), crean un puente entre pasado y presente, y más allá, entre memoria y olvido, porque al señalar que Mapiripán es ya una fecha, ha dejado de ser un lugar pleno de vida para pasar a ser un dato más, una fecha que se incluirá en la historia fúnebre del país. Desde una perspectiva antropológica, el asentamiento del hombre (en sentido genérico), su afirmación en el mundo depende directamente tanto de la calidad de su tiempo y de su espacio personales como del tiempo y del espacio que, intersubjetivamente, comparte con los otros. Si esta dimensión espaciotemporal del hombre cifrada en una localidad se detiene para convertirse en una fecha que marca un episodio histórico de barbarie, ingresa entonces en una forma radical de negatividad. La imagen metafórica */Quieto el viento/* es de una contundencia tal, que es inevitable asociarla a la muerte. Pero, una cosa es el paso natural de la vida a la muerte y otra muy distinta la muerte violenta que irrumpe sin transición posible en la urbe. ¿Cómo

explicar el hecho de que todo un lugar, toda una espacialidad se paralice, y literalmente quede borrada del mapa fijando paradójicamente un tiempo de desolación y barbarie?

Lo verdaderamente significativo de este poema es justo ese señalamiento, la certeza de que ante la masacre todo un lugar, toda una población con su universo sociocultural a cuestas se volverá tan solo una fecha, una marca que pasará cuando mucho a la historia. En estos breves versos, de resonancias verdaderamente apocalípticas, María Mercedes Carranza señala las profundas mutaciones que se han introducido tanto en los comportamientos urbanos como en los rurales de las ciudades colombianas, donde la violencia y sus efectos perversos se han ido incorporando y extendiendo de manera pasmosa. Si la existencia humana no puede dejar de ser espacial, ya puede imaginarse lo que sucede cuando sobreviene el arrasamiento de la localidad que sugiere el poema.

En la presente tabla se observa el programa narrativo que describe el poema en el que el tiempo guarda una correlación directa con el espacio y con lo acontecido antes, durante y después de la masacre en Mapiripán. En primera instancia, aparece un tiempo anterior como posibilidad abierta al lector para pensar un espacio donde la vida era viable. En “el durante” el ritmo de la urbe se aquieta al punto que deja de ser un espacio respirable para dar paso a un después en el que sólo ha quedado espacio para una fecha luctuosa en el calendario. El calendario que administra las recurrencias significativas de la urbe, aparece ahora asociado al contexto de la violencia colombiana.

Canto 2, Mapiripán		
Antes: Ayer	Durante: Ahora	Después: Mañana
Movimiento inferido	Quietud	Fecha

Tabla. Aspectualidad temporal Canto 2, *Mapiripán*

El programa narrativo del poema avanza de un estado inicial, E1, a uno intermedio, E2, y a otro final, E3. Resulta significativo en esta transformación radical del espacio y del tiempo que traza el poema, pensar tal como lo afirma Lluís Duch que “la espaciotemporalidad humana tal como se articula en la ciudad, en toda ciudad, constituye siempre el lugar privilegiado de la memoria colectiva” (Duch, 2015, p.60). Lo que desde una perspectiva comunicativa llamaríamos memoria cultural asociada al recuerdo, y que en el caso del poema corresponde a momentos signados trágicamente por la masacre, como método brutal de expropiación y práctica de guerra. Un lugar que deja de ser habitado producto de la violencia ya no puede considerarse una ciudad en el sentido tradicional del término. Es una “desespacialización” del entorno y de las relaciones sociales a causa del accionar violento.

Programa Narrativo, Canto 2 <i>Mapiripán</i>		
E1	E2	E3
Vida	Muerte	Memoria

Tabla. Programa narrativo del paraje de la violencia

Por su parte, enunciar que un lugar se ha convertido en una fecha otorga relevante significación al tiempo, el tiempo en que aconteció lo indecible: la masacre. Un tiempo que de inmediato será asociado a una espacialidad perdida puesto que, cada uno de los asesinados en la masacre dejará de habitar un lugar en el mundo, alterando de manera irremediable el

sentido de la casa como morada, lo cual modifica la escritura social y cultural, cuyas imágenes espaciales y temporales son los fundamentos de la configuración de la memoria colectiva. A su vez, escribir que *Mapiripán es ya/ una fecha/* permite al lector reparar en el pasado puesto que, implica un lugar en la memoria, una marca histórica lamentablemente asociada a la ignominia, un sitio vivo ahora detenido para siempre. De allí que la analista Beatriz Vanegas Athías concluya que, “este poema predica una violencia ocultada y, se constituye en un epitafio que testimonia la tragedia acontecida en este municipio de Colombia” (Vanegas, 2013, p. 91). En realidad, lo verdaderamente trascendental del poema es la afirmación implícita que conlleva puesto que, la poética que instaura enuncia y redefine un territorio que dejó de ser un lugar habitable para constituirse en símbolo perdido de toda una nación, una fecha en la historia luctuosa de Colombia.

Si como afirma Italo Calvino en su libro **Las ciudades invisibles**, “la ciudad no está hecha solamente de los elementos materiales que la configuran, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado” Calvino (Citado en Dutch, 2015), *Mapiripán* como poema configura sentidos urbanos que problematizan la ineludible presencia – ausencia de lo vivo y de lo muerto. Este tipo de testimonio en el que puede constituirse un poema, sin que hable por ello de poesía testimonial en sentido estricto –ya que la forma que expresa el poema, en su brevedad y belleza lo impide, puesto que se trata de una escritura donde predomina la imaginación poética, más allá de la información ceñida a la realidad-, lo aleja de inmediato del marco aislado de las “bellas artes” para volverlo huella de vida cotidiana, voz poética que sobreviene memoria. Y digo memoria porque, tanto el recuerdo de la angustia y del horror como de los momentos plenos y de paz, se hallan ubicados en los lugares de la memoria, y éstos están inscritos en la vivencia de toda ciudad, en este caso un espacio urbano que integra el vínculo insoslayable, muchas veces olvidado e incluso negado, entre el campo y la ciudad colombiana.

Si se avanza en el cuerpo estructural del poemario aparece el canto número 7: **Tierralta** que, una vez más, repara en un territorio silenciado por la violencia reciente del país, para ser

exacta, las tres últimas décadas de la violencia en Colombia. Se mantiene así la estrategia enunciativa del poemario en la que se figura el nombre del lugar donde se perpetró una masacre para dar nombre al poema. Este juego toponímico se reitera a lo largo de la obra poética de María Mercedes Carranza confiriendo no sólo unidad escritural, sino que también es la manera directa de afirmar dónde y cuándo se perpetró una masacre en el país, el título escueto del poema que funciona casi como titular de prensa y permite asociar que no es en vano el subtítulo del poemario: versión de los acontecimientos, pero al que antecede la palabra Canto y las lacónicas metáforas que despliega a continuación, lo cual obliga a dimensionar el terreno literario que despliega en su relación con la cultura que comunica.

Dice el poema:

Canto 7
TIERRALTA
Esto es la boca que hubo
Esto los besos
Ahora solo tierra: tierra
Entre la boca quieta (Carranza, 1998).

El Canto 7 del poemario **El canto de las moscas** tiene un título que funciona como anclaje de sentido y que retoma el motivo central de la obra: nombrar los lugares donde se han perpetrado masacres en Colombia y rastrear a través de la poesía la violencia reciente del país. Tierralta es un municipio ubicado al sur del departamento de Córdoba. Un pueblo donde la violencia tocó fondo en distintos momentos de la historia de Colombia en el siglo XX y primera década del XXI, de allí que permanezca en el imaginario de sus habitantes la idea de que 'en Tierralta cada calle tiene un muerto'. Bautizar el poema con el nombre propio de Tierralta es distinguir el espacio y traer a la memoria la inevitable presencia - ausencia de estos muertos.

Al reparar en las marcas retóricas, sintácticas y semánticas del poema se observa que, éste abre con el adjetivo demostrativo (*Esto*) en el intento de señalar la proximidad al hecho violento. Enseguida, se acude a la figura de la anáfora, es decir, la repetición al comienzo de

la frase que encadena la estructura del poema: */Esto es la boca que hubo/ Esto los besos*. El adverbio demostrativo (*Ahora*) conecta los campos semánticos donde una boca fue vida. Sabemos que se trata de una boca que ya no está por el empleo en pretérito del verbo haber, más exactamente (*hubo*), */Esto es la boca que hubo/*, una boca que no sólo vivió, sino que además amó, el lector puede deducirlo en el segundo verso cuando se mencionan los besos. Nombrar los besos es enunciar la acción implícita de besar. Una boca viva, con un rasgo humanizador que ahora es sólo */(...) tierra: /tierra/ Entre la boca quieta/*. La suspensión del movimiento de la vida visible en la quietud de los labios constituye una imagen poética que opera por contraste y refuerza la idea de un territorio en el que la vida ya no es más. La reiteración de la palabra tierra crea el ritmo escritural del poema, y también recuerda el lugar donde la vida cesó: */Ahora solo tierra: tierra (...)/ Tierralta*. Una vez más se expresa la ciudad vista por la poeta, a diferencia de la ciudad cartografiada por el urbanista, por ejemplo. Es ***Tierralta*** el lugar donde se confronta la relación campo – ciudad, ya no desde la mirada distanciada que observa a la ciudad como “objeto” o como saber “objetivo”, lo que haría el ingeniero, o arquitecto, sino la ciudad que ha pasado por el tamiz de la sensibilidad de la poeta, re-creadora de ciudades. Un espacio nombrado para reafirmar que el municipio ha muerto como lugar vivo y vivido, para volverse tan solo tierra, tierra entre la boca de los muertos, de donde seguramente habrá que volver a edificar la ciudad posible, aquella donde vuelva a ser factible la vida.

En el marco de la geografía cordobesa, y por extensión colombiana, que encierra un universo cultural específico, Tierralta se constituye en lugar deshumanizador, una vez que la quietud de la boca que nombra el poema refiere por trasnominación el cuerpo inerte resultado del hecho violento. Una vez más, **El canto de las moscas** devuelve un grito que transita al silencio, porque en las pocas palabras que arropa el poema está contenida la herida y la desesperanza. ¿Habrá otra manera más contundente de nombrar la muerte violenta en poesía? besos que ahora son tierra, */entre la boca quieta/*. Ese choque de imágenes en las que aparece una boca quieta que alguna vez besó, una boca que alguna vez amó, es decir, que estaba viva representa de forma trágica la vida que cesó. La confrontación entre vida/muerte, amor/muerte que se lee en estos versos entraña una forma despiadada y directa, bella también

de nombrar la violencia, una poética que denuncia que la tierra está sembrada de todo lo muerto, y que el país se extiende en su espacio - tiempo como si atravesara las tierras de la muerte y del despojo. La masacre, en su forma culmen de barbarie, lejos de configurar o reconfigurar un orden espaciotemporal, lo desfigura. Este poemario, verso a verso recuerda que la cultura colombiana también es un girón de un paisaje atroz.

El poemario **El canto de las moscas** fue publicado en 1997, de allí que la alusión al paraje de violencia en el poema *Tierralta*, quizá se refiera a la masacre cometida el jueves 25 de octubre de 1990, cuando un grupo de cinco paramilitares acribillaron en el barrio Escolar a diez pobladores, entre ellos cuatro niños y dos más en el barrio San José. La escena dantesca permanece en la memoria de algunos pobladores de este municipio del alto Sinú cordobés, quienes recuerdan la advertencia que hizo ese grupo armado ilegal a través de un panfleto en el que señaló que se degollaría y se castraría a quienes pertenecieran a la guerrilla. La gente pensó que no se iban a ejecutar esos actos tal cual decía el pasquín, pero en efecto fueron degollados. Las Autodefensas se adjudicaron la masacre. Este territorio ya había sido embestido ferozmente por la violencia cuando el 23 de agosto de 1988 dos frentes guerrilleros de las FARC y dos más del EPL atacaron una base militar ubicada en la localidad de Saiza, en el municipio de Tierralta (Córdoba) donde trece militares y doce civiles perdieron la vida. Veintidós uniformados más fueron llevados como prisioneros de guerra. Y el gobierno de turno presidido por Virgilio Barco se vio obligado a adelantar una negociación para regresar a los cautivos. La venganza del paramilitarismo no se hizo esperar. El martes 30 de agosto de 1988, unos treinta sujetos detuvieron un bus de servicio público que cubría la ruta entre Montería y Arboletes, y obligaron a su conductor a emprender un bárbaro itinerario. La primera estación fue la hacienda 'Donaire', donde los encapuchados asesinaron a tiros a seis labriegos. Después llegaron al corregimiento 'El Tomate', donde no dejaron una casa en pie. Quince trabajadores fueron asesinados frente a sus familias y el caserío fue incinerado después de perpetrada la matanza. Cuando los asesinos regresaban por la misma vía por donde llegaron, decidieron prenderle fuego al bus. Pero, lo hicieron con el conductor y el

propietario del automotor encadenados dentro del vehículo¹³. La violencia paramilitar mostraba toda su atrocidad, tal como la guerrilla lo hacía en su guerra a muerte contra sus enemigos.

En el poema *Tierralta*, la tierra deja de ser el lugar de la vida para tornarse territorio “quieto”, fantasma. La imaginería poética del desarraigo aparece esta vez asociada a la quietud, a un espacio desolado donde ahora solo hay tierra, tierra de nadie. Cuenta Sofía Kearns, en su ensayo **El logro de la palabra única en El Canto de las Moscas**, que en *Tierralta*:

La repetición de la palabra tierra, que representa el carácter definitivo de la muerte, recuerda al lector el poema Oración, de **Hola Soledad**, otra obra de María Mercedes Carranza. Pero, la imagen de la boca rígida agrega una más aguda calidad grotesca que subraya la carencia de voz, que es el aspecto que el poemario denuncia” (Kearns, 2014, p. 123).

Lo cual reafirma que hay en la obra de la poeta una vocación por registrar aquellos hechos ignominiosos en medio de lo que pareciese una desmemoria colectiva. Por su parte, y atendiendo una revisión crítica del poemario **El canto de las moscas** se observa cómo los relatos de la violencia ocurren en sectores rurales de Colombia: Necoclí, Mapiripán, Tierralta, donde precisamente se ha ensañado la violencia en Colombia. Sucede igual con el poema titulado: *El Doncello*, que corresponde al canto ocho del poemario.

Canto 8

¹³ 25 años de un tiempo de masacres. (2013). *El Espectador*, pp1. Recuperado de: <https://www.elspectador.com/noticias/judicial/25-anos-de-un-tiempo-de-masacres-articulo-408650>

EL DONCELLO

*El asesino danza
La Danza de la Muerte.
A cada paso suyo
alguien cae
sobre su propia sombra. (Carranza, 1998)*

Con una imagen poética desgarradora que presenta al asesino como un bailarín que danza La Danza de la Muerte -en letras mayúsculas-, inicia el poema *El Doncello* de María Mercedes Carranza, un canto que, una vez más, nombra un lugar de la barbarie en Colombia al recordar los hechos macabros acontecidos el 1 de agosto de 1997, en el municipio El Doncello, departamento del Caquetá, al sur del país, cuando paramilitares del Frente Caquetá llegaron al bar El Medallo, ubicado en el municipio de El Doncello, y dispararon contra las personas que allí se encontraban, dejando cinco muertos y un herido. La poeta construye así una imagen aterradora en la que se observa a un bailarín que a cada paso trae la muerte y la arroja a El Doncello, el lector lo sabe por el título que funciona como anclaje de sentido, y anuncia el Canto ocho del poemario, en el que se observa al asesino que danza y arroja cuerpos que caen sobre su propia sombra, la propia sombra -metáfora de la muerte-, y señalamiento que apunta al asesino que ha de cargar los cuerpos que caen a su paso. *El Doncello* se une así al canto insepulto en que se constituye **El canto de las moscas**. Hablo de cuerpos que caen, aunque el poema dice: *alguien* (pronombre indefinido), la forma impersonal que la autora encuentra para advertir que cualquiera podría caer en medio de esta danza macabra y asesina, donde una sola persona baila (el asesino), y trae a su paso arrasamiento y muerte indiscriminada. El paisaje urbano referido a El Doncello en el poema de María Mercedes Carranza permite descifrar la cruda violencia que se ensañó contra estos territorios, el pasado y el presente de esa localidad, y más allá el pasado y presente de nuestra sociedad porque en este cuerpo escritural se lee entrelíneas los vaivanes culturales, sociales y políticos de la urbe colombiana.

Rutas del Conflicto en asocio con el Centro Nacional de Memoria Histórica informaron sobre esta masacre en El Doncello, al denunciar cómo en 1997 llegaron al Caquetá los primeros

paramilitares que enviaron los Castaño para conformar el Frente Caquetá y quitarle terrenos de cultivo de coca a las FARC en este departamento. Los primeros jefes en llegar fueron Rafael Antonio Londoño Jaramillo, alias ‘Rafa Putumayo’, y Lino Arias Paternina, alias ‘José María’, quienes abrieron paso para la entrada fuerte de los integrantes de este grupo paramilitar en 1998¹⁴. María Mercedes Carranza en tan solo cinco versos lacónicos representa la violencia de ese momento y de ese lugar como una danza macabra y desoladora. En su poema se nombra a las víctimas a través de un sujeto impersonal: *alguien*, alguien que cae, recurso literario que le permite englobar a toda una población vulnerable, víctima de la violencia. El Doncello es otro paraje de la violencia colombiana de finales del siglo XX en el que también se cometió una masacre por el grupo paramilitar Andaquíes Caquetá, que según cuenta el Centro Nacional de Memoria Histórica tenía la particularidad de haber pertenecido a dos estructuras paramilitares distintas. “Entre 1998 y 2001 fue un frente de avanzada de los hermanos Castaño, y luego, pasó a ser parte del Bloque Central Bolívar de Carlos Mario Jiménez alias ‘Macaco’, lo cual reafirma los mapas movedizos de la violencia en el país”¹⁵. En efecto, usualmente un territorio que ha sido “tomado” por un grupo armado al margen de la ley en Colombia, con el tiempo termina siendo sometido por otro, y así el mismo lugar resulta doblemente vulnerado, en una suerte de espiral de violencia incesante donde el centro de la disputa es de carácter territorial, la disputa por la tenencia de la tierra en Colombia que ha sido, es y será la génesis del conflicto armado del país.

Continuando con otro de los poemas de **El Canto de las moscas**, de María Mercedes Carranza que hace parte del corpus de análisis, encontramos el Canto trece: ***Paujil***, donde una vez más la naturaleza es alterada radicalmente por la presencia humana. Este sacrilegio de los ambientes naturales, que en el pasado fueron reservados para la vida, será otra de las violencias ocultas que asoman en el poemario.

Canto 13 ***PAUJIL***

¹⁴ Masacre de El Doncello, 1997. *Rutas del Conflicto*, pp1. Recuperado de: <http://rutasdelconflicto.com/interna.php?masacre=621>

¹⁵ Idem.

*Estallan las flores sobre
la tierra
de Paujil. En las corolas
aparecen las bocas
de los muertos. (Carranza, 1998)*

En el canto trece nuevamente aparece un nombre propio como título del poema: **Paujil**, sustantivo que denomina otro lugar en la geografía del horror colombiano puesto que en el municipio de El Paujil, ubicado al occidente del Caquetá, sur de Colombia, un 19 de octubre de 1999, un grupo de paramilitares del Frente Caquetá de las AUC, instalaron un retén ilegal en la vía que comunica a los municipios de El Paujil y La Montañita, a la altura de la vereda La Niña, jurisdicción de El Paujil, para luego detener a un grupo de personas y con lista en mano señalar a cinco campesinos que luego asesinaron. Era una época en la que los paramilitares enviados por los hermanos Carlos y Vicente Castaño a Caquetá, disputaban a la guerrilla las zonas de cultivo de coca en el departamento y cobraban un impuesto a los narcotraficantes. En 1998, los hermanos Castaño enviaron un grupo de treinta y cinco paramilitares al Caquetá para tratar de contrarrestar el poder de la guerrilla en la zona. Cabe recordar que, El Paujil queda a hora y media de San Vicente del Caguán, municipio que hacía parte de la zona de distensión que el gobierno del ex presidente Andrés Pastrana le entregó a las FARC. La masacre ocurrió en medio de los diálogos de paz que habían iniciado un año antes, es decir en 1998. Estos aspectos que integran la dimensión pragmática del poema son esenciales para acceder al significado preciso del contexto en el que se circunscribe la escritura, y son determinantes al momento de pensar qué sucede con las dimensiones humanas y humanizadoras que debería poseer el espacio y el tiempo de la ciudad cuando éstas han sido arrebatadas por la violencia. Sin embargo, cabe anotar que la metáfora que construye la autora en este breve poema es de tal fuerza, que el lector desprevenido, o ajeno a estas circunstancias históricas, puede percibir que el poema habla de muerte violenta.

Una vez más la tensión vida/muerte entabla un diálogo mediado por la metáfora. Al leer: */Estallan las flores sobre/ la tierra/ de Paujil/*, de inmediato se piensa en un lugar exuberante que florece, un lugar donde la vida es posible. Sin embargo, a continuación, se inscribe su

opuesto: */En las corolas/ aparecen las bocas/ de los muertos/*. Se construye así una metonimia al expresar la parte por el todo, o al desplazar un significado desde un significante por otro significante, es decir: corolas por flores. Las flores dejan de ser un elemento vital porque internamente, allí donde anidaba el color de las flores, es decir, en sus corolas, habitan */las bocas de los muertos/*. En últimas, es una metáfora macabra, incluso grotesca. Tal como sucede en varios de los cantos que integran la obra de María Mercedes Carranza, la poesía opera por contraste quizá como un recurso del lenguaje para expresar las rupturas que trae aparejada la violencia en las zonas veredales, también para estremecer al lector con el poder de la imaginación y la ironía. De allí que añade Sofía Kearns:

Los discursos políticos y tóxicos están inextricablemente fundidos en **El canto de las moscas** para producir una estética de propósito diferente, la de dar un testimonio de una situación de injusticia. Esta nueva meta estética requiere una voz testimonial que Carranza logra mediante la ironía. (Kearns, 2014, p. 121)

Al asesinato de hombres y mujeres se une el exterminio del entorno natural, aparecen entonces la belleza de la flor ligada a la muerte, la exuberancia del platanal irrespetada por los cuerpos mutilados, el río como la gran fosa común y el cielo teñido de sangre. Como sucede en otros poemas de **El canto de las moscas**, en *Paujil* la tierra deja de ser el lugar de la vida para constituirse en el espacio de la muerte, creando así una isotopía de la tierra como escenario de muerte. El verbo estallar cobra toda su fuerza, porque estas flores no nacen, sino que estallan y, al estallar dibujan las bocas de los muertos. La degradación del tiempo y del espacio es de tal magnitud que la belleza contenida en un evento de la naturaleza, como lo es el nacimiento de una flor, termina por remitir a la muerte violenta, y no ya a la descomposición natural de los residuos orgánicos, por ejemplo. Al pensar en el paisaje que describe el poema y en relación con el nexo existente entre socialización y memoria, la ciudad que se mueve sin cesar en el poema oscila en términos de memoria y olvido puesto que, en *Paujil* la vida ya no será más que un perenne recordatorio de la muerte.

Pero más allá de la muerte y de las masacres, que se enumeran una a una en títulos que dan cuenta del sitio donde ha ocurrido, quisiera destacar que es en estos textos mínimos, despojados de todo artificio, escuetos, precisos, tensos como una flecha a punto de ser disparada, donde María Mercedes Carranza llega al corazón de la alcachofa que ha buscado con desvelo por casi treinta años. Pero la vida es implacable y lo que ella encuentra es una tremenda contradicción. Porque, en efecto, no se da de manos a boca con la pacífica pasta del corazón verde de la fruta, sino con una piedra apta apenas para golpear la conciencia de un grupo humano adormecido por el bordoneo de las moscas. Estos poemas son piedras que hablan del no futuro, que en sus innumerables paréntesis recorren la piel gastada de un país que vive en el delirio de la muerte. Es ella la que está ahí, ella la que se retrata retratándonos a todos.”. (Garavito, 2014, p. 28)

Es precisamente esa memoria colectiva que la poeta capta la que logra ese efecto de estremecimiento en el lector. Cabe mencionar que, al igual que sucede en otros poemas de la obra de María Mercedes Carranza, es a través de la naturaleza como se expresa la vida que cesa. Es decir, la naturaleza se constituye en escenario de las peripecias humanas. Cada uno de los cantos del libro narra una suerte de sacrilegio respecto al entorno, puesto que donde antes la tierra era expresión de vida en toda su magnificencia, ahora es el escenario de una masacre que detiene y atomiza la vida. Paradójicamente se suele decir en Colombia que ‘la naturaleza estuvo protegida durante el conflicto armado’ porque a los territorios biodiversos no llegaban las grandes empresas mineras de extracción de oro, cobre y plata a cielo abierto ante la inseguridad reinante en estas regiones, ya que allí estaban los grupos armados ilegales ejerciendo el control de la zona, pero esto es un contrasentido, por qué ¿de qué valen los extensos territorios verdes, ricos en recursos, si no se puede transitar libremente por ellos? Si no hay conciencia para preservar y disfrutar la integración del ser humano en la naturaleza hecha hábitat, no puede afirmarse tal cosa; si no hay un mínimo de valores compartidos, empezando por el derecho a la vida, y una ética donde la vida triunfe y sea la que oriente

nuestras acciones, de nada vale una geografía del miedo y del terror que veda la libre circulación y expresión de las personas. Por ello, en cada uno de los cantos propuestos por María Mercedes Carranza se registra con hondura y contundencia la realidad rural signada por la tragedia, el ataque a la naturaleza en las expresiones metafóricas que construye el poema es una forma de reforzar el sentido deshumanizador que trae consigo la masacre, una de las formas más degradadas de la violencia. Cada uno de los poemas de **El Canto de las moscas** dibuja un paisaje donde la naturaleza está herida de muerte. Ese es el llamado desde la poesía, el persistente ejercicio reflexivo que ofrenda la escritora en su obra y que invita a la necesaria memoria, la alegoría constante que permite a la palabra recuperar su poder, el poder de decir para que la desmemoria no sepulte estos hechos violentos en el olvido.

En la siguiente tabla se observa la transformación de la espaciotemporalidad que subyace en el poema y el efecto de sentido que engloba la escritura en torno a la paradoja de la muerte que da vida.

Canto 13, <i>Paujil</i>		
Antes: Ayer	Durante: Ahora	Después: Mañana
Vida inferida	Estallido de la muerte	Renacen las flores en la tierra fertilizada por los muertos. Muerte en conjunción con la naturaleza.

Tabla 7: Aspectualidad temporal Canto 13, *Paujil*.

Cierra esta revisión crítica del poemario **El canto de las moscas**, desde una semiótica textual alimentada por la antropología de la ciudad, el Canto dieciocho de la obra de María Mercedes Carranza: *Soacha*, que acontece en la localidad de Soacha, municipio del departamento de Cundinamarca.

Canto 18
SOACHA

*Un pájaro
negro husmea
las sobras de
la vida.
Puede ser Dios
o el asesino:
da lo mismo ya. (Carranza, 1998)*

Cualquier aproximación semiótica a la ciudad que se reconstruya en el poema refleja aspectos, actitudes y representaciones mentales de la existencia humana. La vida urbana posee valoraciones muy diferentes del tiempo y del espacio según el momento histórico que atraviesa. De allí que el paisaje urbano que asoma en los poemas que integran **El canto de las moscas**, en últimas, hable del pasado y del presente de la sociedad colombiana. En el Canto dieciocho del poemario, titulado *Soacha*, una vez más se cumple la regla estructural de esta obra: organizar el libro y nombrar el poema a partir del lugar de la barbarie, que se constituye en paraje de la violencia, y a partir del toponímico u onomástica geográfica predicar de las violencias ocultas, ocurridas en Colombia durante el siglo XX, y usualmente nombradas de manera superficial y efímera en los medios de comunicación.

Cabe recordar que por la época en que la autora escribe **El canto de las moscas**, Soacha aún no ha sido el blanco de los llamados “falsos positivos”¹⁶. La poeta se refiere entonces al lugar en el que fue asesinado el líder político Luis Carlos Galán Sarmiento, a quien dedica el

¹⁶ Falso positivo: Así se denominó en Colombia una práctica espeluznante en la que en 2011 personas inocentes fueron tildadas de guerrilleros, desaparecidas y/o ejecutadas por parte de organismos militares para cobrar recompensas.

poemario entero: «*A Luis Carlos: siempre*». Conviene anotar que María Mercedes Carranza fue compañera de trabajo de Luis Carlos Galán en la revista **Nueva Frontera** e hizo parte en 1982 de su movimiento *Nuevo Liberalismo*. A raíz del asesinato del líder en 1989, cuando era el candidato favorito a la presidencia de Colombia, escribe este poema donde se mezclan el duelo por el mártir y el duelo por el amigo. Dice Víctor Rodríguez Núñez:

En la misma cuerda, esta dedicatoria –que no forma parte del texto poético, aunque actúa como su marco– se establece un vínculo nada común entre el sujeto poético y la realidad social: la asunción de lo público como privado, de la historia como cuestión personal¹⁷.

Sin embargo, y en oposición a lo expresado por Víctor Rodríguez Núñez, esta dedicatoria sí hace parte del texto poético, y señala el sentimiento de dolor que envuelve no sólo el trágico episodio en el que fue asesinado Luis Carlos Galán, candidato a la Presidencia de Colombia en 1982, y amigo de la poeta, sino que también encierra el drama nacional que ella observa y que registra en cada una de las secuencias que a manera de cantos desgarrados presenta en su poemario. No debería extrañar entonces que la historia personal y la historia del país se entrecrucen, tampoco que un artista decida encarar desde la estética la compleja realidad que lo circunda, esto lejos de afectar el texto poético es un rasgo de identidad del poemario y de la voz de la poeta. El poema *Soacha*, en palabras del poeta Juan Manuel Roca no sólo registra la muerte del político liberal Luis Carlos Galán y toma el título del pueblo donde ocurrió el crimen, sino que además “en su dura parquedad resulta una suerte de pintura tenebrista” (Roca, 2003, p.117). Ya en su poema titulado: *18 de agosto de 1989*, María Mercedes Carranza había escrito una elegía en la que narraba el último día de su amigo Luis Carlos Galán Sarmiento: */este hombre va a morir/ hoy es el último día de sus años/ (...) / el amanecer nunca más alumbrará su carne/*, y en el que con lengua blasfema señalaba al asesino: *En su corazón de piedra el asesino afila los cuchillos/ (...) El asesino esconde la cara siempre/para que el sol no le escupa sus gargajos de fuego/ (...) / El asesino: humores*

¹⁷ Rodríguez, (2001). María Mercedes Carranza o el peso de la tierra sobre el cuerpo. *Jornal de Poesía*. Recuperado de: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/BHBHmariamercedescarranza01.htm>

de momia, hiel de alacrán, heces de ahorcado, sangre de satán/ (...) /Todas las lenguas de la tierra maldicen al asesino/. Desde entonces recurría al uso de titular el poema nombrando la espaciotemporalidad que refiere, en este caso la fecha en que asesinaron a Luis Carlos Galán cuando aspiraba a la presidencia de Colombia. Su asesinato fue decantándose entre el dolor y la rabia hasta convertirse en símbolo de su imaginaria poética en torno a las violencias del país, de allí que le dedique el poemario entero **-El canto de las moscas, (versión de los acontecimientos)-**. Además, Luis Carlos Galán Sarmiento se constituye en símbolo de la lucha contra el narcotráfico y la corrupción en Colombia, por tanto, ofrendar el poemario a su amigo significa también una forma de convocar estos valores en una sociedad que parece extraviarse ante la anomia y el incumplimiento de un marco legal donde se respete la vida y la dignidad.

En su poema *Soacha* se observan los siguientes actantes del relato: *Un pájaro negro/ Dios o el asesino/*, que conforman una isotopía perversa porque, el pájaro negro puede ser tanto el observador impávido que a la manera de Dios todo lo ve, pero no actúa frente al desastre terreno, o el asesino que ejecuta y observa a su vez la podredumbre que arrastra a su paso. No es casual que sea un pájaro negro, calificativo que de inmediato mueve a pensar en un ave de carroña. Su acción así lo confirma: */Un pájaro/ negro husmea/ las sobras de/ la vida/*. Quizá también aluda, así sea de forma inconsciente, a los “pájaros” de la llamada época de la Violencia en Colombia que, aunque bajo contextos históricos distintos, representaban al grupo armado ilegal de filiación conservadora. Cuarenta años después de estas disputas entre partidos políticos, los “pájaros” (conservadores) y los “cachiporros” (liberales), el candidato a la presidencia Luis Carlos Galán Sarmiento se erige para representar las fuerzas del nuevo liberalismo, pero termina asesinado en un crimen que, según la hipótesis de la Fiscalía, fue perpetrado con el apoyo de agentes del Estado entre integrantes de la Policía y agentes del DAS, y financiado con plata del narcotráfico. En vida, y aún después de su muerte, Luis Carlos Galán será considerado el símbolo de la lucha contra la corrupción y el narcotráfico en Colombia, dos de los peores flagelos que hasta el día de hoy asolan a nuestra sociedad.

El cierre del poema: *Soacha*, confirma en un tono escéptico que ante la muerte ya nada tiene sentido. El adverbio de tiempo */ya/* entrelaza el acontecimiento de horror, reciente en la medida que el ave aún puede husmear las sobras de la vida y, actual porque señala un presente que de tanta injusticia y dolor se ha vuelto intrascendente. En la siguiente tabla de análisis se observa la transformación espaciotemporal que describe el poema, señalando, por una parte, los vestigios que deja la muerte, y de otra reafirmando la inutilidad de la guerra.

Canto 18, <i>Soacha</i>		
Antes: Ayer	Durante: Ahora	Después: Mañana
Vida inferida	Las sobras de la vida (cadáver, cuerpo muerto)	Impasibilidad frente a los hechos de horror <i>(/da lo mismo ya/)</i>

Tabla 8. Aspectualidad temporal Canto 18, *Soacha*.

Afirma LLuis Duch que “la memoria viviente necesariamente implica el olvido. La ciudad también implica necesariamente la demolición, que suele ser una forma de olvido, para que así sean posibles nuevas creaciones y construcciones” (Duch, 2015, p.275). Si bien es cierto que no todo puede conservarse y mantenerse en pie, tampoco puede destruirse todo, y menos por obra de la violencia en las ciudades. Más importante aún, las formas en que se realizan las demoliciones de una ciudad hablan del estado mental y emocional de sus habitantes, de sus lógicas de producción y apropiación del espacio, de sus aspiraciones y sueños. Cuando estas destrucciones son producto de la violencia resulta imprescindible un trabajo activo de la memoria para evitar su repetición. Las masacres mencionadas y reconstruidas en el poemario **El canto de las moscas** recuerdan cómo fueron arrasadas poblaciones enteras en Colombia y, cómo la violencia transforma la configuración social y cultural de nuestros

territorios. En otras palabras, y cómo recuerda Clifford Geertz en su libro *La interpretación de la cultura* (Geertz, 1973, p.51-53), hay dos aspectos determinantes de la cultura humana que permiten “adentrarse con ciertas garantías en la selva expresiva y axiológica que acostumbran a ser los universos culturales” (Geertz, citado en Dutch, 2015), de una parte comprender que la cultura no solo es un esquema concreto de conductas, tradiciones, hábitos, sino que además entraña mecanismos de control de la conducta de los individuos y de los grupos sociales. En este caso, el control ejercido por la disputa territorial mediante acciones violentas que se observa como práctica reiterada en estos poemas. Y de otra parte, pensar que en los análisis de la cultura la relacionalidad es fundamental para abordar la complejidad humana incluyendo los contenidos materiales que produce, como podría ser en el presente estudio las creaciones artísticas en relación con el análisis de los sentidos urbanos que configuran las poéticas del desarraigo, puesto que una poética termina siendo un contenido material y simbólico, un contenido cultural que predica de una cultura humana concreta, en este caso la cultura colombiana.

A pesar del canto desesperanzado que se advierte en el poema *Soacha*, al decir que en medio del paraje violento puede transitar el victimario, arte y memoria trabajan en alianza como una estrategia para asimilar el pasado, reflexionar sobre el presente y aspirar a la transformación del mañana. Recordar, entonces es una suerte de “correctivo del ímpetu destructor de los humanos que, por lo general, suele encontrarse azuzado por una profunda desmemorización generalizada y un agudo y penoso desconocimiento de la propia historia” (Duch, 2015, p.278). En este sentido, *Soacha* es un texto poético significativo en su dimensión estética y ética porque lleva implícito el trabajo de la memoria al señalar la continuidad del malestar en la cultura, la desidia y el desinterés generalizado de una sociedad frente a los hechos violentos enunciados. Queda entonces la palabra que atestigua y que denuncia con escepticismo lo poco que hemos hecho como sociedad para detener la violencia. En su brevedad, este poema se constituye en un llamado para mantener viva la memoria urbana y para que hechos atroces -como los allí mencionados- no vuelvan a repetirse. El último verso: */da lo mismo ya/*, es una forma de hablar de lo irreversible del acto violento, pero también la manera de sacudir la memoria colectiva a través de la escritura que trasluce una mirada desencantada del mundo.

Recordatorio de lo irreparable que arrastra consigo la violencia porque, aunque luego del acontecimiento violento, usualmente las llamadas “víctimas” de la violencia exijan la verdad, la justicia y la reparación, y en ocasiones afortunadas las hallen, ya nada volverá a ser igual dentro del tejido social, emocional y afectivo de la espaciotemporalidad humana.

1.3 Una instantánea de las violencias recientes

Al analizar el corpus de poemas seleccionado de María Mercedes Carranza se observa la coherencia de la escritora, manifiesta en sus reflexiones sobre lo que significa la poesía y el ámbito escritural que construye. Dice la poeta: “Necesitamos una poesía que nos incite a llorar, a perdernos en un loco amor, a reírnos, a inquietarnos, a no caer en la indiferencia frente a nuestra vida y a la del vecino” María Mercedes Carranza (citada en Roca, 2012, p.225). En **El canto de las moscas**, estas últimas líneas, referidas a la necesidad de romper la indiferencia, así lo demuestran. A partir de estos poemas representativos de **El canto de las moscas**, se observa cómo María Mercedes Carranza configura una poética del desarraigo que nombra el lugar de la barbarie. Las poéticas seleccionadas dan cuenta de un territorio que fue silenciado por la violencia en la historia reciente de Colombia. Además, en su escritura sintética y lapidaria, la violencia y, particularmente la masacre emerge como el método más brutal y arrasador para sembrar terror en el entorno.

Arrasamiento absoluto, esto es, arrasamiento de la naturaleza, por cuanto el escenario de la masacre es el río, el mar y la tierra y, en general territorios ubicados en zonas rurales. (...) Devastación de la identidad, por cuanto se pretende instaurar el olvido, pero en la estrategia enunciativa opera el efecto de salvar para la historia, una memoria de los hechos sangrientos. (...) Y devastación del ser en tanto se plantea la oposición vida-muerte. (Vanegas, 2013, p. 118).

Así mismo, la desolación que recorre estas páginas da cuenta del desplazamiento como uno de los principales efectos de la guerra que socava a un país y que deja a una población desamparada pues, la lleva necesariamente a la ruptura y expulsión de su entorno cercano. La ausencia de pobladores en los lugares que nombra cada poema, ese sitio despoblado, o poblado de muertos y desaparecidos, habla tácitamente del desplazamiento de comunidades enteras, lo cual lleva a que la significación tradicional de la ciudad se deteriore profundamente. La ciudad deja entonces de significar el vínculo o soporte comunicativo en el que se intercambian una serie de bienes, informaciones y afectos para convertirse en lugar temporal en el que se instala la precariedad de los vínculos y, el miedo constante de enfrentar experiencias azarosas, lo propio de las zonas en tránsito que han sido propiciadas por los actos violentos, el “hotspot” del que se suele hablarse cuando se mencionan desde los estudios culturales el fenómeno de las migraciones contemporáneas, entendido como un “punto caliente” en relación con los conceptos de ciudad y frontera, ese límite quebrado que obliga a emprender la huida, y en donde se ponen a prueba la fragilidad y a la vez la fortaleza para continuar un viaje que no fue elegido de manera voluntaria, hacia el que será un posible punto de llegada, y por qué no, una posible casa. El nexo entre el territorio físico de la ciudad y el carácter de comunidad se suspende, es decir, la fusión del lugar como espacialidad, más o menos estable, y de temporalidad, más o menos aprehensible, en relación con una población, queda roto, y por tanto la condición humana se torna vulnerable.

La significación del poemario **El canto de las moscas**, constituido por veinticuatro sintéticos poemas, se configura en torno a la cultura de la violencia colombiana expresada en puntos estratégicos de la geografía del país, que abarcan trece departamentos (Antioquia, Caldas, Cauca, Caquetá, Casanare, Cundinamarca, La Guajira, Guaviare, Meta, Nariño, Santander, Valle del Cauca, Vaupés), y que gira en torno a las tres categorías de análisis de la presente investigación: 1. ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), 2. parajes de la violencia, 3. evocación de la ciudad perdida y/o añorada, lo que podríamos reunir bajo el nombre de poéticas del desarraigo, las cuales llevan implícitas las nociones de ciudad y violencia. Si bien, predominan los parajes de la violencia que son nombrados como toponímicos del horror, y que corresponden a lugares marginados no sólo por la ubicación

espacial en plena ruralidad colombiana, sino también por la ausencia de un estado capaz de responder a sus requerimientos, muchos de ellos territorios indígenas como Necoclí donde se halla la comunidad Tule, popularmente conocida como Cuna; Tierralta donde se asienta la comunidad Embera-katío; Pore, perteneciente a la comunidad Uwa-tunebo; Ituango, con las comunidades Catía y Nutabe; Sotavento el lugar de la comunidad Zenú; Uribia donde están los Wayúu; El Doncello donde habita la comunidad Huitoto; Taraira, zona de las comunidades Macuna y Yakuna; Cumbal, con la comunidad del mismo nombre, Cumbal y Humadea, territorio de la comunidad Kankuama. Todos ellos lugares signados por la riqueza paisajística, municipios agrícolas, mineros o petrolíferos, y por lo mismo sitios donde confluyen grupos subversivos, paramilitares, narcotraficantes y delincuencia común en aras de dominar y controlar el territorio. No cabe duda que, “la violencia y el arte son los dos ejes principales en torno a los cuales gira la poesía de María Mercedes Carranza” (Higgins, 2014, p. 76). Claro que podría añadirse uno más: la ciudad, la capital colombiana que se erige entre su experiencia personal y el país que se le atraviesa con su imperio de violencia y miedo. Bogotá no escapa a su visión desencantada del mundo, dicha visión inicia en la casa, se extiende a las calles, recorre la ciudad y se identifica con la patria. La ciudad primero aparecerá a través de los paisajes destruidos que llegan a su ventana, y a través de la atmósfera de miedo que se respira en las calles para luego, cada vez más, conformar un retrato de los campos colombianos inscritos en una nueva cartografía hecha de dolor y sangre. Paulatinamente, la casa se quedará corta para expresar la angustia de sus visiones, las cuales podrá condensar, de manera memorable, en el poemario **El canto de las moscas, (versión de los acontecimientos)** que plasma la destrucción que se explaya desde los campos, y se irradia al país en su conjunto. Los sentidos urbanos que reconstruyen estos poemas, en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI, permiten reflexionar sobre un entorno cultural específico donde la problemática social y política se expresa en toda su complejidad. Vista la degradación del espacio humano cifrada en estos poemas, se puede leer en la obra de María Mercedes Carranza una especial atención, por no decir necesidad apremiante de elaborar una ética del espacio, a través del puente que se establece entre arte y vida cotidiana.

Entre el olvido y la memoria se consolida el poemario de **El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)** puesto que, el tiempo es una categoría esencial en la configuración de cada poema. Ya no desde una perspectiva subjetivista, un tiempo que se solaza en sí mismo, sino que se preocupa por el otro, que tiene conciencia de la otredad a través de una particular toma de posición que sigue de cerca los rastros que ha dejado la violencia. Es una temporalidad que no se mide en la simple contemplación del instante, aunque haya sido trazado dentro de la libertad creadora del poema, antes bien rompe la indiferencia puesto que el tiempo, en cuanto dimensión esencial de la existencia humana, está vinculado en el presente poemario al recuerdo, y se articula a espacios urbanos concretos convertidos en escenarios donde ocurrió la masacre. En últimas, los sentidos urbanos que reconstruyen estos poemas hablan de seres humanos encarnados y biográficamente connotados en un tiempo y en un espacio asolado por la violencia. Memoria y olvido son, pues, los valores en juego, expresados en los nombres de territorios marginados que alguna vez existieron, o en fechas que marcaron hitos de la barbarie en el país. Los poemas en su conjunto crean un mapa geográfico y espiritual que recuerda las violencias recientes de Colombia y, se constituyen en un canto adolorido de la guerra. Ahora bien, si la guerra es una presencia esencial en el poemario, también es cierto que el discurso metafórico que la poeta construye en estos veinticuatro breves poemas, plenos de palabra y de silencio, demuestran su conciencia social, y la importancia que siempre tuvo para ella la voz acallada de las víctimas de la violencia. Son los silencios y las pausas reflexivas que proponen las imágenes poéticas, más allá de las palabras, las que devuelven como un grito de justicia la voz de los silenciados. Sus poemas se componen entonces como representación poética de la violencia ocultada en Colombia, y reafirman la sentencia expuesta por el escritor Fernando Garavito al decir que “más temprano que tarde alguien terminará por señalar cómo la escritura de María Mercedes Carranza fue un persistente ejercicio contra el poder” (Garavito, 2014, p. 3). Su poemario **El canto de las moscas** logra con fuerza demoledora abordar la tragedia de Colombia, porque en la muerte y las masacres que nombra se expresa el proceso destructivo del espacio exterior, que implica, por supuesto, que se haya herido con antelación -individual y colectivamente-, el espacio interior del ser humano. Por ello, desde una perspectiva de la semiótica urbana y de los estudios culturales implícitos en el texto literario, se puede concluir que, **El canto de las moscas (versión de los acontecimientos):**

Es una poética del mas logrado minimalismo lingüístico, donde cada significante es esencial a la condensada semántica del poema, y donde los silencios textuales, al imitar el grito silenciado de las víctimas, permiten ser descodificados como denuncias 'en voz alta' de la injusticia. (Kearns, 2014, p. 124).

Capítulo II. Mery Yolanda Sánchez, ante el dolor del otro

2.1 La Colombia de Mery Yolanda Sánchez. Contexto sociocultural de enunciación

Mery Yolanda Sánchez se considera “una mujer que ha tenido que vivir un país en guerra”¹⁸, nacida en El Guamo, Tolima, en 1956, y radicada en Bogotá, ha visto y conocido de cerca una larga historia de violencias en Colombia. Su padre sufrió la guerra entre liberales y conservadores, es decir, la violencia bipartidista del país y fue uno de los hombres que se salvaron cuando los conservadores más radicales acallaban a quienes no compartían sus convicciones políticas. A través de los relatos de su padre conoció cómo “los pájaros”¹⁹, de filiación conservadora, llevaban a los liberales *Gaitanistas* hasta el río Saldaña, los hacían arrodillar, les disparaban y luego los lanzaban al río. Posteriormente, supo del exterminio del partido de la Unión Patriótica, la fallida toma del Palacio de Justicia, el asesinato de los candidatos presidenciales en la década de 1990, episodios que marcaron su juventud y que se constituyeron en imágenes recurrentes con sabor a pesadilla. Estos recuerdos finalmente se convirtieron en reflexión constante que pronto trasladó a su escritura.

Luego, llegaría otro tipo de violencias al país, las de la última década del siglo XX y comienzos del siglo XXI, producto de una reforma agraria irresuelta que pronto mutaría ante

¹⁸ Mantilla, C. P. (2017). *Entrelíneas, páginas en breve: Dos visiones de la poesía, Omar Ortiz y Mery Yolanda Sánchez*. Recuperado de: <https://co.ivoox.com/es/13048250>

¹⁹ * Los pájaros: Grupo armado ilegal en Colombia, patrocinado por terratenientes o gente de poder, durante los primeros años de la época de la Violencia, cuyo objetivo era eliminar a los liberales en la disputa del territorio.

la irrupción del narcotráfico. Su obra poética gira en torno a esta realidad que no rehúye, y más bien cuestiona porque sabe que es importante reconocer el momento histórico del territorio que se habita. En sus palabras:

Aprendo del sonido y el ruido de estos años que se han sucedido en la prolongación de una gota en el eje transversal que ha cruzado mi generación: la guerra. Creo que por edad pertenezco a una generación donde algunos hemos querido pensar que se llega a la tierra con una misión y en ese sentido, debemos hacer algo por nosotros mismos y por la comunidad a la que pertenecemos. Somos poetas y artistas de otras disciplinas que hemos desarrollado una sensibilidad y adquirido una posición política con rigor y vigor en el trabajo desde el arte²⁰.

Sensibilidad y coraje para nombrar el país sin perecer en el intento, y digo perecer no sólo ante la posible persecución de las ideas de la autora, sino también ante la carga emocional que significa asumir una obra total que hable de un país que, en muchos sentidos, pareciera aprendió a vivir con la violencia, coraje en medio de la búsqueda estética que, en este caso integra una postura ética clara, y una apuesta por ponerse del lado del dolor y el sufrimiento de las víctimas de la violencia, sin por ello negar la voz de los victimarios. La percepción de mundo y la psicología de la poeta hacen que considere a cada poema como una tabla de salvación: “Cada poema me evita saltar al vacío, me repara, me sana”²¹. Y es que, Mery Yolanda Sánchez tuvo la oportunidad de recorrer el país por dentro. Para la escritora las provincias de Colombia siguen siendo muy desconocidas, incluso para los propios colombianos, es por ello que a lo largo de su producción poética se observa cómo la configuración de las ciudades colombianas tiene un diálogo pendiente con los campos, con las selvas, con la periferia. La experiencia de estar en el corazón de la selva, por ejemplo, le permitió conocer el horror de la guerra de primera mano, lo cual considera, hasta cierto punto, un privilegio porque pudo percibir la Colombia profunda para narrarla, y contrastarla con el

²⁰Mantilla, C. P. (2017). *Entrelíneas, páginas en breve: Dos visiones de la poesía, Omar Ortiz y Mery Yolanda Sánchez*. Recuperado de: <https://co.ivoox.com/es/13048250>

²¹ ²¹ Mantilla, C. P. (2019). *Entrelíneas, páginas en breve: El Atajo, entrevista a la poeta Mery Yolanda Sánchez*. Recuperado de:

país del que se habla desde la capital, desde el centro de la urbe, es decir, la ciudad donde reside la poeta: Bogotá, y más allá, el barrio que cotidianamente habita, La Candelaria, en pleno centro de la ciudad. “Uno viaja con los ojos cerrados porque las dinámicas se preparan desde la capital, pero en provincia uno se encuentra con otras lógicas”²², afirma Mery Yolanda Sánchez con su voz pausada mientras medita lo que fue esa travesía que realizó al Pacífico nariñense en 2004, esa suerte de “otro país” que cruzó en medio de una ruta siniestra en la que los ríos eran escondites para preparar asaltos, o el lugar donde sumergir a los muertos y distraer las balas. Un país tan distinto al que se percibe desde la capital. Esa distancia entre uno y otro territorio, ese abismo entre el país real y el país mediado por un sinfín de intereses no le resultó tan fácil de asimilar, y por ello decide volcarlo en su escritura.

De allí que el sujeto lírico que configura Mery Yolanda Sánchez exprese la violencia colombiana sin dobleces, de manera sencilla, pero en su expresión cruda y desgarradora. Pues, a través de su poesía se observan las víctimas de la violencia que parecen confrontar al lector. Son historias atravesadas por el miedo, la impotencia y la compasión. Como afirma la poeta Carolina Dávila: “Los poemas de Mery Yolanda Sánchez son su versión y su reflexión acerca de nuestra historia reciente, con el lenguaje con el que ella misma ha logrado apropiarse de esa historia”²³. O, como añade el poeta Juan Manuel Roca:

Es dura la poesía de Mery Yolanda Sánchez, no se anda con trinos ni manierismos, con formalidades decimonónicas ni artilugios. Asistir a su poesía es entrar a un mundo acre, como quien encuentra un jardín de pétalos de lija. No se trata de un cúmulo de dolencias personales. Es más bien, una pesquisa por lo que le ocurre en

²² Mantilla, C. P. (2019). *Entrelíneas, páginas en breve: El Atajo, entrevista a la poeta Mery Yolanda Sánchez*. Recuperado de:

²³ Dávila, C. (2017). Orquídeas negras- selección comentada de poemas de Mery Yolanda Sánchez. *La Raíz Invertida, Revista Latinoamericana de poesía, volumen (1080)*, p.1. Recuperado de: <http://www.laraizinvertida.com/detalle-2119-orquideas-negras-seleccion-comentada-de-poemas-de-mery-yolanda-sanchez->

los demás, por esa instancia cuando los otros se convierten en nosotros. (Roca, 2010, p.74).

Esa conjugación de múltiples voces en su poesía permite que en ella se escuchen los otros, las voces de los protagonistas de la guerra, víctimas y victimarios por igual, quienes comparten un momento histórico común. Es desde esa pluralidad que asoman sus poemas, los cuales conservan como rasgo estilístico un lenguaje signado por la dolorosa experiencia de la violencia. El contexto sociocultural de enunciación en el que se inscribe la obra de Mery Yolanda Sánchez habla de la cultura colombiana, o mejor, de las formas de la muerte de una cultura a través de una indagación seria, desde la orilla del ensayo, la novela, y especialmente la poesía sobre lo que los distintos actores de la guerra, incluyendo a la sociedad civil en su conjunto, hemos escrito en la historia reciente de Colombia.

En 1989 publica su primer libro: **La ciudad que me habita**, el cual fue presentado al día siguiente del asesinato del líder Luis Carlos Galán Sarmiento, en un festival de Voz Proletaria en el Estadio el Campín de Bogotá, promovido por el Partido Comunista. En 1997 aparece **Ritual para las noches**, una selección de poemas de 1989 a 1996. En 2006 publica su poemario **Dios sobra, estorba**. En 2010, la Universidad Externado de Colombia edita la antología **Un día maíz** con la selección de sus poemas más representativos. En 2011 aparece su obra **Gradaciones** y la selección de poemas **Rostro de tierra**. Y en 2012 recibe el Segundo Premio Nacional de Novela Corta Pontificia Universidad Javeriana por **El atajo**, obra publicada en 2014 y reeditada en 2019, en la que describe de nuevo a un país que parece desvencijarse.

Cabe anotar que Mery Yolanda Sánchez en su triple vocación, la de poeta, la de ensayista, y la de gestora cultural ha podido ensanchar su visión de país a través de una comprensión profunda del acontecer sociopolítico de Colombia. En sus comentarios literarios y reseñas de libros, en el espacio de **Poesía en Escena** que dirige, en los talleres de poesía que imparte a

niños, jóvenes, población de internos en centros carcelarios y habitantes de la calle, expresa sus convicciones y su postura frente a distintos aspectos de la realidad colombiana. Incluso, en los dibujos y esculturas que últimamente elabora a partir de papel reciclado, y otros elementos de desecho, ha encontrado su particular forma de hablar de Colombia y de sus múltiples violencias.

Finalmente, la poeta considera que cada vez más los escritores colombianos se han unido tanto en la prosa como en la poesía para hablar del momento que vive el país, pero por mucho tiempo se rehusaron a hacerlo porque no conocían a Colombia, o no encontraban una forma de expresarlo: “no hablaban desde el alma, porque un poeta siempre habla desde el alma. Si el poeta construye un objeto con sus poemas, ahí está la poesía. Si el poeta hace una novela, o escribe un poema ahí está el lenguaje poético”²⁴. Y aunque, cada escritor tiene sus propios búsquedas, afirma que “todo artista tiene que ser testigo y dar cuenta de su momento histórico”²⁵. Este es su caso, la experiencia creadora de Mery Yolanda Sánchez, tanto en narrativa, ensayo, y poesía se expresa en una obra consistente de cara a la realidad colombiana, y forjada a lo largo de toda una vida.

Para la presente investigación me propongo analizar los poemas: *Pasajeros*, un tríptico en el que la poeta presenta el antes, durante y después del acontecer violento; *Carta a Carlos Iván*, un poema epistolar donde su propia experiencia con la violencia se entremezcla con la situación de violencia generalizada del país; *Miedo*, un poema que en su brevedad resulta contundente como poética del desarraigo; *En el silencio*, texto donde nombra de manera directa la ciudad y construye una espera aterradora; *Periódico viejo*, en el que critica la lógica de los medios de comunicación frente al cubrimiento del conflicto armado de Colombia, y

²⁴ Mantilla, C. P. (2019). *Entrelíneas, páginas en breve: El Atajo, entrevista a la poeta Mery Yolanda Sánchez*. Recuperado de:

²⁵ Mantilla, C. P. (2019). *Entrelíneas, páginas en breve: El Atajo, entrevista a la poeta Mery Yolanda Sánchez*. Recuperado de:

por último *Salmo*, un poema en el que a partir de la vida cotidiana del sujeto lírico que nombra asoma un país que duele en lo profundo.

2.2 Análisis de los poemas

Como lo he dicho, al pensar en los poemas de Mery Yolanda Sánchez que hablan de la complejidad socio-política de Colombia cabría toda su obra. No solo su producción poética, también sus ensayos y su novela corta: *El atajo*, que narra la barbarie de la guerra colombiana. La autora concentra su creación al relato de las múltiples violencias que ha vivido el país. Por ello, no es exagerado afirmar que si hay una obra digna de consulta para adentrarse en la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI, es conveniente la lectura de la producción escritural de la autora. No hay un solo de sus poemas en que no aparezca la imagen simbólica de un país signado por la violencia. En su tríptico *Pasajeros*, por ejemplo, la poeta nombra el territorio a partir de una lucha a muerte por la tenencia de la tierra. Dice el poema:

PASAJEROS

Dos

Hay círculos que siguen en las cabezas, en el eco del platanal. Entre un banano que crece alguien encontrará el dedo meñique del antiguo dueño de la tierra. Sube y baja la música a carcajadas de los demonios que abren ventanas para vomitar notas.

Hay jaulas para los pájaros muertos donde quedó el aleteo de la ausencia.

Es preciso revisar en la memoria los rumbos del mar donde el agua es sangre descubierta (Sánchez, 2010).

Este fragmento del tríptico *Pasajeros*, publicado por primera vez en la antología **Un día Maíz**, de Mery Yolanda Sánchez, configura una espacialidad propia que visibiliza un territorio atravesado por la violencia. Vale la pena reiterar la importancia de referir con detalle al espacio y al tiempo

urbanos al momento de analizar los sentidos que subyacen en una poética del desarraigo que tome como eje las nociones de ciudad y violencia. En este caso, no es casual que se hable de */el eco del platanal/*, un verso que de inmediato devuelve la imagen de un paisaje rural. Sucede que reflexionar sobre la violencia en Colombia implica observar su íntima relación con el campo y, Mery Yolanda Sánchez lo sabe, o por lo menos, lo manifiesta en su escritura. La compleja trama de relaciones que se establecen entre paisaje natural y paisaje urbano en Colombia, vinculada por lo general a una serie de intereses económicos y políticos, ha trastocado por completo las relaciones de los pobladores con su entorno natural, de allí que tal como propone el antropólogo Lluís Duch “el espacio rural se comprende hoy día como posible espacio urbano” (Duch, 2015, p. 297). No sólo porque la vida en el campo se torne cada vez más compleja y si se quiere insostenible ante los embates de la guerra, lo cual obliga a poblaciones campesinas a dejar sus tierras en busca de un futuro más alentador, también porque el diálogo campo - ciudad se encuentra fracturado, en muchos sentidos, desde hace décadas en Colombia, ante la falta de una reforma agraria efectiva que se oriente a un desarrollo rural integral, y no se limite tan solo al problema de la tenencia de la tierra.

Es importante recordar que un espacio urbano no es sólo un medio contextual dentro del cual hay un escenario dispuesto, tampoco una abstracción pura en la que se encuentran inmersas personas, objetos, circunstancias. Incluso en el poema que encarna una abstracción textual, mediada por la relación que construye el escritor entre poesía y realidad, se nombra una espacialidad que implica un amplio espectro de conexiones entre el ser humano y el espacio que nombra, las cuales se vuelven materia de análisis para la semiótica urbana. Es la dimensión relacional humana la que entra en juego. Cuando la poeta dice: */Entre un banano que crece alguien encontrará el dedo meñique del antiguo dueño de la tierra/*, de inmediato se establecen relaciones de poder vinculadas a una correlación o coimplicación del ser humano con el espacio, en este caso con la tierra, que en Colombia ha sido el lugar de la disputa puesto que, la tenencia de la tierra devino en múltiples violencias, y la ocupación del territorio ha sido un método de control sobre las poblaciones en el país. Una vez más, se observa cómo pensar en los sentidos urbanos que se configuran en el poema implica ir más allá de la creación artística como “artefacto” inamovible, para ahondar, por el

contrario, en aspectos relacionales que subyacen en el poema y que permiten, indagar en este caso por la relación naturaleza – cultura y una redefinición consecuente de la dualidad campo – ciudad.

Por otra parte, las ciudades son una presencia no solo espacial sino también política. Y en el poema *Pasajeros* esta cualidad emerge al señalar el poder y el control ejercido por el dueño de la tierra frente a quienes no poseen privilegios. Una imagen poética desgarradora que recuerda la sublevación del oprimido ante la inequidad y la falta de oportunidades. Imposible no asociar este poema al episodio histórico de La masacre de las bananeras en Colombia donde un sindicato de trabajadores se rebeló ante la falta de condiciones laborales en una huelga que tan solo dejó desolación y muerte²⁶. La imagen del platanal en el poema de Mery Yolanda Sánchez trae ecos de este otro capítulo violento en la historia del país.

Otro de los aspectos relevantes en este fragmento poético es la invitación que propone al lector, la necesaria tarea de */revisar en la memoria los rumbos del mar donde el agua es sangre descubierta/*. Hay entonces una toma de conciencia por parte de la autora, o del sujeto lírico que construye, sugerida en la metáfora del mar ensangrentado. Vista la decadencia y la degradación creciente del espacio urbano, se puede afirmar que en este poema asoma una suerte de ética del espacio que invoca la tarea de revisar y comprender las huellas que ha dejado la guerra, esas otras marcas simbólicas que también nos representan, y que Mery Yolanda Sánchez se encarga de presentar

²⁶ * La masacre de las bananeras. Así se denominó el exterminio de los trabajadores de la United Fruit Company que se produjo entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928 en el municipio de Ciénaga, Magdalena cerca de Santa Marta (Colombia). Un número desconocido de trabajadores murieron después de que el gobierno de Miguel Abadía Méndez, presionado por el gobierno de los Estados Unidos, decidiera poner fin a una huelga de un mes organizada por el sindicato de los trabajadores que buscaban garantizar mejores condiciones de trabajo. Más de 25 000 trabajadores de las plantaciones se negaron a cortar los bananos producidos por la United Fruit Company. A pesar de tal presión, la United Fruit Company y sus trabajadores no lograron un acuerdo colectivo. La huelga terminó con un baño de sangre: en la noche del 5 de diciembre, soldados colombianos dispararon sobre una reunión pacífica de millares de huelguistas, matando e hiriendo a muchos.

porque, los rastros de la violencia pueden seguirse en sus poemas. Una tarea fundamentalmente creativa que lleva aparejada el deseo de reconstruir y hacer memoria. Observar en el poema su capacidad simbólica en el intento de religar el pasado también es labor del hermeneuta, centrar su mirada interpretativa en el análisis del vínculo arte – comunicación - sociedad, más allá del simple valor estético y de la experiencia de lectura que implica adentrarse en la poesía. Puesto que, las ciudades narran una historia que puede reconstruirse y rastrearse en una poética para que */el aleteo de la ausencia/* de la que habla la autora recobre su significación más profunda, y se aleje de la desmemoria. A pesar del innegable tono apocalíptico que ofrecen las creaciones de Mery Yolanda Sánchez, su poética centrada en la ciudad se constituye en un referente privilegiado que habla de las formas de habitar del ser humano en el contexto colombiano.

La imagen de la caída asecha la poesía de Mery Yolanda Sánchez, */Caídos en el rostro de las flores eligen su próxima cicatriz en las nubes del cielo/*, y al igual que en los poemas de las otras autoras que hacen parte de esta investigación, la poeta reflexiona, desde la orilla de la estética, sobre las relaciones que la naturaleza mantiene con la cultura puesto que, en estos poemas es la naturaleza el lugar donde se manifiesta la violencia. De allí que exprese en *Pasajeros*, con cierto dejo de ironía: */(...) en cada aplauso un árbol pierde sus ojos/*. *Y es que*, “los términos naturaleza y cultura nunca son conceptos puros, sino que se encuentran constantemente implicados en las peripecias históricas del ser humano y afectados por las modificaciones semánticas a que, para bien o para mal, están sometidos los lenguajes humanos” (Duch, 2015, p. 37). Esto quiere decir que, en el texto poético, lenguaje por excelencia de la síntesis y de la metáfora, los conceptos naturaleza y cultura también son co-dependientes, o “contextodependientes”. Podría decirse a su vez que el conflicto armado colombiano ha traído aparejado una crisis ecológica, que va más allá de ideologías o intereses partidistas -aunque en ocasiones pueda envolverlos-, ya que dentro de los estragos de la guerra también están las modificaciones radicales que ha padecido el medio natural, al punto que éste ha dejado de ser el ámbito ideal para la vida humana. Estos daños han pasado muchas veces desapercibidos, entre otras cosas por los más de 220.000 muertos, más de 80.000 desaparecidos y por lo menos seis millones de desplazados que ha dejado el conflicto armado colombiano. Así que, podría pensarse que la naturaleza al igual que las comunidades merecen ser reparadas en lo que se ha denominado en Colombia “etapa del posconflicto” que, sigue siendo

bastante confusa puesto que, en lo que va corrido del año 2020 los asesinatos de líderes sociales siguen en aumento. Según el reciente informe de ‘Violaciones a los Derechos Humanos en tiempos de Paz’ del Instituto de estudios para el desarrollo y la paz, Indepaz, “hasta la primera semana de septiembre de 2019, en el país fueron asesinados 155 líderes: 20 de ellos en suelo antioqueño. Cauca es el departamento con más casos, con un total de 35 y Nariño es el tercero con 17 asesinatos. El informe precisa que desde el 2016 se presentaron homicidios contra líderes y defensores de Derechos Humanos en 29 de los 32 departamentos del país, es decir que en el 90.62 % del territorio nacional se ha atentado contra su vida. En 2019, hay casos registrados en 89 municipios de 23 departamentos²⁷. Y en lo que va corrido del presente año (2020) se estableció la escalofriante cifra de un líder asesinado por día²⁸.

Por otra parte, al revisar el cierre del poema, es decir, la última parte del tríptico, aparece la problemática del desplazamiento producto del conflicto armado interno en el país, lo que ha dado en llamarse “inxilio”, el exilio en la propia tierra. No es de extrañar que la autora recupere para la poesía los mapas movedizos que el país ha visto crecer en medio de la violencia. El largo conflicto colombiano creó un mapa geográfico y espiritual lleno de confrontaciones, masacres, desapariciones y, desplazamientos, (para la muestra, las cifras anteriormente mencionadas). La ruina que deparan estos acontecimientos ha sido plasmada por la escritora en el tríptico *Pasajeros* que, concluye así:

Tres

Se han extraviado las llaves de las casas en ruina.

Lejano y disperso el nombre de las calles, los hombres marchan con la primera letra de un posible encuentro para el territorio de la vida.

²⁷ Puentes, A. (2019). ¿Cuántos líderes sociales han sido asesinados durante 2019?. *Periódico El Colombiano*. Recuperado de: <https://www.elcolombiano.com/colombia/paz-y-derechos-humanos/lideres-sociales-asesinados-en-colombia-durante-2019-hasta-septiembre-segun-indepaz-PH11611439>

²⁸ 2020: un líder asesinado por día. *Revista Semana*. Recuperado de: <https://www.semana.com/nacion/articulo/asesinato-de-lideres-sociales-uno-por-dia-en-2020/648542>

Los ejércitos aprenden los pasos de la marcha fúnebre, pero olvidan el canto que aplastan sus botas (Sánchez, 2010).

Dentro de las categorías de análisis en las que la ciudad y el territorio son protagonistas en esta investigación está la ruptura y expulsión del entorno cercano, el desplazamiento. En el poema *Pasajeros (tres)* aparece el desplazamiento dibujado en tan sólo cinco versos que hablan de violencia, huida y marcha exiliar, o mejor, de ‘inxilio’, lo que en Colombia y en otros ámbitos latinoamericanos se entiende como exilio en su propia tierra. Las figuras dramáticas de la contingencia quedan inscritas en la experiencia límite del desplazamiento, y se expresan en las poéticas del desarraigo para advertir que el espacio y el tiempo urbano eran dimensiones esenciales, y digo eran porque el desplazamiento supone una pérdida en la que el espacio y el tiempo se truncan. Se crea así una secuencia procesual desgarradora que marca un antes, un durante y un después del hecho trágico, dejando una trama social y cultural suspensa, como un gran paréntesis o punto suspensivo en la historia individual y colectiva que por lo general se traduce en una cultura traumática, que tendrá que lidiar con sus heridas. Indagar desde la poética sobre los diferentes efectos que produce el desplazamiento, producto de la violencia, implica pensar la relación entre el cuerpo y la sociedad, el cuerpo y el espacio que ha sido fracturado, el cuerpo y la realidad, la escenificación de los espacios cotidianos alterados por las múltiples violencias sobre la escala en miniatura que envuelve el poema, pero que puede amplificarse ante la mirada reflexiva del lector o del investigador.

Al volver la mirada al poema de Mery Yolanda Sánchez y en relación con la problemática del desplazamiento en Colombia, se observa cómo los espacios familiares que ya no están, o que se encuentran completamente trastocados por la violencia, se construyen en el poema bajo el campo isotópico que nombra */casas en ruina/*, calles distantes que confunden sus nombres. Si bien, cada persona y cada grupo social articula las categorías espaciales de manera distinta, dando lugar a múltiples mapas mentales que permiten distinguir cómo ven y viven su espacio, es preciso anotar que, ante la arremetida del desplazamiento interno forzado, producto de la violencia, se trastornan, de manera abrupta, tanto el espacio físico y perceptual como el espacio simbólico. De allí que las

formas de comunicar, leer e interpretar la realidad se desmiembren y, ésto se refleja en el poema. Cuando los signos compartidos y las referencias espaciotemporales dejan de ser visibles y reconocidas, se pone en peligro la capacidad de relacionarse, el intercambio de sentires y afectos entre quienes habitan una misma casa, que en ocasiones significa el hogar, ser parte de una familia, saberse integrante de la ciudad y de un entorno sociocultural. El desplazamiento obliga a partir, y en ese movimiento se desplaza también todo un universo simbólico representacional a cuestas.

La metáfora que propone el primer verso de *Pasajeros (tres)*, */Se han extraviado las llaves de las casas en ruina/*, resulta impactante puesto que, habla de casas destrozadas que nunca más encontrarán su acceso. Por tanto, el lugar de acogida se anula y el espacio para la intimidad se borra. Fue Bollnow quien dijo:

Los humanos construimos y articulamos nuestras relaciones espaciales a partir de un lugar (a menudo ideal) que nombramos hogar, “nuestra casa”, y que es, por un lado, el centro a partir del cual organizamos los desplazamientos físicos y mentales que llevamos a cabo en nuestra vida cotidiana y que además constituye un punto fijo, indiscutible y casi sagrado que nos permite orientarnos, centrarnos, en todas nuestras aventuras y desventuras vitales. Bollnow (Citado en Duch, 2015).

¿Pero qué sucede cuando este centro se atomiza? El espacio y el tiempo de la ciudad quedan rotos y suspensos marcando un antes y un después de manera irremediable. De allí que, el uso de analogías y correspondencias entre lo que es familiar y lo que deja de serlo sea una constante en la poética del desarraigo que instaura Mery Yolanda Sánchez. A esta suerte de extrañamiento se suma la velocidad a la que ha sido sometido el espacio urbano moderno, pues el desplazado debe enfrentar tanto la zozobra de partir para sobrevivir como la velocidad propia de la ciudad desconocida que enfrenta, en la que el ruido y el anonimato se mezclan con la indiferencia. Un informe de la Agencia de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), presentado en 2017, ubica a Colombia como el primer país del mundo con mayor número de desplazamientos forzados, con cerca de siete millones de personas internamente desplazadas desde 1985 como consecuencia

del conflicto armado, superando tristemente a países en conflicto como Siria, que tiene 6,6 millones de personas desplazadas, e Irak, con 4,4 millones²⁹. Recientemente, un estudio realizado por ACNUR junto con las instituciones colombianas: Agencia Presidencial de Cooperación y Unidad para las Víctimas, así como la Agencia Coreana de Cooperación Internacional, KOICA, registra que: “entre enero y noviembre de 2018 , más de 30.517 personas han sido desplazadas de manera interna en Colombia”³⁰. Cifra que se suma a la anteriormente mencionada. No es casual que el poema de Mery Yolanda Sánchez hable de una población errante que emprende la marcha hacia un posible */territorio de la vida/*. Cabe anotar que mientras avanzó la escritura de esta tesis (año 2018), época que coincidió con el periodo posterior a la firma del acuerdo de paz definitivo entre el gobierno del Presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC, se observó una disminución del número de desplazamientos internos de colombianos producto de la violencia. Aunque, tristemente Colombia continuaba con el récord mundial de ser el país con más número de desplazados internos y, la problemática persistía en la zona Pacífica y otras áreas vulnerables del territorio. Así mismo, en el año 2018, tanto en el periodo presidencial de Juan Manuel Santos como en el del presidente electo Iván Duque, se registraron amenazas y asesinatos de líderes sociales en distintas partes del territorio colombiano, especialmente al sur del país, lo cual derivó en el desplazamiento forzoso de algunas comunidades. Según un informe sobre la situación de defensores de derechos humanos en los distintos territorios del país, realizado por el Instituto de Estudios sobre la Paz y el Desarrollo, Indepaz, Marcha Patriótica y la Cumbre Agraria, a lo largo del año 2018, 123 líderes sociales y defensores de derechos humanos fueron asesinados en Colombia. El informe revelado por estas organizaciones, asegura que el 81,5 por ciento de las víctimas pertenecen a organizaciones campesinas, Juntas de Acción Comunal o étnicas. También

²⁹ Colombia es el primer país del mundo en desplazamiento forzado con 6,6 millones. (2016). *El Heraldo*, pp1. Recuperado de: <https://www.elheraldo.co/nacional/colombia-es-el-primer-pais-del-mundo-en-desplazamiento-forzado-con-66-millones-267415>

ACNUR. El desplazamiento forzado en el mundo bate su cifra récord. <http://www.acnur.org/t3/noticias/noticia/el-desplazamiento-forzado-en-el-mundo-bate-su-cifra-record/>

³⁰ “Hay más víctimas de desplazamiento forzado en Colombia que número de habitantes en Costa Rica” (2018). UNCHR-ACNUR, pp1. Recuperado de: <https://www.acnur.org/noticias/noticia/2018/12/5c243ef94/hay-mas-victimas-de-desplazamiento-forzado-en-colombia-que-numero-de-habitantes.html>

expresa que los conflictos por tierras y recursos naturales (minería, cultivos ilícitos) serían en un 83,19 por ciento de los casos el principal motivo de los asesinatos. La Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (OACNUDH) sostuvo que la presencia de grupos armados como el ELN y organizaciones criminales en las antiguas zonas de influencia de las FARC, buscando controlar las economías ilegales, ha tenido un impacto negativo en los derechos de los habitantes. Y, según la Defensoría del Pueblo en 2018 fueron asesinados 172 líderes sociales y defensores de derechos humanos en Colombia, lo cual aumentaría la cifra anteriormente expuesta. Por su parte, según ACNUR en lo que va corrido del año 2019 las cifras de desplazamiento interno del país continúan en aumento y, hoy Colombia sigue siendo el primer país en el mundo con más casos, con una cifra de 7'816.500 personas que han tenido que salir de sus territorios. Las divergencias y contradicciones entre las formas de vida en Colombia quedan plasmadas en la poesía de Mery Yolanda Sánchez como forma expresiva que manifiesta con toda su carga interior los desequilibrios de la sociedad.

La marcha fúnebre de la que habla el poema de Mery Yolanda Sánchez parece continuar en el país, y se extiende por departamentos como: Chocó, Caquetá, Atlántico, Antioquia, Córdoba y Nariño. Como se ha visto, la distribución geográfica del desplazamiento recorre buena parte del país y los lugares simbólicos donde ha sucedido esta movilidad forzosa ha dejado marcas indelebles en los territorios, tanto aquellos que expulsan comunidades como los que reciben nuevos pobladores. Evidentemente, en una situación de desplazamiento forzoso el arraigo del ser humano en un ámbito cultural extraño resulta doloroso, traumático. La percepción espacio-temporal se trastoca, los referentes territoriales y temporales quedan en una especie de limbo que oscila entre el nuevo marco cultural que se impone y el lugar de origen que se recuerda. Esta situación de desarraigo es análoga a la experiencia de ser arrojado al mundo, ya no como reflexión metafísica, sino como vivencia, puesto que la indefensión es doble por el solo hecho de haber conocido un espacio de arraigo del cual se es expulsado. Esa larga fila de hombres y mujeres obligados a vivir en un espacio que les es ajeno escribe la poética del desarraigo cotidiana en las ciudades colombianas, porque al experimentar un espacio-tiempo que no es el suyo, o por lo menos con el que no se tiene vinculación afectiva alguna, se está fuera de casa, dejando al ser humano literalmente sin raíz, y haciendo del entorno un espacio deshumanizador. La casa puede extrapolarse al país, al departamento, o a la

ciudad de la incertidumbre, pues esta ya no los representa al no ofrecer las condiciones necesarias para continuar viviendo seguros en su lugar de origen. El país, ya no como abstracción sino como cartesiano suceso, deja de considerarlos en su condición de iguales, de ciudadanos, y los expulsa a un ámbito azaroso donde difícilmente podrán volver a sentirse en casa. Se impone entonces, una forma inmediata de sobrevivir, pero los rasgos de identidad, las señales familiares, los referentes cercanos habrán sido sacrificados irremediabilmente. Sólo, al pasar de los años, algunos de estos hombres y mujeres desplazados por la violencia tendrán la posibilidad de vencer el miedo, recomponer en lo posible el tejido familiar y social, y en el mejor de los casos retornar en el intento de salvaguardar los elementos perdidos de su universo simbólico: el establo, los cultivos, el fogón donde algún día la casa fue hogar, los animales, los vecinos. Cabe mencionar que, esta espaciotemporalidad fracturada habla de los ciudadanos de una Colombia amarga que un buen día fueron despojados, e incluso señalados como actores de la guerra, o colaboradores de algún bando enemigo al que quizá nunca pertenecieron, siendo así re-victimizados.

Al analizar los actantes del poema escrito por Mery Yolanda Sánchez se observa cómo el texto poético propone dos grupos que se enfrentan, los hombres y los ejércitos. Esta manera impersonal de nombrar los sujetos que integran el mismo escenario de acontecimientos otorga al poema una cualidad que lo aleja de la simple denuncia y, a la vez permite crear un sujeto colectivo y plural para nombrar a quienes están alzados en armas o utilizan la violencia para dominar, y a quienes no. El poema concluye al enfatizar el duelo que arrastran consigo los desplazados y la vida que ahogan los ejércitos: */Los ejércitos aprenden los pasos de la marcha fúnebre, pero olvidan el canto que aplastan sus botas/*. Es interesante observar cómo la palabra ejércitos engloba a todo un grupo que somete por la fuerza a una población, con esta estrategia discursiva la poeta iguala bandos e ideales, al punto de llevar la ideología a un 'punto cero' en la construcción del cuerpo poético. Es decir, ya no importa si se trata de un paramilitar, de un guerrillero o de un militar, en el poema sencillamente se nombra un ejército que aplasta la vida. La violencia allí manifiesta recuerda los daños irreparables que el desplazamiento acarrea, y el pavoroso éxodo de comunidades enteras. Problemática que puede leerse en el poema como un conjunto de representaciones del ámbito urbano en continua redefinición y movimiento, cuya consecuencia más evidente es que la sociedad

colombiana se halla en una situación límite de crisis visible en dichos desplazamientos y rupturas espaciotemporales de la ciudad.

Al pensar en el vínculo espaciotemporal que propone el poema en relación con la ciudad materializada en palabras como */casa/*, */calles/*, */territorio/*, se puede leer que habitar un lugar es algo más que ocupar un determinado espacio. El ámbito del espacio familiar donde también se escribe la gramática de los afectos dialoga de manera directa con el ámbito público, esa relación adentro/afuera, interior/exterior termina por ser una parte constitutiva del ser humano que, a su vez determina la escritura social y cultural que permite que hombres y mujeres comuniquen, signifiquen. De allí que, en relación con su espaciotemporalidad, el poema *Pasajeros* podría ser enunciado como el resquebrajamiento del lugar de acogida, una forma si se quiere patológica de experimentar el medio urbano y el conjunto de la vida pública. Podría esquematizarse dicha movilidad urbana, de la siguiente manera:

Pasajeros, tres.		
Antes: Ayer	Durante	Después:
Vida inferida	Extravío (No lugar, <i>atopos</i>) Marcha fúnebre Confrontación de los espacios del adentro (la casa) y del afuera (las calles, el territorio).	Posible encuentro para el territorio de la vida.

Tabla 9: Aspectualidad temporal Pasajeros, tres.

El programa narrativo del poema avanza de un estado inicial, E1, a uno intermedio, E2, y a otro final, E3. El estado inicial refiere el espacio ligado a la vida, un espacio vivido, heterogéneo y aún así compacto, centrado en un punto que ancla en la vida. Cuando sobreviene el estado intermedio donde ocurre el desplazamiento el espacio deja de constituir el eje organizativo y orientativo del cuerpo humano y en esa movilidad se rompe el vínculo afectivo con el entorno, desaparece entonces la versatilidad propia del recorrido humano puesto que lo que impulsa a emprender la salida no es el deseo sino el accionar violento, de allí que esta etapa intermedia sea angustiosa, apremiante y se constituya en un espacio impersonal en términos afectivos. El estado final se constituye en un gran punto suspensivo que incluso puede ser el inicio de un nuevo ciclo de desplazamientos si el lugar al que se llega no brinda el nacimiento y expansión relacional necesario para sobrevivir y reconstruir un nuevo modo de vida. Los tres momentos son espacios vividos bajo circunstancias por completo diferenciadas.

Programa Narrativo, Pasajeros, tres		
E1	E2 ← →	E3
Vida Espacio centrado	Desplazamiento Espacio móvil Imágenes que operan por contraste (Se han extraviado las llaves de las casas en ruina) (Los ejércitos aprenden los pasos de la marcha fúnebre,	Muerte y olvido Espacio incierto (olvidan el canto que aplastan sus botas) Vida (posible encuentro para el territorio de la vida) .

	pero olvidan el canto que aplastan sus botas).	
--	--	--

Tabla 10. Programa narrativo del desplazamiento.

Tiene razón Françoise Choay cuando advierte que hoy nuestras antiguas ciudades están amenazadas por un doble proceso de disolución: «dimensión externa » y «dislocación interna » (Choay, 1994), cuya conjunción da lugar a disfunciones muy nocivas en la sociedad que con mucha frecuencia conducen a la actualización de los imaginarios de la angustia y de geografías de la inseguridad como nuevas formas, a menudo con caracteres francamente enfermizos, de construcción y habitación de los espacios simbólicos. Dentro de estas formas dislocadas estaría el desplazamiento, otra de las categorías de análisis propuestas en la presente investigación, una movilidad forzosa que obliga a una modificación abrupta del ser humano, tanto en su manifestación exterior (ámbito urbano) -el espacio que se deja y los nuevos espacios que se enfrentan-, así como interior (ámbito personal) –lo que se anhela, piensa, siente, imagina entre otras experiencias internas del ser-. Con el desplazamiento, tal como afirma el poema de Mery Yolanda Sánchez, la casa se extravía y los lugares, donde se ha construido una identidad, se fracturan. El hábitat se torna escurridizo, *l lejano y disperso el nombre de las calles/ familiares*. Y el tiempo impone un presente azaroso de todo lo que es experiencia límite, del llegar y del partir. Se produce entonces una especie de “exterritorialización” y “extratemporalización” respecto a todas las marcas identitarias, lingüísticas, culturales, emocionales, y afectivas del individuo y de su comunidad para desembocar en un “no-lugar”, un atopus que borra las formas habituales de reconocimiento. Lo que acertadamente nombró Marc Augé como “no lugar” (Augé, 2014, p. 470) solo que en este caso no se trata de un anonimato elegido, o mediado por la sobreabundancia de la información y la tecnología, sino que sencillamente es el no lugar del desarraigado producto de la violencia en la ciudad, entendida esta como espacio habitado.

Cabe recalcar que la ciudad cumple una función de socialización a partir de “estructuras de acogida” de personas y de grupos humanos, asumiendo la expresión “estructura de acogida” tal como la propone Michel de Certeau en **Invención de lo cotidiano** (De Certeau, 1990), es decir, en el tejido móvil de una ciudad existen una serie de mediaciones múltiples y de traducciones complejas que enfrentan los humanos. En este escenario aparentemente caótico y amorfo los grupos humanos buscan sentido, si encuentran “estructuras de acogida” la experiencia puede ser gratificante o, por el contrario, penosa y traumatizante, como sucede en el poema de Mery Yolanda Sánchez donde se denuncia la problemática del desplazamiento de colombianos en su propio país. Además, no hay que olvidar que a este conflicto se suma en la actualidad el drama de los desplazados venezolanos que llegan a Colombia, lo cual complejiza el panorama de movilidad forzosa en el país. Lo cierto es que en el desplazamiento de las comunidades también se modifican los atributos espaciales, de tal manera que, las nociones de lejanía – proximidad, altura – depresión, profundidad – superficie se alteran puesto que, para el ser humano, el espacio es un ámbito de realización y una clave para la comprensión del espacio vivido y sus dimensiones internas. El espacio vivido se configura entonces mediante el habitar de los humanos como forma característica de su existencia, si el espacio vivido se fractura no sólo se rompe la significación geográfica, sino de manera decisiva la organización existencial.

Otro poema en el que la autora señala la violencia colombiana es **Carta a Carlos Iván**, del libro **La ciudad que me habita**, un poema breve que hace de la violencia en “abstracto” una vivencia particular y cercana, quizá por el recurso epistolar al que acude. Luego, sabremos, al atender la dimensión pragmática del relato poético que, Carlos Iván no es producto de la ficción literaria. Se trata del sobrino de la poeta.

CARTA A CARLOS IVÁN

*Pienso en ti
para contestar
el saludo a mis muertos.*

*Pienso en ti
para olvidar la rumba
donde los disparos
son la partitura
del himno nacional.* (Sánchez, 1989)

Este poema de Mery Yolanda Sánchez enunciado desde un yo lírico y en tan solo ocho versos expresa cómo el espacio privado y el espacio público se entrecruzan en un país en guerra. Escrito en 1989, *Carta a Carlos Iván* aparece en el libro **La ciudad que me habita** como un anticipo de lo que le ocurriría en 2001 al destinatario de esta misiva, Carlos Iván, el sobrino de la poeta, quien sufrió un atentado en la ciudad de Santa Marta y recibió varios impactos de bala en la cabeza para luego, tener que huir en un camión con su familia, escondido en una caneca (Mantilla, 2017)³¹. Él era gerente de una empresa de transporte de carga que había recuperado un envío robado y fue víctima de un “cobro de cuentas”. La poeta decide tomar su nombre como símbolo para juntar todos los nombres de hombres y mujeres de este país que han sido perseguidos, torturados y asesinados. Así, la poesía comunica y se abre en su dimensión simbólica para expresar los daños ocasionados por el accionar violento. La polifonía espaciotemporal que propone *Carta a Carlos Iván* al reunir a todos los muertos en el nombre de Carlos Iván será la particular construcción simbólica y social de la ciudad que representa este poema y que, predica de la salud psíquica y espiritual de todo un conglomerado social.

En la dimensión sintáctica y semántica del poema se observa el recurso de la aliteración como marca afectiva que señala la importancia del recuerdo: */Pienso en ti/*. Un recuerdo que debe preservarse y rememorarse con el fin de hallar salida al desconcierto de todo un país. En la construcción escritural del poema rememorar significa no ser indiferente ante el dolor del otro que, en últimas, refiere el dolor propio por el sólo hecho de habitar el mismo territorio, y más allá por

³¹ Mantilla. C. (2017). *Programa radial Entrelíneas, páginas en breve. Entrevista a la poeta Mery Yolanda Sánchez.* (Audio podcast. Entrelíneas, páginas en breve). Recuperado de: https://co.ivoox.com/es/zonaPrivada_zw_13048250_1.html.

el sólo hecho de ser humano; de allí que escriba: *Pienso en ti/ para contestar/ el saludo a mis muertos*. Pluralidad que envuelve en la última línea del poema a toda una nación. En esta actitud aparentemente contemplativa de pensar en el ausente se activa el recuerdo como reflexión espacial del conglomerado social, los últimos tres versos son absolutamente dicentes y predicen sobre las formas de habitar en Colombia y construir los símbolos de una nación.

Por su parte, la expresión paradójica: */pensar para olvidar/* dice mucho de la cultura y de la sociedad colombiana que, en más de una ocasión se ha visto en la penosa tarea de olvidar para continuar en el intento de resignificar la vida, o quizá por simple indolencia e indiferencia. Por ello, resulta apabullante el cierre del poema que refleja a un país donde pasa de todo y pareciera que no pasara nada. Un país que vive en “fiesta” mientras se escuchan disparos a lo lejos, una sociedad que pareciera “vivir en otra parte”. Por ello, puede afirmarse que este es un poema del desconcierto donde el sujeto lírico que construye la autora evoca al ausente para señalar que disparar, o atentar contra la vida del otro, se volvió algo tan frecuente como “la rumba” en nuestras ciudades. “La rumba”, que en Colombia se constituye no sólo en un modo del decir para denominar la fiesta o la parranda, sino en toda una expresión y práctica cultural en la que propios y extranjeros se reconocen como parte de un territorio, por ello se busca imitarla, resignificarla en sus formas celebratorias, exportarla como elemento identitario, ya que a través de sus variadas expresiones “la rumba” comunica desde la forma en que los grupos humanos ocupan el tiempo libre hasta el estrato social al que pertenecen. Y es que en toda “rumba” hay un desfogue de energía, usualmente ligado a los cuerpos en movimiento, a la vitalidad en toda su intensidad, de allí que se conciba como antonimia de la muerte. Ahora bien, el hecho de asemejar la partitura del himno nacional con disparos que hacen parte de una fiesta, de una “rumba”, es tanto como representar a toda una nación, a toda una colectividad, mediante la violencia como práctica “normalizada” y frecuente. También es una forma metafórica de señalar que este país es una “rumba” permanente donde se “rumbean” todas las normas, es decir, “rumbear” ya no es la forma de orientarse en un lugar, o de tomar rumbo, sino la manera de quebrantar la institucionalidad, la corrección de los actos y la gobernabilidad de una nación. Un país que pierde sus emblemas y sus símbolos, así sean símbolos patrios como la partitura del himno nacional, para identificarse a fuerza de violencia pareciera condenado de

antemano. Sucede entonces en la poesía de Mery Yolanda Sánchez lo que bien anota el colectivo de poetas de la revista Otro Páramo:

Cuando aparece la muerte es fácil quedarse con la sangre o la metáfora abstracta, pero Mery Yolanda Sánchez la aterriza y si bien nos trae fragmentos, son trozos de una realidad concreta: sospechamos ausencias y presencias reales que conocen el sufrimiento y han visto cómo este se decanta sobre las cosas del mundo³².

Esta realidad concreta está vinculada necesariamente a un espacio que integra y es integrado cotidianamente en lo social. De allí que en el plano profundo de esta poética se expresen modalidades de relaciones humanas en la ciudad, formas de la cultura colombiana asociadas a la muerte violenta. La sociedad de la sobrevivencia y la sociedad del miedo se expresan en este poema para recordar que el tiempo y el espacio urbano se ha desvirtuado dando lugar a una situación de inseguridad generalizada, al punto de hacer de los disparos un símbolo nacional. En el nombre de Carlos Iván se conjugan innumerables e incontables vidas que llevan consigo la pregunta por el espacio vital que se configura en las ciudades colombianas, en términos humanitarios, ¿habrá un espacio más deshumanizador que aquel donde no se respeta el derecho a la vida?, el poema encierra todo un cuestionamiento a la dignidad humana.

Enseguida, aparece el poema *Miedo* que también hace parte de su libro **La ciudad que me habita**, el cual recuerda la escritura lapidaria y sintética de su contemporánea María Mercedes Carranza, cuando escribió **El Canto de Las Moscas, (versión de los acontecimientos)**. Veamos:

³² (2017). Doce poemas de Mery Yolanda Sánchez y una nota de Otro páramo. *Revista Otro Páramo*. p.1. Recuperado de: <http://www.otroparamo.com/2017/03/29/doce-poemas-de-mery-yolanda-sanchez-y-una-nota-de-otro-paramo/>

MIEDO*Sentir por las piernas**la respiración**del compañero desaparecido* (Sánchez, 1989).

La fuerza expresiva del poema recae en la última palabra: “desaparecido” que, no sólo lo completa, sino que, además, enfatiza la idea de estar ante un poema de la violencia que denuncia la desaparición forzada de personas como crimen de lesa humanidad, y no ante un poema celebratorio del encuentro amoroso. Poesía y realidad se emparentan una vez más en la visión acre de la poeta por vía de irrupción trágica puesto que, es la poesía la que nombra los efectos de la guerra. Aceptando, en todo caso, que este delito atroz, el de la desaparición forzada de personas, ha sucedido en Colombia, porque la desaparición forzada es parte de nuestra ignominiosa historia.

Entre 1970 y 2015, un total de 60.630 personas fueron desaparecidas en Colombia, según datos del Centro Nacional de Memoria Histórica³³. El poema *Miedo* de Mery Yolanda Sánchez, en tan sólo tres versos, retrata esta aterradora realidad, pero lo hace desde un cuerpo sintiente, más allá del dato, el prototipo, o la cifra estadística. No es extraño que el poema aparezca en una década especialmente aterradora frente al drama de la desaparición forzada de personas en Colombia. Ya lo había advertido la también escritora colombiana Marbel Sandoval Ordóñez al decir que: “en una mirada retrospectiva se diría que el gobierno de Belisario Betancur es un gobierno caracterizado por las desapariciones mientras que el gobierno anterior, el de Julio César Turbay Ayala, es un gobierno caracterizado por la tortura y los presos políticos”³⁴. Conclusión más que dicente, donde queda claro que la responsabilidad política del estado colombiano ante la desaparición forzada de

³³ Bohórquez, K. Antioquia, la región con más casos de desaparición forzada. *Periódico El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/justicia/cortes/cifra-de-victimas-de-desaparicion-forzada-en-colombia-44570>

³⁴ Mantilla, C. El rastro de los que no volvieron. *Periódico 15*. Recuperado de: <https://www.periodico15.com/el-rastro-de-los-que-no-volvieron/>

personas, con respecto a su ocurrencia y ejecución es muy alta. El delito de la desaparición forzada de personas trae un sin fin de afectaciones, tal como lo expresa el poema, puesto que el impacto psicológico entre los familiares de los desaparecidos, por ejemplo, es hondo. Esta aprensión se expresa en sentimientos como el miedo, el miedo que da título al Poema, y que reafirma el contexto de enunciación en el que se inscriben estos versos.

En semiótica de las pasiones las manifestaciones corporales están vinculadas a las emociones como efectos de sentido. Y en este caso, el poema de Mery Yolanda Sánchez implica la experiencia corporal asociada al miedo otorgando literalmente “carne y hueso” a lo que de otra manera sería sencillamente noticia mediática, un dato más en la historia del delito de la desaparición forzada de personas en Colombia. Pero, cuando la poeta dice: */sentir por las piernas/ la respiración/ del compañero desaparecido/*, la poética del desarraigo se manifiesta a través de una sensibilidad corporal y afectiva asociada a una presencia “fantasma” puesto que, desaparecido significa ausente, una persona que se halla en una estancia desconocida, sin que se sepa si vive o muere ni el estado en el que se encuentra.

Es relevante que el poema se construya de una manera aparentemente despersonalizada a partir del verbo regular: */Sentir/*. La acción recae en quien está presente sintiendo al ausente, tal como sucede en Colombia donde uno de los principales dramas de la desaparición forzada de personas es la zozobra e incertidumbre que llevan consigo familiares y amigos del desaparecido quienes viven una constante búsqueda y/o espera. Por su parte, la expresión */compañero desaparecido/* puede leerse desde un ámbito familiar (el compañero o esposo), desde un ámbito ideológico (el compañero de causa o propósito político), o desde un ámbito comunitario (el compañero de territorio). En todo caso, implica una cercanía con quien experimenta esa suerte de escalofrío al sentir la respiración de quien no está, cuya figura y representación termina por ser omnipresente. Como se observa, la vivencia sensorial y emocional se experimenta directamente en el cuerpo. No en vano, el título del poema que envuelve una de las emociones más negativas, o de carácter disfórico que puede experimentar el ser humano: el miedo. Así mismo, el poema anuncia la compleja dualidad vida – muerte y la transgresión corporal que plantea el delito de la desaparición forzada de personas. La dimensión espaciotemporal se expresa en toda su ambigüedad puesto que se siente la presencia de un ser querido inexistente – existente. El no saber si vive o muere es quizá

una de las peores experiencias de las familias de los desaparecidos en Colombia, ese sentimiento de incertidumbre y miedo al que están ligados de manera infame.

Cabe anotar que la desaparición forzada de personas en Colombia se tipificó como delito en el ordenamiento interno jurídico del país sólo hasta el 6 de julio del 2000, luego de un largo proceso jurídico en el que mucho tuvo que ver la presión de los familiares de las víctimas y de organizaciones como Asfaddes, la Asociación de familiares de detenidos - desaparecidos. Además, el Estatuto de Roma de la Corte Penal Internacional en su segunda acepción, señaló que:

Por desaparición forzada de personas se entenderá la aprehensión, la detención o el secuestro de personas por un Estado o una organización política o con su autorización, apoyo o aquiescencia, seguido de la negativa de informar sobre la privación de la libertad o dar información sobre la suerte o el paradero de esas personas con la intención de dejarlas fuera del amparo de la ley por un periodo prolongado (Estatuto de Roma, 1998, citado en CNMH, 2016, página 39).

Por muchos años se confundió perversamente en Colombia la desaparición forzada de personas con el secuestro, o el asesinato, en buena medida como estrategia criminal para perpetuar la cadena de violencias dirigida a garantizar la impunidad de este delito, pero como bien señala El Centro Nacional de Memoria Histórica:

Su naturaleza jurídica se expresa de manera precisa al señalar tres características imprescindibles que el acto debe tener para ser tipificado como delito: 1) privación de la libertad de una persona, seguida de 2) su ocultamiento y 3) la negativa a reconocer o no informar sobre esta situación de privación de la libertad, sustrayéndolo así del amparo de la ley (CNMH, Tomo I, 2014 a, páginas 160-161).

La gravedad de la desaparición forzada de personas trasciende la experiencia individual y se constituye en violación y crimen de lesa humanidad, lo cual se traduce en expresión de la violencia que afecta a la colectividad y a la humanidad entera, puesto que se ataca la vida, su libertad, su bienestar físico, la salud y la dignidad. Es digno de análisis que Mery Yolanda Sánchez en un

poema tan corto como lo es *Miedo*, de tan solo tres versos, indague en esta problemática y permita desde la conmoción que generan sus palabras en el lector, sensibilizar en torno a un delito, que quizá sea uno de los que posee más altos niveles de impunidad, lo cual contribuye a su reproducción como estrategia de guerra.

El pequeño análisis socioespacial, y no solo territorial que puede otorgarse a este poema permite una explicación poética -si es que la poesía explica un drama-, o en todo caso un acercamiento de orden sensorial a la desaparición forzada de personas, a la relación del cuerpo con la violencia y el poder, al uso político de la crueldad sobre los cuerpos, y al miedo que instaura este delito tanto en las víctimas directas como indirectas de la desaparición forzada de personas. Un análisis sobre la emoción del miedo que han experimentado, y que continúan experimentando las numerosas víctimas de esta modalidad de violencia en el país y que son las más complicadas de enfrentar y reparar arroja nuevas luces sobre las acciones urgentes que deben emprender entidades, organizaciones y personas comprometidas con la reparación de las víctimas de la desaparición forzada de personas, puesto que los impactos psicosociales de este delito revisten gravedad y los daños producidos en las víctimas y las comunidades a las que pertenecen son trascendentales. Por un lado, deben vivir entre la incertidumbre y el dolor, y de otra parte son innegables los daños emocionales, morales, económicos, políticos, etc, que como efecto del mismo delito sufren las víctimas y familiares de los desaparecidos.

En otros poemas de Mery Yolanda Sánchez, esta dimensión sensitiva y emocional ligada al dolor y al miedo se materializa en un espacio concreto, asociado a lo urbano. Por ejemplo, en el poema *En el silencio*, publicado por primera vez en la antología *Un día Maíz*, la ciudad se transforma en el propio cuerpo sintiente.

EN EL SILENCIO

La ciudad duele en alcoholes sangre de los muertos, hay quien en duermevela espera el empujón. El despegue ya no produce vacíos y la rata que explota es para el vecino en cabezas giros canción de motosierra (Sánchez, 2010. Fragmento).

Este fragmento poético de Mery Yolanda Sánchez visibiliza un territorio urbano que padece los efectos de la guerra. Sentir el espacio es un principio básico de la percepción y apropiación del entorno. Puesto que, la ciudad comunica y, al ser un cuerpo sintiente -una construcción viva-, proyecta las necesidades e imaginarios de sus habitantes. De allí que la ciudad sea ese gran texto sobre el cual los habitantes escriben sus trayectos particulares de vida, pero a su vez la ciudad es ese cuerpo vivo que traza una cartografía particular, e inscribe en sus habitantes variadas sensaciones y vivencias. Si la ciudad “duele”, investigar el problema del espacio social debería contemplarse como un asunto de capital importancia. El espacio que nombra la poeta ofrece una metafórica construcción del lenguaje que permite articular y leer las relaciones de poder y sometimiento presentes en la ciudad que se enuncia. La especial imagen que elabora la poeta al decir que */La ciudad duele en alcoholes sangre de los muertos/* lleva a pensar en un territorio donde prevalece la muerte por encima de la vida. Un territorio que se desangra. Un lugar donde además no se puede dormir tranquilo porque, en cualquier momento llegará la zozobra. No es casual que el sujeto lírico que espera en la ciudad, y que Mery Yolanda Sánchez nombra de manera vaga como: *hay quien en duermela espera el empujón*, sea justo quien dispare la alarma de una urbe en estado de emergencia. Un territorio urbano en el que el paisaje es el medio de expresión del poder dominante que ha diseñado una estrategia de guerra, puesto que *esperar el empujón*, o la *canción de motosierra*, necesariamente refiere la manifestación de la fuerza por parte de un poder que sujeta, hierde y asesina.

Así mismo, hay dos elementos llamativos en estas breves líneas que recuerdan el paraje de la violencia como elaboración de la poética del desarraigo, el primero de ellos: */la rata que explota/*, que es una forma peyorativa de nombrar al que cae en manos del torturador, y el segundo la */canción de motosierra/* que deviene del contexto del conflicto armado en Colombia. En la larga historia de la guerra en Colombia las formas de tortura asociadas a distintos grupos armados al margen de la ley, especialmente vinculados al paramilitarismo³⁵, se manifiestan de maneras

³⁵ * Paramilitarismo: Grupos al margen de la ley que pretenden las funciones de un ejército, sin ser parte de las fuerzas militares de un Estado. Combaten sin obedecer las convenciones nacionales e internacionales para el ejercicio de la guerra. El grupo paramilitar más conocido

insospechadas: estrangulamiento, mutilación, electrocución, golpizas, ahogamientos, violencia sexual, perturbación psíquica, uso de cuchillos, machetes o motosierras para desmembrar vivas a las personas. En muchos casos se combina más de una modalidad. Prácticas que parecieran extraídas de un cuento de horror pero que durante tres décadas de violencia (1980-2010) fueron habituales en Colombia con el propósito de mantener un espacio físico controlado.

El Tribunal de Justicia y Paz³⁶ identificó al menos veinticinco formas de tortura perpetradas por las autodefensas, entre ellas la práctica de la motosierra, “asociada con una estrategia de guerra contrainsurgente en la que la tortura fue usada únicamente como castigo, no como método para obtener información”³⁷. En el poema de Mery Yolanda Sánchez, la */canción de motosierra/* no es otra que la música del horror que por tanto tiempo se impuso en el país, particularmente en departamentos como: Antioquia, Arauca, Atlántico, Boyacá, Caldas, Cesar, Cundinamarca, Guajira, Meta, Magdalena, Norte de Santander, Santander, Sucre, Tolima y Vichada. Todo un mapeo de los parajes de la violencia reciente en Colombia. La música del horror se ha escuchado a lo largo y ancho del país, pero parece que nos resistiéramos a escucharla, una vez más se impone la pregunta en este análisis: ¿nos negamos a escuchar esa horrible canción por simple indiferencia?, o ¿cerramos nuestros sentidos como estrategia de sobrevivencia? En todo caso, la obra poética de Mery Yolanda Sánchez trae esa melodía atroz del conflicto armado colombiano como queriendo evocar aquellas *Lecciones antiguas* de la violencia que la poeta aprendió desde niña, cuando su padre le contaba historias de su vida como perseguido político, y que posteriormente la poeta plasmaría en su escritura al afirmar en un verso memorable: */Aseguran que la flor nacional es una orquídea/ negra/*, subvirtiendo así los emblemas patrios puesto que la orquídea es la flor nacional de Colombia, y no, una orquídea negra, enlutada. Quizá, por ello aparece en el poema la ciudad pendulando entre el ámbito doméstico y el espacio público, lo íntimo estrechamente vinculado con lo exterior, las bisagras entre una y otra espacialidad son cuidadosamente dispuestas, por ejemplo:

en Colombia se denominó Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), un grupo armado bajo el mando del paramilitar Carlos Castaño.

³⁶ En el gobierno del presidente Juan Manuel Santos se conformó la Jurisdicción Especial Para la Paz en Colombia. Una justicia diseñada para cerrar y finiquitar conflictos, más restaurativa que punitiva, aunque también tiene ese componente.

³⁷ Laverde, J. D. Manual de tortura paramilitar. *Periódico El Espectador*. Recuperado de: <https://www.elespectador.com/noticias/judicial/manual-de-tortura-paramilitar-articulo-640252>

se habla de la vecindad o del lugar que ocupa la casa, también se detalla la taza del baño y otros rincones del hogar, pero a su vez se describen edificios que tambalean y muros que dividen el adentro del afuera. La ciudad, en últimas, es el lugar en el que desembocan los desechos de la vida que van desde la *sangre de los muertos*, las *tuercas y poleas*, hasta las *costillas*, el *vómito* y las *lágrimas*, o un simple *escupitajo* como cuando se lee en el texto poético que *las lágrimas se acostumbraron a izquierdas y derechas del hueco que alguien escupe*/. Esta frase es contundente porque en ella se encierran las muertes que han ocurrido tanto en los partidos de derecha como de izquierda en el país. La connotación ideológica de este fragmento poético es reveladora, pues no importa de dónde venga el pensamiento político, en medio de un contexto de violencia siempre habrá un hueco donde arrojar la vida.

Otro de los aspectos relevantes por su significación en el poema de Mery Yolanda Sánchez, *En el silencio*, es la imagen que construye a través de una enfermera que, viste de luto y persigue su sombra mientras levanta fosas comunes. Habrase visto imagen más desgarradora en la que se mezcla la realidad con un cierto vuelo fantasioso a través de las sombras. Si se sigue con atención el desarrollo del poema que, entre otras cosas, da nombre en la tercera estrofa a la antología que reúne la obra de la autora, **Un día maíz**, se lee: *Una enfermera de luto, adelanta el minuterero de la agonía, persigue su sombra en vientos de pájaros artillados, aprieta costillas en tierra y voltea fosas comunes. Un día maíz, sueños y verdes besos en el cielo*/. En estos versos la poeta recuerda que la violencia de las últimas décadas del país terminó por hacer del territorio colombiano una gran fosa común, puesto que ríos, montañas y llanuras se convirtieron en cementerios forzosos, testimonios de una larga barbarie. Como contrapeso al horror que nombra este fragmento poético, el verso final anuncia un canto de esperanza cifrado en el día venidero: *Un día maíz, sueños y verdes besos en el cielo*/. **Un día maíz** no sólo es el nombre de la antología poética, también es la forma de expresar el deseo, la esperanza de que un día vuelva la calma al país y retorne la vida representada en esta planta milenaria, para que el maíz como alimento transformador de la cultura sea posible. No en vano se acompaña ese “día maíz” con el verso *sueños y verdes besos en el cielo*/, una imagen del todo esperanzadora que proyecta un territorio donde reverdece la vida. Ahora bien, el maíz también es una planta que, se me antoja, representa a los pueblos latinoamericanos desangrados en sus desequilibrios internos. Un alimento por excelencia que constituye un rasgo de identidad latinoamericana.

Es preciso recordar que el escenario sobre el que acontece el poema no es otro que el de la ciudad, y la ciudad es el ámbito privilegiado, humanizador o deshumanizador, en el que se construye la historia. Las ciudades narran una historia y la poesía, que en este caso se expresa como prosa poética, también crea su relato y correlato de la violencia. No se trata necesariamente de la historia en mayúscula sostenida, más bien de historias cotidianas, muchas veces acalladas, aquellas que no son relatadas por las fuentes oficiales pero que guardan su propia lógica, y construyen sus propios espacios y sentidos. Es de esa historia “paralela” de la que habla la poeta, aquellas pequeñas historias atravesadas por el dolor de una ciudad donde prevalece la muerte y, por tanto, su carácter deshumanizador. Privar de rasgos humanos a la ciudad es redefinir por completo su psique urbana, una especie de rapto del alma ciudadina que se observa en dos cualidades más del poema, la primera de ellas grabada en el imaginario colectivo que permite que un niño conserve en su memoria, dentro de los primeros recuerdos de la ciudad de la infancia, un toque de queda. Dice el poema: */Sobre las lozas los niños recuerdan los habitantes del toque de queda/*; y la segunda, una afirmación tajante que habla de la inestabilidad estructural de las ciudades colombianas y de un país donde */desaparecen por segunda vez los desaparecidos/*: *Saltan palomas cabezas locas de las ruinas/ Los danzantes sostienen en sus muletas edificios que se tambalean/ En lenguas impías desaparecen por segunda vez los desaparecidos*. Esa re-victimización de la que habla el poema es contundente en su decir y representa una desgarradora verdad poética, el hecho de que en un territorio llamado Colombia desaparezcan dos veces los desaparecidos, revive justamente la experiencia traumática de la violencia. En el poema, de manera alegórica se alude a un hecho que, por absurdo que parezca, ha sucedido en Colombia, y es identificar cuerpos desaparecidos que no corresponden en realidad con el del desaparecido; sin embargo, también queda abierta otra posibilidad de lectura y, es considerar a estas *lenguas impías*, -sin dios ni ley- de las que habla el poema, como todo intento de ocultar la verdad de lo ocurrido, ya sea a nivel institucional a través de una justicia que difícilmente llega, o a nivel gubernamental por la ineficacia para ejercer con transparencia políticas públicas en medio del conflicto armado.

Cabe recordar que la desaparición forzada de personas tiene un propósito fundamental: el de invisibilizar el delito y ocultar la violencia. En efecto, “el perpetrador, procura que no quede víctima ni huella del delito, ni rastro del victimario; se empeña por eso, en ocultar de la faz de la

tierra la existencia de una persona” (CNMH, 2016, páginas 13-14). Así pues, la desaparición forzada pretende no dejar señales, borrar la memoria, “es un método de acción violenta más sofisticado porque en apariencia es invisible, pero no por ello menos cruel en sus repercusiones individuales y sociales, así como en la estrategia de infligir con eficacia el terror”(GMH, 2011^a, página 114; CNMH, 2016, página 176). La desaparición forzada, entonces, es un desarraigo continuo porque sustrae de manera violenta y abrupta a la persona de su mundo social, un crimen que se caracteriza por ser súbito e inesperado, lo que implica que las víctimas y los familiares no se encuentran en capacidad de predecir el curso de los acontecimientos, y a partir de dicha sustracción se desata una espiral de múltiples violaciones donde la re-victimización es una de ellas.

El acto de desaparecer a una persona resulta tan atroz, entre otras circunstancias, porque no concreta la muerte, ni permite la vida, y de esta manera niega la condición del ser humano. Su condición no solo arrebató la posibilidad de vivir la vida cómo y dónde se desea, sino que además impide la realización de acciones efectivas por parte de las familias y allegados para tramitar y afrontar la situación (CNMH, 2016, página 268)

De allí que esta modalidad de violencia imponga una dualidad en quienes siguen vivos aguardando al ausente, porque siempre albergarán la esperanza de su regreso. Además de la incertidumbre que produce esta situación, muchas veces deben soportar señalamientos de las instituciones, o de la propia sociedad civil que termina por satanizar al desaparecido al relacionarlo como un delincuente, o alguien que “seguramente” cometió un delito, o es perseguido por sus ideas, esto sin contar los señalamientos de los propios agresores que los tildan de traidores, informantes, militantes de bandos enemigos, líderes de sus propias comunidades que invitan a pensar en lo prohibido.

En este contexto, los familiares de las víctimas afrontan una permanente dualidad entre la expectativa de vida que promueve la ilusión del regreso de quien se encuentra desaparecido, y el temor de la pérdida definitiva que hace suponer su eterna ausencia y que le ubica entre los muertos (CNMH, 2016, página 268).

Hay aquí una alteración del orden espacial y temporal del sujeto, tanto de las víctimas directas como indirectas de la desaparición. Con la desaparición forzada de personas, las temporalidades se

trastocan por completo, puesto que al desconocer cómo se encuentra la víctima se hace imposible discernir entre la condición temporal o definitiva de la desaparición, es como si la vida quedara en suspenso ante la falta de señales y de información clara sobre lo sucedido y el desconocimiento de cómo se encuentra el desaparecido por lo que resulta imposible establecer dicha ausencia como una pérdida real y total. “La desaparición forzada responde a una estrategia de control y desestabilización social, razón por la cual la población más afectada ha sido en su mayoría hombres, líderes sociales y población de bajos ingresos” (CNMH, 2015, página 227). El poema de Mery Yolanda Sánchez visibiliza entonces esta violencia que pretende ocultarlo todo, desde el cuerpo de la víctima hasta el sufrimiento de sus allegados. Una experiencia traumática que, sin duda, daña el psiquismo individual de los familiares y cercanos al entorno social de quien ha desaparecido, pero también la estabilidad mental y emocional de la sociedad en general que termina por convivir con un problema inaudito. La creación poética es entonces una forma de escribir la realidad de lo inaprensible, el intento de detener el borrado sistemático que pretende imponer por la fuerza el poder absoluto del perpetrador que generalmente está vinculado a grupos armados, legales e ilegales, de diferentes tipos, paramilitares, guerrillas, Fuerzas armadas del estado, narcotraficantes y/o delincuencia organizada. El victimario insiste en la desmemoria, su intencionalidad se orienta a castigar, producir terror y ocultar, he ahí los tres verbos que confluyen en su accionar violento. Por lo tanto, más allá de las consideraciones legales y jurídicas que caracterizan el delito de la desaparición forzada de personas, este acto violento tiene estas otras características de orden sociológico que son claves a la hora de identificarlo, lograr ver su naturaleza y alcanzar a dimensionar la magnitud e intensidad con la que puede someter a los diferentes grupos de víctimas. De allí que se pueda afirmar que hay toda una sociología en juego detrás de estas líneas que dibuja la poeta, y un reclamo a la sociedad de la deuda que se tiene con las víctimas de este delito en este país.

En el silencio, de Mery Yolanda Sánchez resulta un poema que predica de manera contundente sobre la cultura colombiana, sobre sus violencias ocultas. En otra de sus estrofas se lee: */Las vaginas expulsan rabias, tuercas, putas y ladrones; orinan soldados, poleas, desgraciados y astillas de madera/*. Hay aquí la imperiosa necesidad de hablar del rol de la mujer en un contexto de violencia y en medio del conflicto armado colombiano. Al nombrar en el poema, de manera directa y sin ningún tipo de eufemismo el órgano genital interno de las mujeres, la poeta construye

la gran metáfora de lo único a lo que conduce toda guerra: a la rabia, el dolor y la impotencia, pero a la vez nos habla del lugar que ha ocupado la mujer en medio de esta crisis humanitaria. De acuerdo con el reporte **Mujeres y conflicto armado** sobre víctimas del conflicto, de la Unidad para la atención y reparación integral de víctimas (UARIV), en apoyo de la Organización Internacional para las migraciones y la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional, de las 7.028.776 víctimas contadas que ha dejado el conflicto armado interno en Colombia, 3.481.244 (49,5% del total) son mujeres, de las cuáles la mayoría de afectadas están entre los 27 y 60 años, sin descontar casi 500.000 víctimas entre los 6 y 12 años. Estas situaciones son agravadas, además, si tenemos en cuenta que muchas de las mujeres al momento de ser víctimas ya estaban en condición de vulnerabilidad por hacer parte de minorías poblacionales. Por ejemplo, según el mismo informe de la UARIV, del total de las víctimas casi una tercera parte (28%) son mujeres afrocolombianas, raizales o palenqueras³⁸. Mery Yolanda Sánchez se centra en su poema, no en la mujer que lidera procesos de reconstrucción social, ni en la activista o combatiente, más bien posa su mirada en las víctimas del conflicto armado, aquellas que engendran hijos para la guerra, mujeres excluidas y distantes de un horizonte de expectativas favorable, lo vemos en aquello a lo que conducen sus vaginas, su sexo, ese tránsito doloroso que expulsa “rabias”, “putas”, “ladrones”, “tuercas”, en fin todo lo deplorable, aquello que el poema mismo nombra como *desgracia*. Más adelante, se lee: */Páginas sueltas donde mamá despertó con la lluvia entre sus tetas de abuela vieja/*. Hasta la propia madre se construye desde la fragilidad del paso del tiempo y de lo inerme. La mujer sufre y aguarda, en la lluvia que recorre su cuerpo se crea el preludio del miedo que una vez más nombra de manera cruda, pero poética, al decir: */Se firma el último duelo sin asombro de ausencias ni sueño en el miedo que no cambia de pañal/*. Nuevamente, traslada al lector a la dimensión de la emocionalidad de un cuerpo sintiente, en el que se mezcla de rabia, el miedo y la impotencia. A su vez, en este poema aparecen cuerpos mutilados, o en muletas, o cuadrapléjicos que se encargan de enfatizar los estragos de la guerra: *Las piernas cuadrapléjicas sienten llover desde la cintura hasta los pies*, dice el poema. Y esa lluvia, esas astillas de madera, metafóricamente definen un espacio y un tiempo de encrucijada y sin salida en una urbe errática,

³⁸ Siete roles de las mujeres en los conflictos armados del mundo. (2018). *Señal Colombia, RTVC*, pp1. Recuperado de: 25 años de un tiempo de masacres. (2013). *El Espectador*, pp1. Recuperado de: <https://www.senalcolombia.tv/documental/7-roles-de-las-mujeres-en-los-conflictos-armados-la-mujer-de-los-siete-nombres>

donde se escucha de cerca y de lejos la *canción de motosierra, los pájaros artillados* de la guerra. Aquí se configura una poética del desarraigo de dimensiones trágicas, gigantescas, ya que redefine de manera radical los contenidos de las relaciones humanas en la ciudad, es decir, el poema de Mery Yolanda Sánchez reconfigura la dimensión ética en sus expresiones simbólicas (el poema) que, en este caso es el indicador más preciso de lo que en un tiempo y espacio determinados terminó siendo el ser humano y el grupo social al que representa.

Por último, cabe anotar que al igual que en otros de los poemas de la escritora, asoma una crítica al papel de los medios de comunicación en medio del conflicto armado en Colombia, y a la impunidad que cubre muchos delitos de lesa humanidad en el país. En una de las estrofas del poema *En el silencio*, se lee: */La flauta escarbó noticias en las botas del do re mi de la memoria/*. El verbo escarbar implica escudriñar en noticias antiguas referidas a las botas de “alguien” que a su vez implica un trabajo de la memoria pendiente. Enseguida, se habla de un último duelo sin asombro de ausencias, enfatizando en la reiterada violación de los derechos humanos. Recientemente, en Ulibro 2019, la Feria del Libro de Bucaramanga, la poeta Mery Yolanda Sánchez compartió un poema inédito, titulado *Hechos de música*, en el que nuevamente aborda el tema de la desaparición forzada de personas. En el primer verso del poema se lee: *Supiste de ella cuando le desaparecieron el padre, ruedan lechugas en el bar. Le asesinaron a su hijo, licor y danzas dispersos en las mesas. Los agresores ocuparon su vivienda, bocados de orquídeas en las calles*. En esta oportunidad no otorga un nombre genérico que englobe a todos los desaparecidos, a cambio la poeta elige referirse a una mujer, es “ella” a quien le han desaparecido el padre y le han asesinado al hijo, una víctima de la violencia y la desaparición forzada en toda su crueldad. Destaca en el poema la confrontación de espacialidades y temporalidades que operan por contraste ante los ojos del lector. La desaparición ocurrió en otro tiempo, pero es en este presente donde ella continúa -si es posible continuar- en el bar, y en las calles de una ciudad donde nuevamente aparece el símbolo de una orquídea enlutada. En el poema se nombran los victimarios como agresores que irrumpen en el espacio privado, en la casa donde se “fabula el espanto” para arrastrar consigo las señales del horror que van desparramándose por las calles de la ciudad. Al cierre del poema se insinúa la fragilidad de la mujer como botín de guerra ante el apetito voraz del entorno que persigue el dominio y la sujeción de la víctima. Traigo este poema dentro del análisis porque, es digno de mención que la

escritora continúe escribiendo obras de esta factura, con la conciencia de nombrar al país desde sus desequilibrios, desplazamientos y desapariciones, de manera cruda y sin concesiones.

De otra parte, en las creaciones de Mery Yolanda Sánchez, como ya lo había anunciado, se observa una crítica implacable a los medios de comunicación que replican sin cesar los estragos de la violencia y que generalmente no ofrecen un espacio para el análisis informativo, menos aún para el disenso. En su poema *Periódico viejo*, del libro **La ciudad que me habita**, se lee: */Cuando ya no importa/ que los muertos se mojen/ es fácil cubrirnos de la lluvia/ con un periódico viejo/ las manchas de las noticias/ se deslizan por el cuello/ dejando nombres propios en la piel/*. El verso inicial es diciente, en un país donde los muertos, producto de la violencia, no encuentran sepultura, o no se sabe si quiera si han sido enterrados, y quizá están a la intemperie, es fácil ampararse de esa lluvia -que en el poema simboliza el mal de la violencia-, siguiendo el rastro de la guerra a través de los relatos periodísticos como una forma de “escampar” momentáneamente de esa avalancha de hechos que, se suceden unos a otros sin apenas darnos cuenta. Más adelante se lee: *Recorremos el invierno/ atragantados con los mismos titulares/ de ayer, de mañana y cien años más/*. La poeta expresa así una imagen desesperanzada e inmóvil que parece detener el tiempo en un territorio donde la violencia se ha ensañado entre sus propios pobladores. Nombrar las noticias como manchas que se deslizan por el cuello del lector y que, de alguna manera, tatúan nombres propios, que no son otros distintos a los de los muertos producto de la violencia, es tanto como decir que esa representación explícita de la violencia que transita en los medios de comunicación atañe al lector, así no sirva de nada, porque los titulares serán los mismos a lo largo de la centuria, toda una desconsoladora imagen poética. Por supuesto, subyace en estos versos una crítica mordaz ante las profundas mutaciones del espacio y de los comportamientos urbanos en Colombia, ya que el país mediático termina siendo el insulso y leve recordatorio de lo inenarrable, la deshumanización del entorno. Así, a fuerza de repetición, el país mediático difumina la ciudad, desdibujándola por completo. Las noticias terminan por trazar una amorfa cartografía de la urbe, y a la manera de Paul Virilio, proponen una ciudad que “está por todas partes y por ninguna a la vez. (...) Una ciudad virtual, producto del espejismo virtual de la economía actual”. Paul Virilio (Citado en Dutch, 2015, p. 298), y obviamente, una ciudad que no acaba de comprenderse producto de los descalabros de la guerra. Si a ello sumamos la sobreaceleración del tiempo que los medios

de comunicación también propician, la crisis se acentúa, lo cual complejiza el trabajo de la memoria. De otra parte, asoma en el poema un objeto que simboliza por excelencia a toda urbe: el semáforo, solo que en este semáforo y en todos los semáforos de Colombia hay un hombre inmóvil, quizá el voceador de periódicos, como última señal de una entrega noticiosa que se repite dolorosamente sin cesar: */Recorremos el invierno (...) con un hombre inmóvil en cada semáforo/como última señala/ de que estamos cambiando de piel/*. Resulta, en definitiva, una labor harto complicada tomar el pulso al país a través del ordenamiento mediático, puesto que las mutaciones del espacio y del tiempo cada vez más están signadas por la agitación y la turbulencia de la urbe, y las circunstancias del momento histórico en que se circunscribe este poema están ligadas a un contexto de violencia en las ciudades.

En este análisis de los poemas seleccionados de Mery Yolanda Sánchez, también destaca su poema: ***Pasos***, en el que la autora retoma la configuración urbana de manera directa al señalar una espacialidad concreta, una de las más palpitantes de toda urbe, el centro de la ciudad: *Probé el corazón de la alcachofa y me quedé en el centro de la ciudad*. Pero, también de manera indirecta, a través de objetos propiamente ciudadanos que reclaman la urgencia de una ciudad en vilo: *El acontecer es apenas un hilo conductor de la ambulancia que presta servicio permanente*, nos dice la voz en primera persona que el lector, inevitablemente, funde con la voz de la autora. Este poema en el que el verso cede el paso a la prosa poética expresa una tensión irresuelta entre interioridad y exterioridad, espacio privado y espacio público. De allí que se lea: *Presiono el instante último de mis manos para esconder el duelo. No hace falta un lugar. Apenas soy la sombra de muchas almas, donde la ciudad padece confusos orificios*. Anular la espacialidad aparece entonces como estrategia discursiva para enunciar una colectividad cuya geografía se ha disuelto en el intento de sobreponerse o esconder el dolor, propósito que resulta en vano puesto que, las señales de la guerra asoman en una ciudad, aunque pretenda ocultarlo. El que el sujeto lírico se nombre escasamente como *la sombra de muchas almas* tiene un poder metafórico brutal, porque construye el sentido urbano a partir de un territorio fantasma, agujereado o roto, difícil de distinguir. “Una ciudad que padece confusos orificios” es una urbe deshumanizadora, la plasmación del caos de los modos de vida colombianos mediante relaciones sociales verdaderamente perjudiciales.

Cierra este análisis desde una perspectiva semiótica y antropológica de la ciudad, el poema de Mery Yolanda Sánchez, titulado: *Salmo*, donde una vez más el espacio privado se confronta con el espacio público a través del vestigio, de la huella mínima que delata los estragos de la violencia. El poema expresa en su primer verso: */Saco el último vestigio en alas de mariposa/*. Por contraste opera la construcción del sentido en este verso que integra una palabra cercana a la historia y a la antropología de la ciudad, como lo es: vestigio, pero acompañada de una construcción metafórica que nos lleva al plano de la poesía: *vestigio en alas de mariposa*. Desde el inicio del poema el lector se sabe en un territorio de la memoria. Enseguida, aparece un verso que transporta al ámbito cotidiano y familiar: */Enjabono y tuerzo/*. Idea que será retomada y ampliada a lo largo del poema, pues más adelante se lee: *Al tacto del viento con mis manos/ un olor confuso se aproxima por la acera izquierda/ Lo guardo/ trato de meterlo en la taza del baño/ pero en remolinos es vaciado a mi boca*. Se reafirma así, desde la escritura poética, que el espacio verdaderamente humano y antropológicamente significativo para la comunicación de las personas y de los grupos sociales no es el espacio abstracto, o general, sino el espacio próximo, sentido, y practicado. Porque, cada persona construye sus formas de vida, su imaginario –en este caso poético- por medio de una conjunción de espacio/tiempo vivido y/o anhelado, donde también cabe el vuelo de la fantasía, en una dimensión espaciotemporal que tiene vigencia dentro de un entorno cultural específico. En *Salmo* una acción tan cotidiana e íntima como lavar la ropa se trueca en imaginario urbano y plegaria, el espacio de la casa termina por arropar los signos recogidos en el espacio público, aquellos olores confusos de los que habla la poeta terminan por comunicar el país de la violencia que, en ocasiones resulta casi incomprensible. Continúa y reitera el poema: *Saco el último vestigio en alas de mariposas/ enjabono y tuerzo/Al tacto del viento con mis manos/ un olor confuso se aproxima por la acera izquierda/ (...) Hace falta mucho detergente/cuando mi país hasta en la ropa duele*. Tiene razón Lluís Duch al afirmar que “el factor de riesgo es inherente al lenguaje privado, porque el individuo, a la inversa de lo que pasa cuando se acomoda pasivamente delante del televisor, se decide por eso o por aquello, acepta o no acepta responsabilidades, se pone o no se pone en la piel del otro” (Duch, 2015, p. 248). En este caso, lo que sucede fuera afecta el interior de la casa y el interior del sujeto lírico que se nombra. La configuración del espacio propio implica el espacio ajeno, y la configuración del tiempo individual dialoga con el tiempo del otro, es decir, hay una co-implicación de ambas dimensiones humanas no sólo en un terreno personal sino colectivo, comunitario, una co-dependencia que no se limita a un asunto meramente cuantitativo o

a un conteo de datos de la realidad, sino que también afecta cualitativamente todos los aspectos - por íntimos que sean- de la vida cotidiana y de la otredad. Es este el caso del sujeto lírico que construye Mery Yolanda Sánchez en su *Salmo*, alguien que lava la ropa, un acto cotidiano por excelencia, pero una ropa que duele y que se personifica para extrapolarse al dolor del otro, y más allá al dolor de toda una nación. Dice el refrán que “la ropa sucia se lava en casa”, pero el poema recuerda que no hay detergente que pueda limpiar tantas manchas de ignominia. Por ello, la ciudad como “lugar practicado” (Certeau) se encuentra íntimamente implicada en la calidad de vida de los ciudadanos. Y lo que acontece en este poema lleva a pensar que el afuera incide directamente en lo que se experimenta al interior de la casa. ¿Cómo recuperar una relación mínimamente armónica con el medio circundante? Para los sujetos líricos que construye la poeta tendría que desmontarse todo un sistema político inequitativo y excluyente que ha permitido la criminalidad y la corrupción en las urbes.

2.3 Las voces acres de la ciudad

A partir de estos poemas representativos de la antología **Un día Maíz** de la escritora Mery Yolanda Sánchez, se observa cómo la autora configura una poética del desarraigo que visibiliza la confrontación de un paisaje natural y uno urbano en el que la violencia pone en crisis, o al menos plantea una redefinición de la relación campo-ciudad. Las poéticas seleccionadas construyen una idea de ciudad en desequilibrio, un lugar en el que constantemente irrumpe la violencia. Son palabras de fuerte resonancia que parecen advertir que, cada vez más, la guerra rodea aquellos reductos urbanos donde nos creemos a salvo de una mayor catástrofe, pero donde también estamos implicados en esa irrupción confusa y violenta. El poema se extiende dando paso a una prosa poética, de fuertes acentos caóticos, que le permite a la autora presentar los hechos de una manera no literal sino metafórica, pero en todo caso descarnada. Las voces que construye su escritura son ásperas y deben reconstruirse como parte de una historia cotidiana e individual, que en su conjunto puede leerse como memoria de una historia colectiva y como predicación de una cultura que, en buena medida se identifica, o al menos está en constante relación con la muerte. Reviste suma importancia el hecho de que todos sus poemarios, así como su obra ensayística y narrativa, tengan como tópico central, la violencia. Al parecer, la vertiginosa violencia que la poeta ha rastreado de cerca y que en los últimos años ha transformado el perfil de esta nación, la ha llevado a un constante

cuestionamiento sobre el devenir de este país, desde la orilla de la estética. Un país que parece encarcelado por el narcotráfico y, las variadas violencias que trae consigo el conflicto armado necesita una vía de escape para no consumirse en la desesperanza, es desde esa perspectiva creadora que escribe Mery Yolanda Sánchez. Una poesía que, como bien anota el colectivo literario Otro Páramo, “nos obliga a mirarnos y a desenterrar. Un trabajo necesario —aún más en estos tiempos—, que nos permite exorcizar el dolor a través de la palabra limpia, alejada del lugar común y de la crónica”³⁹. La escritura de la poeta nombra la muerte, y particularmente la muerte violenta que acontece en la ciudad, ya sea como el territorio que recibe los efectos de la guerra o el lugar que expulsa a sus habitantes producto de la barbarie. En la obra de Mery Yolanda Sánchez la muerte iguala nuestra condición, pero, no se trata del paso natural de la vida a la muerte, sino de la irrupción violenta que conduce a la muerte. En un plano profundo del lenguaje la autora plantea una forma de “ser colombiano” que hasta cierto punto se identifica con la muerte. De igual forma, en más de un poema subvierte los símbolos de identidad de una nación al extrapolarlos al carácter deshumanizador de la ciudad. Las imágenes poéticas que recrea parecen advertir que la muerte violenta se ha hecho parte consuetudinaria de nuestra historia.

El desplazamiento y la desaparición forzada de personas también son denunciados sin artilugios, siempre desde una poesía que no otorga concesión alguna cuando se trata de romper el silencio ante la crueldad. En su poesía los lugares de acogida quedan momentáneamente, o definitivamente, en suspenso puesto que, las coordenadas espaciotemporales de la ciudad que nombra se quiebran ante la ruptura, la expulsión o el extrañamiento del entorno familiar. La autora advierte un doble proceso de disolución de la ciudad, la diseminación externa producto del desplazamiento y la dislocación interna que experimenta un individuo a quien le “duele” la ciudad. Pero, también la alteración drástica de las temporalidades que experimenta el sujeto especialmente ante el delito de la desaparición forzada de personas. Desde este resquebrajamiento del espacio y del tiempo interno y externo propone una ciudad “en estado de emergencia” que construye otras formas de habitar los espacios simbólicos. Una ciudad que recrea imaginarios de la angustia, geografía de la violencia

³⁹ (2017) Doce poemas de Mery Yolanda Sánchez y una nota de Otro Páramo. *Revista Otro Páramo*, p.1. Recuperado de: <http://www.otropao.com/2017/03/29/doce-poemas-de-mery-yolanda-sanchez-y-una-nota-de-otro-paramo/>

que termina por construir una forma de estar en el mundo desde la fragilidad extrema, el dolor, la compasión y/o el miedo.

La percepción simbólica del espacio que la autora propone en sus poemas le permite percibir en lo visible los rastros de lo invisible, y viceversa; leer en los vestigios que arrastra consigo la violencia una suerte de arqueología del poema. Su palabra nos adentra en un mundo agónico y tambaleante donde la ciudad es un cuerpo violentado que *padece confusos orificios*. El espacio es entonces una dimensión determinante en la construcción del sentido que subyace en sus creaciones, una ciudad en la que *crecen torturas en las alcantarillas, y se fabrica la canción de la guerra*. Pero, este ***Canto de ciudades*** no se limita a un lamento personal, por el contrario, paulatinamente se torna en preocupación colectiva. Es más bien la indagación de lo que ocurre en el país orientada hacia la experiencia íntima, poética, estrechamente conectada con los sentimientos del ser humano, del otro. Por tanto, también le asiste una necesidad de cavar en la memoria para desentrañar aquello que no debe repetirse.

Si bien, es cierto que “el ser humano se encuentra siempre orientado, porque la existencia humana no puede dejar de ser espacial” (Duch, 2015, p.181), la espacialidad que trazan los poemas de la escritora Mery Yolanda Sánchez, no ofrece precisamente la perspectiva de un sujeto que se encuentra sostenido y enmarcado por un espacio que le permita orientarse con tranquilidad y habitar en él, todo lo contrario, se encuentra en equilibrio precario. Por supuesto, son sujetos que están situados en un espacio/tiempo -están en situación-, pero siempre en términos de precariedad, fragilidad, desequilibrio o eterno suspenso. Por ello, aparecen en sus versos sujetos inmóviles que aguardan en los semáforos, una ciudad donde se escucha a lo lejos una detonación, una alarma de ambulancia, desaparecidos doblemente desaparecidos, una urbe en la que *dos cuerpos enredados en barrotes de humo/ escriben país en las paredes de la guerra*, o una ciudad donde se escuchan disparos en medios de la “rumba”. La tensión creadora entre interioridad y exterioridad se expresa en la urbe referida en sus poemas de manera caótica anunciando diversas modalidades de la infamia: desplazamiento, desaparición, y muerte violenta.

CAPÍTULO III: Luz Helena Cordero, para leer la oscuridad

3.1 Contexto sociocultural de enunciación

Luz Helena Cordero Villamizar nació en Bucaramanga - Santander en 1961, reside en Bogotá. En la casa de infancia estuvo rodeada de gatos, sobresaltos, historias de violencia y de esa poesía que emana de las cosas sencillas y sorprendentes hasta hacerse una impronta escritural en su obra. Recuerda cómo desde los ocho años aprendía poemas de memoria para declamar en la escuela pública Antonia Santos donde estudió. En su casa se respiraba el espíritu de la poesía declamada, pero fue en la adolescencia cuando el amor tocó a su puerta e inició a escribir una serie de poemas que confiesa, hoy le producen risa. Es psicóloga de formación, Magister en Literatura y, fundamentalmente escritora. Su vida transcurre entre la psicología y la literatura, lo que le ha permitido profundizar en la experiencia humana para captarla y/o rebatirla. Escribe cuento, poesía, ensayo, y crónica. Considera que la escritura es una lucha contra el olvido y que las palabras tienen la posibilidad de cambiar el mundo (Cordero, 2003). Dicha percepción de la escritura y del lenguaje se plasma en su poesía que visibiliza territorios olvidados a partir de los espacios íntimos y privados. De allí que, el ámbito del patio o de la casa, por ejemplo, terminen por configurar un espacio más vasto en su relación con la otredad. Su obra no deja de intervenir en la vida cotidiana donde también caben sus semejantes. Por ello, en sus poemas hay una apuesta fundamentalmente estética donde asoma una ética como expresión inevitable de la dimensión espaciotemporal del ser humano que habita la ciudad, la cual es motivo de análisis en la presente propuesta de investigación.

No se siente parte de una generación de poetas o de escritoras ni cree que su poesía obedezca a un solo modo del decir porque entiende que “la poesía sólo puede ser libre en la medida que no tenga ninguna función asignada socialmente”⁴⁰. Sin embargo, algunos poemas de la autora tienen como

⁴⁰ Cordero, L.H. (2007). *Festival Internacional de Poesía de Medellín*. Medellín: Corporación de Arte y Poesía Prometeo. Recuperado de: https://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Revista/ultimas_ediciones/77_78/cordero.html

enunciatorio a la cultura colombiana y en ellos se percibe su afán por nombrar las violencias recientes del país. Por ello, cuando le preguntan para qué la poesía, se anima a responder:

Si la poesía tiene una misión es dar nuevos e inagotables significados al lenguaje, abrir puertas por donde las palabras se liberen de los grillos que les ha puesto la sintaxis y la gramática (tal como lo hizo Mallarmé), crear a partir de esa “paleta de palabras” de Valéry, liberar los sonidos y sus metáforas y, sobre todo, hacer que surjan nuevas formas de expresar, de sentir, de pensar el mundo. Mi poesía quiere habitar este espacio, adquirir esta alma ambigua, quizá contradictoria⁴¹.

Precisamente, es esa fuerza ambigua y contradictoria la que puebla los sujetos líricos que construye, los cuales hablan de infancia, amor, arte poética, lecturas amadas y, por supuesto, nombran al país en sus más profundos contrastes, pero lo hacen de tal forma que no se percibe en su decir el ánimo de encajar en un tópico particular. La variedad de motivos temáticos en su poesía enriquece su decir y en cada uno de ellos subyace su visión del mundo. De allí que el poeta Juan Manuel Roca exprese con acierto que la poesía de Luz Helena Cordero es “serena en el lenguaje y compleja en sus revelaciones” (Roca, 2018). Su obra incluye poesía, narrativa, crónica y ensayo literario. Sus libros **Canción para matar el miedo** (cuentos) y **El puente está quebrado** (relatos) publicados por la Editorial Magisterio en 1997 y 1998, respectivamente, narran situaciones del entorno social desde la mirada de los niños. Entre sus poemarios publicados figuran: **Óyeme con los ojos** (Verdehalago, Ciudad de México, 1996, y Editorial Trilce, Bogotá, 1996), **Cielo Ausente** (Ediciones Sociedad de la Imaginación, Bogotá, 2001), **Por arte de palabras**, antología (Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2009), **Postal de la memoria**, antología personal (Caza de Libros, Ibagué, 2010). Recientemente su poemario: **Eco de las sombras** (Uniediciones, Bogotá, 2018, y Ediciones Exilio, 2019). En 2019, la Colección Respirando el Verano publicó **Pliegos de cordel**, un libro en el que se observa la voz de la poeta, a la par que su vocación de cronista y ensayista. Luz Helena Cordero ha sido incluida en diversas antologías de poesía nacionales e internacionales: **Quién es quién en la poesía colombiana** (Bogotá, 1997), **Norte y Sur: poetas Santandereanas** (Bucaramanga, 2003), **Trilogía poética de las mujeres en**

⁴¹ Idem.

Hispanoamérica (México, 2004), **La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo xx** (Bogotá: 2007), **Luna nueva: once miradas a la poesía colombiana** (Tuluá, 2007), y **Antología de la poesía colombiana, 1958-2008** (Caracas, 2008), entre otras.

Si bien, considera que “ni la poesía ni la literatura tienen como misión combatir ni cambiar nada, pues son en sí mismas la expresión del poder real de la palabra, del símbolo, del lenguaje” (Cordero, 2012, p. 7), se apresura a decir: “Aunque no tengan la función de cambiar nada, sucede que un libro o un poema pueden cambiarnos la vida. La poesía, como la literatura en general, añade algo nuevo al mundo cuando lo nombra” (Cordero, 2012, p. 8). Y esta es justamente la invitación que contiene su obra, reparar en lo inadvertido de la vida cotidiana para que la realidad arropada de poesía ocurra una vez más ante los ojos del lector gracias a una imaginaria poética muy particular que alumbra la memoria.

En esta propuesta de investigación, analizaré los poemas: *Postal*, un tríptico que pregunta por el país; *Rosas*, poema que recoge el drama de las víctimas de minas antipersona en Colombia; *Noticias*, poema en el que se configura un actor fundamental en todo escenario de guerra: los medios de comunicación; *Advertencia*, texto poético que reúne el sentimiento ambivalente de quien observa el conflicto armado sin acabar de entenderlo, y con el cual podrían identificarse muchos ciudadanos colombianos; *Plegaria a la fatalidad* en el que aparece personificada la muerte; *Y ese martillo por qué calla*, un poema que ofrece la imagen del dictador y que a la vez se constituye en metáfora por excelencia del poder dominante y de las poéticas del desarraigo que enuncian la ciudad y la violencia, y por último *Samuel*, un poema con personaje que reúne los ámbitos campo/ciudad no como polaridades irreconciliables sino como espacios que se entrecruzan y afectan mutuamente, tal como sucede en Colombia. Como puede observarse, me doy la licencia de incluir un poema más: *Y ese martillo por qué calla*, porque en este texto poético que, si bien, no nombra de manera directa la ciudad, se habla de las relaciones deshumanizadoras que, desde mi punto de vista son la constante de toda poética del desarraigo y es justo a partir de esta dimensión relacional donde termina por construirse nuevos y reveladores sentidos urbanos.

3.2 Análisis de los poemas

La Colección de Poesía de la Universidad Externado de Colombia realizó una antología titulada **Por arte de palabras** (2009), con los poemas más representativos de la escritora Luz Helena Cordero. Dicha compilación incluye poemas de sus libros: **Cielo Ausente**, **Óyeme con los ojos**, y **Poemas sin tiempo**. De allí, y de su más reciente poemario **Eco de las sombras** (2018/2019) deviene el corpus poético seleccionado para esta investigación. Dicha elección obedece no sólo a las cualidades estéticas que encierran los poemas, sino que también atiende los contenidos allí nombrados, en su conjunto son composiciones líricas que interrogan las más hondas contradicciones de un país que parece atomizarse por la violencia. El primero de ellos se trata de *Postal*, publicado en 2009.

Postal

Qué cosa es el país, te preguntas a veces.

Quizá esa memoria fragmentada

que de vez en cuando te asalta

en forma de nombres o de calles perdidas (Cordero, 2009)

Esta es la introducción a un poema más extenso en el que la poeta se pregunta por el país mediante un relato que construye a través de un sujeto que regresa a Colombia luego de una prolongada ausencia. Al enfrentarse nuevamente al territorio termina por desconocerlo, o reconocer tan sólo trozos del paisaje que resultan ser un detonante de la memoria. En últimas, este poema es un constante ir y venir, el movimiento oscilante del viajero que regresa y que se enfrenta mediante el poder evocador de la memoria a la sensación de extrañamiento que produce estar dentro del país para luego volver a estar fuera, una contraposición continua entre “el país de aquí” y “el país de allá.” La memoria fragmentada de la que habla el sujeto lírico que construye la autora recuerda que el territorio es ante todo un descubrimiento, y/o redescubrimiento personal, antes de constituirse en memoria compartida. Es decir, se inventa el territorio según las experiencias y percepciones que cada sujeto elabora en sus formas de habitarlo, padecerlo, o evocarlo. En este

caso, es la variable resultante de la distancia, estar cerca o lejos de la ciudad o el país donde se nació, estar aquí o allá. Sin embargo, el país en este poema llega a ser un lugar omnipresente que se percibe como */un nombre que te persigue/*, y la ciudad como haz de relaciones se ofrece de manera ambigua y contradictoria. De por sí, la ciudad que configuran sus poemas siempre ha estado asociada a un lugar donde irrumpe el automóvil o el ruido, una ciudad donde se observa la tala de los árboles que silencia el canto de los pájaros, una urbe que como espacialidad propone un campo caótico de relaciones, visibles en sus variadas formas de enunciarla, desde una ciudad amordazada donde los edificios arruinan el sol hasta la urbe de calles sin retorno, ni partida.

Además, ya se sabe que el espacio construye sus propias metáforas y reglas de articulación en las que se observan relaciones de orden que, entre otras cosas, pueden leerse en el poema. En este caso, las relaciones entre interioridad y exterioridad que propone el poema se dan en la ciudad, el lector lo sabe por la metáfora que construye la escritora al decir: *lejano lugar a donde llegabas todos los días / fatigada de voces o de asfalto*. Esta es una impronta exclusivamente urbana que permite ubicar e interpretar la realidad sociocultural que contiene dicho poema. Enseguida, cobra importancia el espacio íntimo y el recuerdo personal que yuxtapone el tiempo ido y el tiempo presente, siempre circunscrito a las impresiones que suscita el país. La habitación, el rincón familiar, aparecen ahora arropados de hondas preguntas en un tono casi existencial y, sobre todo profundamente adolorido: */No importa dónde estés/ el país se te enrosca en el cuello/ te chilla como un grajo mutilado/ te clava la pena como uña sangrienta/*. No es casual este símil de país en el que aparece Colombia como un ave negruzca, semejante al cuervo, un ave que además está mutilada y no podrá volar más. Al menos, no sin dificultad.

Dice el poeta colombiano Juan Manuel Roca que:

La literatura y las artes no se mueven en un medio privativamente abstracto, sin duda que la larga violencia que ha vivido nuestro país, 65 años de violencia, una encrucijada histórica tan fuerte como la que hemos vivido, pues sin duda que se filtra en las artes, no solo en la literatura, en las artes plásticas y en el cine también pero, tiene una gran virtud y es que no es hecho de una manera programática, no es que los escritores se pongan a pensar tengo

que responder desde mis obras a la violencia colombiana pero, es imposible no estar empapados, saturados de esa realidad. De tal manera que, sin quererlo la poesía se ha vuelto una especie de resistencia espiritual frente al miedo, frente a la zozobra, frente a la inequidad de un país tan inequitativo como Colombia (syc). Esto se puede ver desde un aspecto sociológico pero sobre todo se puede ver desde la literatura misma, inclusive en poetas y escritores que no se lo proponen como una meta pero que están dando cuenta de esa realidad⁴².

Y esto es justamente lo que sucede con la escritora Luz Helena Cordero, quien a través de la palabra accede a la realidad. Confiere así significado y valor a un territorio, no sólo geográfico sino afectivo, mediante la carga simbólica que reside en el poder creativo del lenguaje, escritura suscitada por una serie de recuerdos domésticos alojados en la casa familiar, en la habitación de siempre. Importa entonces las asociaciones de tipo emocional, más allá de la construcción material en sí de las cuatro paredes de la casa. Recuerdos dolorosos, más que placenteros que “resucitan” tiempos, espacios, emociones y situaciones concretas, como por ejemplo sentir un pedazo de pan húmedo en la boca y recordar a la madre calentando la comida. Claro, ese tránsito entre poesía y realidad obra por vía de la epifanía poética, lo cual abre un compás de lectura más exigente y enriquecido. Refiriéndose a la poesía de Luz Helena Cordero, Juan Manuel Roca afirma que al leerla siempre tiene “la sensación de asistir a nuevos significados, a unos arcaicos sucesos que casi privativamente nos devela la poesía desde lugares sagrados y desde simples sucesos cotidianos que su palabra nos ayuda a ver, también, como sacros” (Roca, 2018). Precisamente, es este lugar de lo cotidiano el que cobra un valor primordial en su escritura. */Quizás acabas de llegar a tu cuarto/ pero tienes el rostro de hace años/ y no sabes/ si detrás de la puerta te espera/ la sombra de siempre/ o es tu madre calentando tantas veces la misma comida/*, este es el tipo de preguntas que formula el sujeto lírico que propone el poema y en el que se entremezcla la voz de la poeta. Desde este ámbito familiar pregunta por el país que asoma en la cocina como un olor antiguo, y que

⁴² CasAmérica. (2013). *Juan Manuel Roca: La poesía colombiana se ha convertido en una resistencia espiritual.* Nombre de la serie [https://www.youtube.com/watch?v=ztjLT7yBT3A]. Madrid.

finalmente se aloja en la memoria de quien recuerda un lugar que no se sabe muy bien si es el país mediado por las voces de los otros, o el país padecido en carne propia, quizá una mezcla de los dos. En todo caso, se ejerce aquí un principio de rememoración, como diría Lluís Duch en su libro *Antropología de la ciudad*: “memoria activa que permite a los seres humanos tomar conciencia de dónde vienen y hacia dónde se dirigen” Antonella Tarpino (citada en Duch, p.191). En esta Postal de Luz Helena Cordero se observa también el tránsito de la memoria urbana cifrada en un ámbito tradicional, referido al espacio público, para privilegiar a cambio una esfera más íntima de la vida cotidiana, mutación que se refleja en el poema, y que parece ser una constante de las sociedades contemporáneas. */Allá, el país es sólo un nombre que te persigue con un cielo prestado/, /Aquí, el país sucede, palpita en el estómago/*. La experiencia de estar dentro o fuera del país afecta de manera distinta el mismo cuerpo sintiente, pero lo confronta sin duda. La forma de apropiarse del espacio, por tanto, termina siendo una dinámica difusa y compleja que se convierte en recordatorio permanente de un sujeto que no acaba de estar del todo en un lugar, ni en su presente.

Interesa ver en esta postal, que así se titula el poema, el juego de espaciotemporalidades que encierra. De hecho, nombrar el poema como *Postal* permite a la escritora entablar un diálogo con el lector mediante un juego epistolar en el que el país se materializa a través de las postales que el sujeto lírico compra, escribe, y envía cada tanto a un destinatario cercano, que podría ser el propio lector. */A veces el país no existe más que en estas postales que compro para ti/ en el dejo que tienen las palabras de los amigos/*, dice el poema. La ciudad así construida es, al mismo tiempo, abstracción y subjetividad, ya que no se trata de la ciudad visible en sus avenidas y edificaciones, sino que se atribuye a la ciudad los rasgos y detalles que se recuerdan. Hay en esta noción de urbe la huella de un sello personal, una ciudad inventada en el recuerdo, pero a la vez traspasada por la experiencia de muchos. De allí que no sea excesivo afirmar que en este poema se lee a un país entero que *clava la pena como uña sangrienta*. Por eso, Bollnow refiriéndose a la forma en que articulamos el sentido a partir de nuestra espaciotemporalidad, apunta que:

Los humanos construimos y articulamos nuestras relaciones espaciales a partir de un lugar (a menudo, ideal) que nombramos hogar, “nuestra casa”, y que es, por un lado, el centro a partir del cual organizamos los desplazamientos físicos y mentales que llevamos a cabo en nuestra vida cotidiana y que además constituye un punto fijo, indiscutible y casi sagrado

que nos permite orientarnos, centrarnos, en todas nuestras aventuras y desventuras vitales.
Bollnow (citado en Duch, p. 190)

Este punto fijo, ligado a la afectividad, emerge en medio de una memoria fragmentada, tal como lo dice el poema. Termina, por lo tanto, constituyéndose en una espacialidad aparentemente inalterada, pero profundamente precaria, un punto del que se parte y al que se vuelve, solo que es difícil de aprehender, un punto que marca la espacialidad bajo nombres esquivos: “país, calle, cuarto, sombra o maleza”. Y es que, a diferencia del simple y llano espacio físico y del tiempo cronológico, el espacio y tiempo humanos no abarcan tan solo asuntos de corte cuantitativo de la realidad, por el contrario, implican también vivencias, recuerdos, imaginarios cualitativamente significativos de la vida cotidiana, y por más íntimos que sean, como íntima puede llegar a ser una postal o una relación epistolar, hay un fondo que termina por traducir lo humano. La trascendencia del poema desde una perspectiva de los estudios culturales y antropológicos radica en que el entorno y la actividad humana actúan en conjunto a través de múltiples mediaciones, valores, creencias e imaginarios, y en este texto poético la memoria personal del sujeto lírico que se construye se entrecruza con una suerte de memoria colectiva, ya sea en *las palabras de los amigos* que también nombran al país para ampliar la perspectiva del sujeto lírico, o en un paisaje perdido ahora inexistente. Más adelante, la poeta confronta el país que se percibe desde la ausencia con el país que acontece en el tiempo presente, aquel que se experimenta directamente desde un cuerpo sintiente: */Allí, el país es solo un nombre que te persigue como un cielo prestado/ Aquí, el país sucede, palpita en el estómago/*. Desde la experiencia del sujeto lírico que construye el poema se habla de dos países en uno, de dos formas de experimentar la noción de país, cuando se está dentro o fuera del territorio colombiano, y digo territorio colombiano, aunque el poema no diga: Colombia, pero sí reitera la palabra país. Y aunque se nombre a dos países, esto no significa que un país sea más luminoso que otro, ambos están atravesados por recuerdos dolorosos, pero en esta suerte de dislocación del sujeto que regresa “a casa”, el país, y la ciudad que contiene, está permeado por una sensación de extrañamiento, de no saberse del todo en un lugar, de allí la constante evocación teñida de nostalgia. La geografía mítica de la que habla el poema remite al recuerdo personal en el que se puede identificar una colectividad, y que seguramente confrontará al lector. Respecto al cuerpo que padece el espacio son llamativas las formas escriturales que recrea

la autora en relación con la violencia en Colombia: */El país se te enrosca en el cuello..., te clava la pena como uña sangrienta ... palpita en el estómago/*. De igual forma, la sensorialidad que construye a través de la memoria olfativa para generar elipsis en la narración: */hay olores que encuentras aunque vienen de atrás/*. O, posteriormente estos tres versos que confrontan al lector: */Pero te sabes inocente, si existe la inocencia/ si no somos culpables por callar/ por seguir vivos entre este olor que pudre*. Así, la poeta entrelaza pasado y presente en lo que ella misma denomina */memoria fragmentada/*. Sus versos se constituyen entonces en historia entendida no ya como acontecer fortuito, simple casualidad, algo que le sucedió a un ser humano o a una colectividad, y que así como le sucedió pudo haberle no ocurrido, sino como algo que lo va constituyendo en su ser espiritual. Es decir, la historia como expresión de un modo de habitar, percibir y sentir el entorno, plasmada ahora en una imagen del mundo que aparece ante la cotidianidad del sujeto lírico asombrado por su circunstancia, en ese marco acotado de la realidad que encierra el poema. En medio de las cualidades estéticas del texto poético se evidencia la postura ética de la autora, aunque como ya lo expresó el poeta Juan Manuel Roca, dicha intención asoma sin ánimo programático, de tal forma que la carga ideológica cede paso a la voz poética (Roca, 2018). La confrontación de espaciotemporalidades presentes en el poema puede plasmarse de la siguiente manera, un antes referido a la memoria de los lugares familiares, asociados a la casa y a los trayectos urbanos cotidianos, un durante que corresponde a la re-visitación de la memoria donde se observa un extrañamiento del presente, y un después en el que la memoria se recupera de manera dolorosa, todo ello queda plasmado en la siguiente tabla de aspectualidad espaciotemporal:

<i>Postal</i>		
Antes: Ayer	Durante: Ahora	Después:
<i>Lejano lugar a donde llegabas todos los días.</i>	<i>El sitio al que regresas ahora</i>	<i>No importa donde estés/ el país se te enrosca en el cuello.</i>

La casa, el ámbito familiar.	La casa revisitada. Memoria sintiente. Memoria fragmentada.	Recuerdo persistente. Memoria recuperada en el poema.
------------------------------	---	--

Tabla 11: Aspectualidad espaciotemporal *Postal*.

De igual forma, en un recorrido espaciotemporal de la ciudad que inscribe el poema, podría trazarse el siguiente cuadrado semiótico en el que se observa cómo la memoria queda suspensa o fragmentada al momento de percibir el país en la distancia y/o luego de una prolongada ausencia, alterando así las relaciones del ser humano con el espacio, relaciones que determinan también su habitar, y que recuerdan que, en cada aquí y ahora, el ser humano avanza con certezas e incertidumbres, en una dirección o en otra, construyendo el sentido de su trayecto histórico. De allí que, su espacio y su tiempo, es decir: su mundo, se constituyan fundamentalmente a través de esas historias, percepciones y evocaciones de su entorno, donde aparece la ciudad añorada, extraviada en la memoria o en el lejano recuerdo. La dimensión espaciotemporal una vez más es el bastión sobre el cual intenta afirmarse el sujeto, muchas veces comprometiendo su existencia bajo circunstancias inesperadas que interrumpen o suspenden los cimientos de su ser, en una suerte de inacabamiento que debe enfrentar, ya no solo por el hecho de asumirse como ser humano abierto al mundo, también por las circunstancias inesperadas, y muchas veces violentas, como lo expresa el poema, al punto que el país que se observa resulte ajeno, y no acaba de comprenderse.

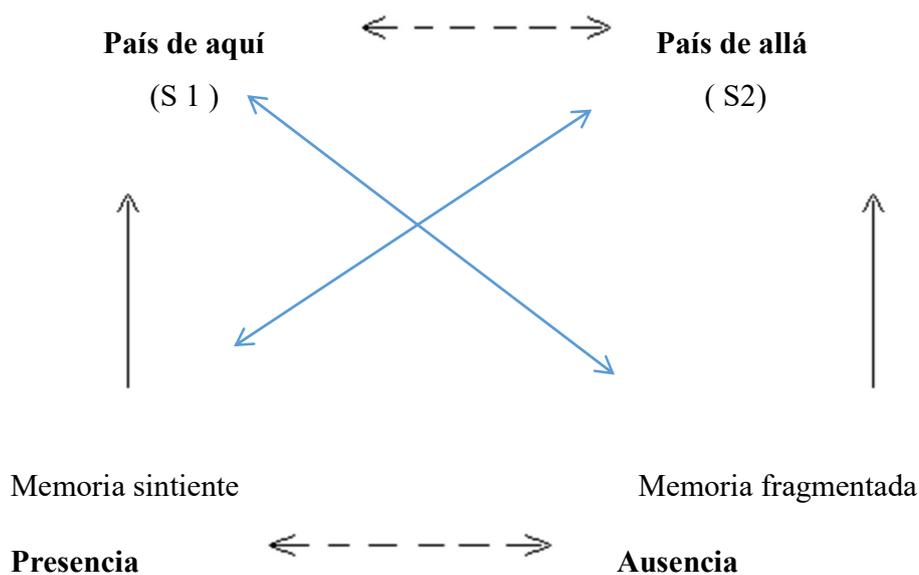


Figura 2. Cuadrado semiótico

Otro de los poemas de Luz Helena Cordero que indaga en aquellos territorios silenciados por la violencia colombiana, se trata de *Rosas*. Publicado en 2009 como parte de la antología **Por arte de Palabras**, dicho poema retrata el lugar habitado y, posteriormente arrebatado por la violencia, un espacio sin nombre que puede ser cualquier campo colombiano, evocado ahora en su expresión simbólica y en la dimensión trágica de lo que significa un cuerpo arrasado por las minas antipersona. Un poema que recuerda el impacto y el daño que sufre un individuo, pero también una colectividad ante la detonación efectiva o plausible de las minas antipersona, acción violenta que sobrepasa el evento mismo pues, no sólo acarrea un daño corporal irremediable, sino que también se encarga de expandir el miedo a toda una población que puede verse afectada por la misma situación, o la repetición de este hecho en el momento menos esperado.

Rosas

*Y si te contara,
 los niños siembran rosas
 en las brechas donde emergen las bombas,
 de repente se tropiezan y juegan con ellas
 ante el espanto de los adultos. (Cordero, 2009)*

/Y si te contara/. Con este hipotético anuncio inicia el poema, una aseveración terminante que de inmediato presenta al lector los efectos de la guerra que se ensaña contra los más débiles: los niños y las niñas. */Los niños siembran rosas/ en las brechas donde emergen las bombas/*, dice el poema. Se trata del campo colombiano que dejó de cultivar la vida para llenarse de minas antipersona. Según DAICMA, Descontamina Colombia, Sistema de Información de Acción Contra Minas Antipersonal en el país, a la fecha de corte: 31 de enero de 2019, se han registrado 11.699 víctimas por minas antipersonal y munición sin explosionar, siendo 2006 el año más crítico, pues se presentaron 1232 víctimas, el mayor número en toda la historia de Colombia. En la última década, la tendencia ha venido cayendo, con excepción del año 2012, hasta ubicarse en 2016 en niveles que no se presentaban desde el año 1999. En lo corrido de 2018, se ha presentado 57 víctimas, y en el año 2019, se han presentado 8 víctimas. Esta problemática ha dejado heridas al 80 % (9409) de las víctimas y el 20% (2290) personas han fallecido a causa del accidente, es decir, 1 de cada 5 víctimas muere. Por otra parte, Colombia ha sido uno de los países del mundo con mayor cantidad de víctimas de la fuerza pública y esto ha significado que del total de víctimas, el 61 % han sido miembros de la fuerza pública y el 39 % restante corresponde a civiles.⁴³ Estas cifras aterradoras son encaradas en el poema a través de una belleza adolorida en la que no deja de asombrar el logro estético.

Las rosas que en su expresión clásica han acompañado los más bellos poemas de amor y erotismo, sirven ahora para representar la atrocidad de la guerra. Una reconfiguración que implica un cambio radical en las relaciones humanas, es decir, en la dimensión ética, puesto que se habla de un país en el que los niños y las niñas salen al campo a trabajar y, no tan solo a jugar, y en medio de sus oficios tropiezan con minas terrestres que mutilan tanto su cuerpo como sus sueños. */Una rosa siempre es una rosa/ y crece donde menos se espera/*, dice el poema. Sorprende la forma en que la autora habla de la explosión sin hacerla evidente, es entonces cuando el lector recuerda que está ante un poema y no ante una simple noticia o ante un panfleto: */Una rosa siempre es una rosa/ y*

⁴³ (2018). *Descontamina Colombia, Dirección para la acción integral contra minas antipersonal*. Bogotá: Servicio de Información de Sobrevivientes de Minas Antipersonal – SISMAP. Recuperado de: <http://www.accioncontraminas.gov.co/estadisticas/Paginas/victimas-minas-antipersonal.aspx>

no hay por qué preocuparse/ –se lo dice su ángel al oído–/ y la niña lo escucha y lo cree, a pesar del dolor/ Un ángel siempre será un ángel/ aunque no exista, aunque mienta /–dice la madre para consolarla–/ La culpa es de las rosas/. El remate del poema es contundente: */La culpa es de las rosas/.* En un país donde sucede lo inaudito, no hay institucionalidad que soporte en toda su dimensión la responsabilidad de lo ingobernable. Se acude entonces a las fabulaciones del dolor expresadas en el arte y en su relación con la vida cotidiana. La realidad ciudadana se muestra en este poema en su faceta más degradada. La producción social del significado urbano presente en este cuerpo escritural deja ver la expresión caótica y deshumanizadora de las relaciones sociales, lo que lleva a pensar, en términos de la relación entre cultura y barbarie -de la que hablara George Steiner-, en una ciudad trazada por “la gramática de lo inhumano” (Steiner,1971), donde ya no hay totalidad de sentido y, por el contrario, se observa un resquebrajamiento del espaciotiempo social.

En términos de imaginería poética **Rosas** condensa una acción terrible como lo es el desfile de unas niñas que avanzan desprevenidas al lado de una serie de minas antipersona, */sin tocarlas/, /sin dejar de reír/,* pero siempre manteniendo la probabilidad del estallido, una circunstancia que deja al lector en vilo puesto que, en cualquier momento, el que aspira a ser rosal puede transformarse en una carga explosiva que arrase todo a su alrededor. Esa incertidumbre la viven muchos pobladores de las zonas rurales en Colombia, la probabilidad de que, en medio de un paisaje terrorífico como el que describe el poema, el cuerpo estalle en pedazos. Pero, es aquí justamente donde se abre la grandeza estética de la escritura de Luz Helena Cordero, pues antes de que emerja la bomba asoma un ángel, es el artificio del lenguaje poético que vuelve doblemente estremecedor el escenario de acontecimientos. Un ángel en el que confía la niña, pero en el que descreo la madre. Es decir, la visión inocente de la infante en contraposición con la del adulto, para quien no se trata de un ángel de la guarda precisamente, porque en el fondo expresa el escepticismo de su existencia: *Un ángel siempre será un ángel/ aunque no exista, aunque mienta/.* En esta compleja red de relaciones urbanas expresadas en el poema, entendidas éstas como una confrontación campo - ciudad, ¿qué podría significar la presencia de unas niñas en medio de un paraje de la violencia? De la forma en que un niño o una niña emplea su tiempo, o habita su espacio, se desprende la calidad de vida que ofrece el territorio al que pertenece. Un lugar así, en el que en cualquier momento la vida puede terminar hecha pedazos por una carga sin explotar, se constituye en una sentencia de muerte constante, lo cual deviene en una patologización de las categorías fundamentales de la existencia

humana (espacio y tiempo urbanos). La mina antipersona que en su objetivo militar inicial se coloca, generalmente, para retrasar el avance del enemigo, o desviarlo de su camino, proteger una posición o zona en particular, se ha vuelto amenaza indiscriminada e incluso ha sido utilizada para impedir que la población civil abandone una región. Tanto en los procesos de paz como en los procesos de guerra que ha enfrentado Colombia, en estas últimas décadas, es difícil la detección de las minas antipersona y la población civil, incluidos los niños y las niñas, enfrentan este peligro, de allí que un poema como *Rosas* haga parte de las poéticas del desarraigo que enuncian esta realidad urbana en la que pugna el campo y la ciudad. En definitiva, el poema estremece por su belleza y carga simbólica, por el hecho de recordar que un lugar debería constituirse en el marco idóneo para la vida, -individual y en comunidad-, pero termina por representar un constante peligro de resquebrajamiento de la dimensión comunicativa y afectiva entre sus miembros, una poética del desarraigo en la que se observan los territorios vedados, producto del conflicto armado colombiano, los cuales generan constante preocupación entre los pobladores al no poder determinar a ciencia cierta cómo recorrerlos, o cómo evitar sus peligros. Lo que en términos de localización debería generar empatía, cercanía, apropiación, o vecindad termina por configurar un imaginario del miedo, modificando por completo la dimensión relacional del ser humano al llenarla de prevención en el presente y pesimismo en el mañana.

De la misma antología hace parte *Noticias*, un poema que presenta un elemento fundamental en la construcción de los escenarios de guerra y es el papel de los medios de comunicación. Se une así a su contemporánea, la poeta Mery Yolanda Sánchez quien también aborda este motivo en su poema *Periódico viejo*. Dice Luz Helena Cordero: */Dices que malas noticias te llegan desde aquí/ no crees posible lo que acabas de oír/ intentas contarlo, repetirlo/ pero en la lengua los sucesos se vuelven/ espuma insoluble/ maraña de vértigo, tos, asco/ sonidos que nadie oye/ piedras que atascan el relato/*. Una vez más, la poeta construye un sujeto lírico que le habla a otro que se encuentra en la distancia como un recurso para denunciar la violencia, o para encontrar un interlocutor posible en medio del caos circundante. Sin embargo, pronto se comprende que el sujeto lírico que configura corresponde a la voz de la autora, puesto que ante la impotencia que siente al escuchar estas noticias, escribe: *No puedes articular el asombro/ y estás presa dentro del grito redondo/ que un sol oscuro ha estampado en tu rostro/ igual a sentirte preñada de palabras/ pero*

muerta de silencio (...). El arte poética que encierra el poema, de inmediato remite al cuerpo sintiente de la poeta. No deja de maravillarse la invención de sujetos líricos que construye, voces que parecen hablarse a sí mismas y en las que los lectores posiblemente se sientan reflejados. Sin duda, otra clave del poema es el arte poética que contiene al pensar las batallas del lenguaje en relación con la impotencia que trae consigo la violencia, y que la poeta sugiere a través de la imagen de un sol oscuro. La superposición de espacios entre el aquí y el allá delimita de manera tajante el lugar donde ocurre el acto violento. Es importante destacar este aspecto del relato poético puesto que, la violencia en Colombia describe geografías exactas que trazan cartografías del horror. Esta elección espacial permite, incluso, instalar en el imaginario de muchos colombianos la idea de “varios países”, uno en el que suenan disparos, estallan bombas, y ocurren masacres, desapariciones forzadas de personas, desplazamientos de poblaciones; y otro donde aún es “posible la vida”, “vivir tranquilo”, o tener un proyecto a corto, mediano o largo plazo; y podría hablarse de un tercer país, el que transita a través de la radio, la prensa, la televisión e internet, el mundo mediático. Porque la ciudad también se instala en la memoria colectiva a través de estas mediaciones tecnológicas, que más allá de una tecnología o soporte por el que transita la información, crea y transforma la naturaleza de la producción simbólica al ocuparse de la creación y circulación de materiales significativos para los individuos de una sociedad, incluyendo las representaciones, los imaginarios y los sentidos urbanos. Hay entonces un conjunto de representaciones de la ciudad que transita por los medios de comunicación y que alimentan la construcción simbólica y social de la urbe. Las malas noticias de las que habla el poema de Luz Helena Cordero, y que llegan desde “aquí” para luego traducirse a un espectro más amplio como las noticias de este país, advierten dicha construcción simbólica de una urbe caótica, y parcialmente enunciada por los medios de comunicación, cuando no desdibujada y contada desde la orilla de los intereses mediáticos y políticos, muchas veces en alianzas perversas. Puesto que, dice el poema: *Es inútil. No trates de entender las noticias de este país.* El poema repara en la imposibilidad de tratar de encontrar lógica al país mediático que erigen los monopolios de la comunicación. En últimas, el poema expresa la inutilidad de intentar entender la violencia que acontece en el país, menos aún si es por vía noticiosa, o mediática. Noticias que transitan los días y que la poeta compara de manera contundente con */pesados insectos/* que tan sólo hacen ruido, pero no dicen nada: */Es inútil. No trates de entender las noticias de este país/ Déjalas que agiten el aire como pesados insectos/ siente esta cobardía que nos arrincona/ en un ángulo del cuerpo/.* Prosigue el

poema. No hay que olvidar que el ser humano se ve abocado a hacer uso de analogías y correspondencias, mucho más si se está en el campo de creación poética, esto es lo que hace Luz Helena Cordero constantemente, trazar relaciones mediadas por vía analógica para establecer distinciones entre el *aquí* y el *allá*, el espacio interior y el espacio exterior, el país real y el país virtual, el sentimiento y la actitud pública, ratificando que la forma en que opera la poesía, y de alguna manera el ser humano, es relacional, es decir trabaja a punta de relaciones de semejanza entre cosas distintas.

Al pensar la confrontación entre país real y país virtual, cabe anotar que es bien sabido que la vida urbana no solo se desenvuelve en el tiempo, sino que sus distintas peripecias y relaciones tienen lugar en algún sitio, de tal manera que como lo expresa Ratzel “en el espacio leemos el tiempo” Ratzel (citado en Duch, 2015). Cuando el espacio, llámese país, territorio, o ciudad se fragmenta, la memoria se atomiza y, por lo tanto, cuesta más aprehender la realidad de un conglomerado social. Y, cuando se accede a una idea de país a través de los medios de comunicación exclusivamente, la memoria que se construye es frágil, poco fiable. Esto es justamente lo que sucedió por décadas en Colombia, la noción del “país de la guerra” que forjaron muchos colombianos se erigió gracias a las imágenes televisivas, los recortes de prensa y la web. Esto en el caso de nombrarse guerra, puesto que tardó mucho tiempo para que apareciera este vocablo instalado en la mente de los ciudadanos, debido a las estrategias políticas de varios gobiernos de turno que se empeñaron en negar que el conflicto armado interno de Colombia era una guerra asimétrica cuya etapa más cruenta abarca un periodo amplio que va desde los años ochenta hasta las recientes negociaciones de paz con las FARC, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, esto sin contar el temor existente entre algunos pobladores de un posible recrudecimiento de la violencia con el arribo del nuevo periodo presidencial (2018 – actualidad) que podría retardar la reglamentación de la Justicia Especial para la Paz, con todas las limitaciones que ésta pueda contener, lo cual evidentemente se ha visto: el recrudecimiento de la violencia y la dificultad para hacer efectivos los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia, la reparación y no repetición. Panorama que tristemente se reafirma al momento de culminar la tesis, puesto que Colombia sigue siendo el país con más desplazados por el conflicto armado, un desplazamiento global que supera los 70 millones de personas en 2018, según el informe de la Alta Comisionada de la ONU para los refugiados ACNUR, el nivel más alto del que ACNUR tiene constancia en sus casi 70 años de historia. Según las estadísticas del Registro

único de Víctimas, en el caso colombiano desde el año 1985 y hasta el 2018, siete millones 816 mil personas han huido por la violencia, superando a Siria con 6 millones 183 mil desplazados internos, y a países africanos como El Congo, Somalia, Etiopía, Nigeria y el Yemen que viven largos y complejos conflictos armados. En nuestro país, la persistencia de riesgos para poblaciones afro, indígenas y campesinas sigue siendo una realidad que en muchos casos se traduce en emergencias por desplazamientos masivos, confinamientos y/o limitaciones a la movilidad, indica el reporte de la ACNUR, y añade que hasta mayo 31 de 2019, se han presentado 29 emergencias por desplazamiento masivo, afectando a más de 8 mil personas en los departamentos de Nariño, Córdoba, Chocó, Norte de Santander, Antioquia, Cauca y Valle del Cauca. Los hechos de confinamiento también han afectado a varios de estos mismos departamentos dejando más de 17 mil personas víctimas⁴⁴. Pero, conviene volver al poema, el símil que propone la poeta Luz Helena Cordero al asemejar las noticias con pesados insectos es más que dicente, noticias que vuelan y agitan el aire para luego desaparecer a fuerza de repetición. De allí que concluya: */Busca tu escondrijo/ La espuma borra estas palabras/*. Así, “el país del espanto”, ese “otro país” que aparece en las noticias como una imagen fantasma se volverá una forma común de habitar de una inmensa mayoría de la población colombiana. “La ciudad - pánico”, siguiendo a Paul Virilio, encontrará entonces variadas formas de representación en la mentalidad de los colombianos como una forma de encerrarse y/o resguardarse por el miedo a la inseguridad. Una ciudad que transita mediatizada, en la que no es posible el disenso ni la expresión de la alteridad. Una versión de “ciudad mediática” en la que es imposible desarticular un sistema de impunidades y totalitarismos, pero que sin duda afecta los rumbos y trayectos en la circulación de la ciudad que podría denominarse “real” y en los mapas mentales que construyen los ciudadanos en su toma de decisiones cotidiana, que resulta influenciada por el país mediático y, en ocasiones por la estrategia globalizadora de construir al otro desde una lógica del terror, “el terrorista en potencia” que puede constituirse la otredad.

Otro tanto sucede con el poema *Advertencia* en el que se leen los temores e imaginarios producto de la violencia colombiana. Poética del desarraigo asociada a la angustia, en la que a través de la enumeración de los horrores del conflicto armado en el país se da cuenta de las formas en que se

⁴⁴ (2019). *Colombia sigue siendo el país con más desplazados por el conflicto armado*. Recuperado de: <https://www.rcnradio.com/colombia/colombia-sigue-siendo-el-pais-con-mas-desplazados-por-el-conflicto-armado>

ha naturalizado la violencia en Colombia. Dice el poema: */Advertencia/ Nos han dicho que no nos engañemos/ que todo lo que pasa es solo el pensamiento de Dios/ nos piden no hacer caso a los gritos/ que vienen de la calle/ al ceniciento manto de las frutas/ a la peste de peces lloviendo por toneladas en las fosas/ al vapor de las pesadillas/ a la imagen de estrangulados ficticios/ al concierto de metrallas que nadie escucha/ aunque palpemos los agujeros en los huesos/*. Es decir, el sujeto lírico que construye el poema recuerda a una colectividad que propone una negación de la realidad para continuar por los caminos de la vida. Escrito en primera persona del plural, esta advertencia al lector vuelve la mirada a un aspecto trascendental al momento de pensar el conflicto armado en Colombia, y es el rol que ha desempeñado la sociedad civil en medio del conflicto. La voz que habla designa a una persona indeterminada que lleva implícita al colectivo: */Nos aconsejan no abrir los ojos/*. Advertencia que podría contener caracteres francamente enfermizos al proponer una actitud esquizoide frente a la realidad, vivir en un país violento como si no pasara nada, dividirse, desorientarse. Porque el nivel espacial también implica un sentido de orientación de quien percibe el espacio, y dicha focalización lleva implícita una dimensión sensorial y mental en las relaciones existenciales que el ser humano entabla con su entorno. Como bien lo señala el antropólogo Lluís Duch:

El concepto de orientación no se limita a señalar las direcciones espaciales sobre un mapa geográfico, sino que, propiamente y en sentido práctico, se refiere al conjunto de las disposiciones orientativas del hombre, lo cual indicia que cuando nos referimos al espacio no aludimos en exclusiva al espacio físico, mensurable, sino que también incluye todas las formas y articulaciones –visibles e invisibles- del espacio vital *habitables* y que han de ser *habitada* por el ser humano para instalarse con ciertas garantías en su mundo cotidiano. (Duch, 2015, p.180)

De allí que sea imposible sentirse orientado si no hay habitabilidad del espacio, pero esta forma de habitar no debiera estar atravesada por la inseguridad y el miedo. De hecho, al cierre del poema se introduce una voz en primera persona que dice: */No es para alarmarse/ ya aprenderemos a vivir así/ nada es demasiado terrible en tu país/ nada es demasiado terrible/ nada es demasiado/ nada es/ nada/*. Este caligrama es un juego de palabras macabro que reviste una manera de habitar el espacio a partir de la transfiguración de la realidad. Queda abierta la pregunta reiterada de si estas

formas de construir los espacios simbólicos son simple y llana indiferencia, o la forma en que buena parte de la población colombiana encontró la posibilidad de continuar y hacer vivible su porción de país. En todo caso, la participación activa de la sociedad civil es y será imprescindible para la construcción de un verdadero proceso de paz en cualquier rincón del planeta, y cuando hablo de proceso de paz me refiero a transformación paulatina del país hacia prácticas relacionales donde la verdad, la justicia, la reparación y la equidad sean una opción real para los pobladores. Sin embargo, en esta advertencia que traza el poema se trasluce una mirada impávida de la colectividad frente a los acontecimientos de barbarie acaecidos en el país, al punto de igualar a *nada* la violencia manifiesta en */los gritos que vienen de la calle/, /la peste de peces lloviendo por toneladas en las fosas/, o /el concierto de metrallas que nadie escucha/*. A través de estas fuertes imágenes poéticas se materializa la violencia como un acto exterior, algo que viene de afuera para inundar el adentro a través de pesadillas y sombras a las que se aconseja no prestar atención. La negación del entorno emerge en el poema a través de una voz que exhorta y pide */no abrir los ojos/* a la realidad. Es una presencia indeterminada que dice, pide, y aconseja, pero a la que el sujeto lírico no acaba de dar crédito. Esta sensación de escepticismo se manifiesta tanto en el tono irónico del lenguaje empleado, como en los contrastes de sentido entre la suerte de retahíla a la que se pide no hacer caso frente a lo que la realidad expone de manera drástica, como por ejemplo cuando se lee en el poema: *nos piden no hacer caso (...) al concierto de metrallas aunque palpemos los agujeros en los huesos*. Si la existencia humana no puede dejar de ser espacial. Negar la capacidad perceptiva del ser humano para poder continuar habitando un entorno “como si no pasara nada” es un rasgo cuando menos patológico de la sociedad. Ya que es prácticamente impensable un ser humano que no se encuentre afirmado y determinado por una forma de habitar el espacio. Cerrar los ojos a la realidad para estructurar porciones de espacio habitables puede ser el recurso al que se han visto abocados muchos ciudadanos de este país como una forma de dar respuesta a los territorios frágiles e inciertos que despierta la violencia, en los que hallar sentido no es tarea fácil. La poesía vendría entonces a proporcionar un conocimiento de la vida urbana contemporánea para explicar el mundo, por una vía quizá no tan racionalizada como lo ha hecho la narrativa, pero sí de hondas repercusiones, en una mezcla de extrañamiento y pensamiento visionario en el que arte y vida cotidiana se entrecruzan.

Finaliza el corpus seleccionado en torno a las poéticas del desarraigo donde las nociones de ciudad y violencia se entrecruzan en la obra de Luz Helena Cordero, el poema *Plegaria a la fatalidad*, en el que la autora acude a la súplica y a la ironía para señalar la urgente necesidad de recuperar la memoria ante el estropicio producto de la violencia. En estos versos construye un personaje al que nombra Señora de la fatalidad y la reviste de cualidades físicas y psicológicas para dibujarla claramente ante los ojos del lector: */Señora de la fatalidad:/ prepare bien su equipaje de moscas/ enzarce con descaro su muy estropeada cabellera/ desate sus pesadillas/ recorra los rincones del pavor/ la orilla del desconcierto/ teja su cadena insensata/ anide tiernamente en los brazos del verdugo/ beba la negra miel de los ejércitos/*. Este personaje que transita por */los rincones del pavor/, /la orilla del desconcierto/, /los brazos del verdugo/* crea un campo isotópico de los territorios de la violencia asociados a la fatalidad como signo de la desgracia que traen los ejércitos. En el verso: */recorra los rincones del pavor/* se anuncia la ciudad como espacio social y no como simple espacio territorial, puesto que los rincones del pavor encierran una entidad sociológica constituida espacialmente a la cual se otorga un carácter disfórico, atemorizante. De igual forma, presenta a los actores del conflicto armado de manera indistinta, enunciándolos como pura abstracción: */los ejércitos/, /los brazos del verdugo/* sin importar el bando al que se pertenece, pero sí los estragos que causan. Es decir, utiliza la misma estrategia enunciativa en la que se apoya la poeta Mery Yolanda Sánchez cuando propone su tríptico *Pasajeros*, de tal forma que, al decir *ejércitos* se nombra al verdugo como un sujeto colectivo indiferenciado que desata la acción violenta. Es de capital importancia que estos poemas nombren tanto a víctimas como victimarios, así sea de manera metafórica, puesto que permite ver a unos y otros como co-partícipes de una historia común. Más adelante se lee: */Usted/ que es eterna e infalible/ y nunca nos abandona/ antes de su próximo arribo/ ¿Podría devolvernos la memoria? /* Decir que la desgracia siempre nos acompaña es otorgar un sino trágico al país, estar a la espera de la próxima desdicha necesariamente implica un cierre de expectativas. El ruego final del poema recuerda que no es el olvido de la ciudad la cualidad que permitirá mantener la continuidad de la memoria urbana, muy por el contrario, es la memoria la que podrá desembarazar a una colectividad entera de la demolición absoluta del paisaje y de ese sentimiento de fatalidad y repetición violenta. La poética acude entonces para resignificar un momento histórico, es la posibilidad de trascender una ciudad cartografiada a partir de las continuas demoliciones y desmemorias, y a cambio establecer la oportunidad de acercarse a la ciudad bajo una óptica sensible que invoque la memoria activa de sus habitantes.

Ahora bien, si como afirma Elias Canetti “un lugar es un lenguaje” (Canetti, 1979, p. 159), en el poema *Plegaria a la fatalidad* el lugar que se instaura está cifrado en términos de sin salida. Es interesante observar que en este texto poético también aparecen las moscas como símbolo de lo muerto: */Prepare bien su equipaje de moscas/* ruega el sujeto lírico que se inscribe en el poema a ese otro sujeto bautizado como la Señora de la fatalidad, y al igual que en *El Canto de las moscas* de María Mercedes Carranza, estos insectos de cuerpo negro se integran como un elemento que llega para chuparse la vida, para succionar todo a su paso, son las moscas quienes acompañan los territorios inhabitados donde lo único que se escucha es el zumbido que produce lo muerto. La señora de la fatalidad recuerda a su vez la catrina mexicana, o calavera garbancera, el símbolo de la muerte omnipresente en el vecino país. Figura que desde sus orígenes estuvo vinculada a la escritura, puesto que acompañó los textos de denuncia y crítica social de las clases medias durante los gobiernos de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz, y que terminó siendo prácticamente un símbolo nacional y un modo de representación estético, recreado sin cesar por diversos autores en variadas manifestaciones artísticas y culturales. Nuestra Señora de la fatalidad, es decir, la muerte en Colombia también es mujer y simboliza la vida que cesa, a través de una extravagante personificación que habla del fin irrevocable, solo que, por obra de la violencia, esta mujer, más que un atuendo característico, porta una maleta como expresión de su eterna errancia por los rincones del pavor y de la muerte.

Por último, podría establecerse en el texto poético de Luz Helena Cordero un juego que opera por contraste entre la oración cristiana y la plegaria que configura el poema. La Señora de la fatalidad vendría a ser una sustitución de la virgen, en la medida que a ella se implora, y se le otorga el carácter de *eterna e infalible*, de todopoderosa. Este recurso del lenguaje que incluye el ruego o la letanía se expresa en toda su magnificencia cuando se lee en el verso: */Y nunca nos abandona/*, una idea que está vinculada a la madre que siempre acompaña, o a la virgen a quien siempre se ruega con fervor. Virgen/madre/señora/catrina de la fatalidad serían cuatro formas similares a las que consciente o inconscientemente acude la poeta para imaginar el manto que cubre una geografía de pesadilla y violencia. De allí que las cualidades que reviste la Señora de la fatalidad estén asociadas más con la desgracia de la condenación que con la gracia de la salvación. En el poema hay una dimensión sociocultural en juego, fuertemente relacionada con las creencias religiosas de los

contextos latinoamericanos que la poeta sabe transfigurar para generar nuevos sentidos ante los ojos del lector, pues lo usual es orar por la salvación de “las almas” o de los territorios de los hombres (en sentido genérico), más no elevar una plegaria a la fatalidad como sugiere desde el título del poema. Esta paradoja crea fuertes resonancias ante los ojos del lector, la cual cierra con su peso histórico ante la pregunta que formula el poema: *¿podría devolvernos la memoria?* En realidad, esta es la súplica que la poeta confiere a nombre de una colectividad que, aunque no se enuncia, tácitamente se deduce como la pluralidad que envuelve a los colombianos. Se establece así una profunda vinculación entre las palabras que envuelve el poema y el espacio de la ciudad como un territorio donde se ha violentado la vida, un mundo profundamente marcado por el conflicto armado, de allí la necesaria tarea de recuperar la memoria.

Avanzando con el análisis, si se repara en el poema de Luz Helena Cordero: *Y ese martillo por qué calla*, una vez más la poeta acude a la observación de la memoria, de aquellos elementos cotidianos que hacen parte del rincón familiar, y que por arte de poesía la escritora nombra para decir algo que va más allá de las paredes de la casa. En este caso, al personificar el martillo construye la figura del dictador, el opresor de la conciencia y del espíritu. Pero, ¿por qué incluyo este poema como parte de las poéticas del desarraigo que vinculan las nociones de ciudad y violencia? Quizá porque en un sistema aparentemente democrático como el colombiano, las dictaduras del silencio y del terror asoman bajo formas más “sofisticadas”, generalmente relacionadas con el manejo del poder, habría que decir los abusos del poder, que al igual que el martillo del que habla la poeta terminan por amenazar y subyugar a una población entera. Dice el poema: *Y ese martillo, ¿por qué calla? / ¿Dónde ha dejado su brío? / el afán de penetrar las paredes/ lo frágil, lo blando, la conciencia? / Tanto ímpetu y alarde / tanta demostración de fuerza/ han hecho de él un réprobo/ corroído azote que cae*. Gracias a la imaginería poética, Luz Helena Cordero logra hacer del dictador una suerte de objeto ruinoso que ha perdido su poder de horadar, un martillo sin oficio que al pasar los lustros recibe tan solo la risa del */agujero del que no cuelga nada/*. La poesía permite entonces abrirse hacia un nuevo régimen de lo visible, expresable y comprensible, porque en últimas comunica un deseo, la abolición de toda dictadura, el derrumbe del dictador. *Quieto el martillo, sin oficio/ siente cómo le pesa la cabeza/ Igual que aquellos déspotas/ tendrá el juicio final del paredón*. Cierra el poema con esta sentencia que, en la dimensión profunda del discurso poético encierra una aspiración, la necesaria justicia poética que la escritora traduce en palabras.

Si el ser humano es, en su mundo cotidiano, lo que son sus relaciones, en este poema el ser humano se cosifica, o si se observa a la inversa: la cosa se personifica (el martillo) para demostrar su accionar violento. La ciudad que no aparece directamente enunciada en el poema, asoma a través de la imagen de un martillo que en otro tiempo gobernó el destino de los hombres y mujeres, porque una ciudad por encima de todo es un haz de relaciones, y a través de este martillo réprobo que no encuentra “mano que lo abrace” leo una transposición sobre el espacio y el tiempo de lo que este sujeto lírico desea, rechaza, sueña y odia a su vez. En este poema no se dice ciudad, pero se habla de relaciones humanas, o mejor deshumanizadoras, a través de un objeto cotidiano como el martillo, un martillo al que le pesa la cabeza, la vacía existencia de un poder del que ya no goza.

Cierre este análisis de los poemas seleccionados de Luz Helena Cordero que buscan responder ¿Cómo a partir de las poéticas seleccionadas se visibiliza un territorio urbano que ha sido silenciado por la violencia ejercida por los variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX y principios del siglo XXI?, la lectura interpretativa de **Samuel**, un poema que se constituye en el recordatorio perenne del vínculo campo - ciudad en Colombia. Y un texto poético que reafirma la impronta de la poeta, su vocación de contar historias a través de la poesía. El poema inicia con una detallada descripción de este hombre que da título al poema, Samuel: *Tenía las manos abiertas de señales/ matizadas de tiempo/ las manos justas para acariciar palomas y acomodarse el sombrero. Todo en su piel era un mapa de sucesos.* Es precisamente un mapa de sucesos el que la poeta brinda al lector, en el poema hay una invitación tácita que propone descifrarlo, un mapa que encierra un rostro, una vida, una historia que es portadora de todo un trasunto espiritual e histórico, y que a través de su experiencia vital le permite nombrar una geografía que hunde sus raíces en una violencia oculta. Se sabe desde un comienzo que el poema nombra un espacio rural, porque dice el poema: *Samuel olía a leña, a campo/ sus alpargatas hablaban de veredas, de agobio/.* Si bien, el contenido de este verso insinúa un paraje de violencia, la descripción aún resulta insuficiente para saber que estamos ante una poética del desarraigo. Habrá que seguir leyendo porque, Luz Helena Cordero logra en tan sólo veintisiete versos construir una historia con su inicio, nudo, y desenlace, una historia que trae a cuestras los motivos esenciales de un canto adolorido. *Fue un niño medroso, con los ojos enormes del espanto/ Sin otra razón para crecer/ se vio forzado a habitar su estatura/.* El ritmo escritural que crea está acompasado con el fluir de ese paisaje rural que trenza. Y una vez más aparece la exquisita conjunción de detalles, los

modos de vestir de Samuel, la forma de caminar, los objetos que rodean su vida: *Más allá del humo, del machete/ de la historia que engullía sin dientes/...* Y uno como lector, o como lectora, o como hermeneuta quiere saber más, porque presiente un suceso trágico en las comisuras de su boca, una poética del desarraigo que asoma donde la ciudad guarda su latido. Como en efecto acontece, pero de manera poética a través del influjo onírico, que es la forma en que la poeta traduce la violencia que ocurre en el campo para tornarla delirio. Dice el poema: *Nunca dejó oír una queja, excepto en las pesadillas/ en las que volvían la madre, el fuego, el terror.* La autora logra crear un contrapunto de situaciones que mueven las emociones del lector, porque en Samuel está contenida la risa y el llanto, Samuel es dolor y ternura al unísono, una pesadilla terrorífica en la oscuridad. Continúa el poema: *Samuel fue a vivir a nuestra casa/ y con él llegaron la tierra, la cuajada/ el relato de un país desconocido.* Y se me antoja pensar que, en este poema están reunidas las tres categorías de análisis sobre las que gira este proyecto de investigación, un poema donde la ciudad y el territorio son nombrados desde la orilla de la poesía como 1. ruptura y expulsión del entorno cercano (desplazamiento), 2. paraje de la violencia, 3. evocación de la ciudad perdida y/o añorada, lo que podríamos reunir bajo el nombre de poéticas del desarraigo. Una poética que reúne las dimensiones estética y política, y que vincula las nociones de violencia y ciudad, al recordar que hay personas fundamentales de las que no se habla, seres humanos que parecen relegados al olvido, pero que son esenciales porque recuerdan el origen campesino, la raíz profunda de nuestra identidad. Ese es Samuel, y en él están condensados los campesinos colombianos, el mundo rural que tantas veces ha negado este país. Dice el final de este poema: *La historia no es ocupa de personas así, fundamentales / sin ellas no es posible atar los cabos/ templar las cuerdas de la voz/ Nunca supo trazar una letra/ pero hoy habita estas palabras.* En este cierre del texto poético encuentro la explicación de mi propia motivación como analista, la respuesta del por qué decidí emprender esta investigación e insistir, contra viento y marea, que la comunicación social abarca todas las dimensiones de la cultura, incluyendo la creación literaria, poética, y por tanto no puede excluir de su ámbito interpretativo el vínculo arte / vida cotidiana, porque el poema, que también es una forma de comunicar, puede eternizar a personas como Samuel, quien también ha construido la historia de este país desconocido y complejo.

3.3 Postal de la memoria

A partir de estos poemas representativos de la antología **Por arte de Palabras** de Luz Helena Cordero, así como de su más reciente poemario **Eco de las sombras** se observa cómo la escritora configura una poética que nombra parajes de la violencia en Colombia. Si bien, no apela a nombres propios, menciona la palabra */país/* en varios de sus versos que extrapola a los rincones del habitar, un lugar en el que media el campo y la ciudad. Así mismo, insiste en la necesidad de recuperar la memoria frente a los hechos violentos acaecidos en la historia reciente de Colombia. Es decir, en la estrategia enunciativa que emplea opera el efecto de salvar para la historia, una memoria de los hechos violentos acontecidos en el país, sin un ánimo programático y, siempre desde el ámbito de la poesía de lo cotidiano. El espacio doméstico es el entorno predilecto de la autora en el que expresa una nueva gramática de los afectos, pero a la vez el lugar propicio desde donde traza una nueva escritura que habla de la dimensión sociocultural colombiana, a partir de lo que observa en el interior de la casa, es decir, sus versos describen un movimiento que va desde “el adentro”, o desde la espacialidad interior y que establece una correspondencia dialógica con “el afuera”, o espacialidad exterior. Es en ese tránsito que describen sus poemas donde se plantea la necesidad de reconstruir la memoria colectiva para salvar la historia, ya no en mayúscula, sino la historia personal que también implica una dimensión social. Aparece también la ciudad como evocación del espacio ido, recuperado en el recuerdo. El ámbito íntimo y familiar se entremezcla con un espacio más amplio que engloba calles sin nombre interconectando así lo privado y lo público. Hay que tener en cuenta que el espacio privado y el espacio público no son sino dos aspectos de un mismo fenómeno cultural, es decir, constituyen un todo, y la poeta logra expresarlo a través de una imaginería sutil llena de sugerencias. Prioriza el lugar de la casa y de la intimidad como si fuese un gran “aleph” borgiano desde donde se observa el mundo, alcanzando así un nivel simbólico donde confluye el universo. La memoria sensorial revive el mundo afectivo en el que el país se entrecruza como espacio determinante en la configuración del ser. La ciudad designa entonces el vínculo o el soporte espaciotemporal que comunica informaciones, vivencias y afectos, pero es un soporte frágil que se expresa en constante vilo y que la acompañará a lo largo de su producción poética: *Hoy la casa naufraga en la ciudad/ y cuando los edificios se alían para ahogarla/ ella estira su cuello de árbol y acoge a los pájaros/ que buscan su último refugio/ Vieja y hermosa, se abre como un álbum/ y exhibe el solar para contar su historia (...)*, afirma la poeta.

Desde el ámbito familiar signado por el espacio de la casa se contará la historia, una historia hecha de *ceniza y abandono*. Por tanto, lo perdido y recuperado en la memoria de dolorosos sucesos será la constante del flujo escritural que plantea la autora. De esta manera, se expresa de manera reiterada en sus poemas la realidad urbana a través de lo inarmónico, la asociación recurrente entre ciudad y caos, espacio urbano y ruido, urbe y expulsión del paraíso, es evidente. Luchar contra tanto ruido parece ser la consigna que será plasmada finalmente como arte poética, puesto que *para luchar contra tanto ruido no tiene más defensa que escribir*. Por momentos, esta actitud se expresará como reclamo y protesta al hablar de la ciudad capital, como sucede en ***Bogotá, asfalto y denuncia***, donde aparece el espacio público como el lugar de la desconfianza y la huida, el sitio en el que se debaten las pasiones más exacerbadas: *La calle hierve en sus sales de humo y aceite. / No hay más espacio para el ruido/ el olor metálico, la desconfianza/ la guerra de los autos y los pies en el asfalto. / No hay ojos sino cuerpos que chocan/ piernas que huyen/ un coche tras otro disputándose el aire/ aguantando las ganas de matar. / Poema en el que la autora crea un intertexto al escuchar la voz de su antecesor Federico García Lorca al evocar su poema: ***Nueva York, (oficina y denuncia)***. Sin embargo, su poesía se encuentra atravesada por un hilo de esperanza, o por lo menos, por una cierta vigilancia a la espera de que dichas fuerzas destructoras se detengan. Desde una perspectiva antropológica, podría afirmarse que “el asentamiento del ser humano en su mundo depende directamente tanto de la calidad de su tiempo y de su espacio personales como del tiempo y del espacio, que intersubjetivamente, comparte con los otros” (Duch, 2015). Este tejido que correlaciona tiempo y espacio está presente de manera compleja, y a la vez sutil, en la obra de Luz Helena Cordero. Dicha mediación espaciotemporal viene unida a la necesidad de recordar y olvidar en un mismo movimiento para que la vida finalmente sea posible. Por ello, resultan justas las palabras del poeta Omar Ortiz al referirse a la obra de la escritora: “el lector es atrapado por el conjuro de una palabra despojada de toda pretensión como no sea el conducirnos por geografías que nuestra entumecida memoria guardaba en las heladas mansardas del olvido.” (Ortiz, 2018). Es su poesía una contraposición constante entre el lugar del adentro (la casa, el patio, el corredor, la nevera, el recuerdo) y el lugar del afuera (la ciudad, la calle, el muro, el país, la desmemoria). La entidad de la casa es el lugar desde donde se vincula el poema como interioridad que conecta el adentro y el afuera. Es en la casa donde se piensa, se recuerda y se sueña. Por ello, es de vital importancia el país que asoma desde esta pequeña morada. En últimas, la casa resulta una espacialidad indispensable en la configuración de la poética de lo cotidiano que privilegia la autora.*

Dice el poeta Juan Manuel Roca, a propósito de las casas que construye la poeta en su escritura, que de una parte está “la casa agazapada en el adentro, la casa de la memoria que es testigo desde su techo de lo que nos va quedando de naturaleza en la ciudad, la morada como un refugio acurrucado entre las moles y los muros cardinales” (Roca, 2018, p.1), y de otra: “la casa cerrada y sola, la que tiene,(...) silencios en las cañerías, una escalera carcomida por el tiempo, una /*casa cerrada donde se creó el mundo*”. (Roca, 2018, p.1). Desde estas dos instancias la poeta recuerda lo que somos y lo que dejamos de ser en medio de un mundo en el que irrumpe la violencia. Abierto/cerrado, interior/ exterior, serán algunas de las formas de movilizar las imágenes poéticas, y con ellas los modos de habitar la ciudad. Algunos de los poemas de Luz Helena Cordero señalan territorios ubicados en zonas rurales que reafirman la conexión indisoluble campo/ciudad en el sentido de “lugar practicado” (Certeau, 1975), o espacio habitado al que ha llegado la violencia. Es una violencia que entra literalmente por la ventana, que viene de fuera, pero incide directamente en las formas de experimentar la ciudad. Son lugares practicados y encarnados en personas como sucede en su más reciente poemario **Eco de las sombras**, en el que evoca a Samuel, un campesino que llegó a vivir a su casa y que llevaba a cuestas *el relato de un país desconocido*. Son poemas con personaje, o mejor, historias sentidas que comunican situaciones violentas que vienen de un pasado no tan remoto, y que irrumpen en el presente, en medio del transcurrir cotidiano para recordar los desaciertos que como colectividad hemos vivido. Así, en esta suerte de remembranza poética es posible /*acomodar el costal, la casa, y la memoria*/, porque en esta exploración escritural se cifran por igual lo personal y lo social, lo individual y lo colectivo, a través de historias particulares de la infancia, de ese pasado que vuelve envuelto en la necesidad de rescatar la memoria, de hurgar en los rincones, como lo dice alguno de los poemas, “buscar en los cajones para encontrar el tiempo detenido, y dar vida a cosas que aparentemente estaban muertas o que ya no existían” (Mantilla, 2019). Esas cosas que se traducen en objetos, historias, personas que viven en el recuerdo “para traerlos aquí y ahora, pasados por el cedazo de la imaginación, donde se les otorga un tinte, una luz, y un color distinto”⁴⁵ (Mantilla, 2019).

Finalmente, es la poesía, y para ser exacta, la construcción metafórica y los juegos del lenguaje que propone la autora los que mantienen la unión del territorio físico de la ciudad y la comunidad que

⁴⁵ Mantilla. C. (2019). *Programa radial Entrelíneas, páginas en breve. Entrevista a la poeta Luz Helena Cordero*. (Audio podcast. Entrelíneas, páginas en breve). Recuperado de:

la habita, población manifiesta en el uso de la voz en primera persona del plural, segunda y tercera persona del singular, y en los diálogos entre los sujetos líricos que presenta. También hay un gusto por la construcción de un sujeto lírico que habla en primera persona y en el que se traslapa la voz de la poeta, sin que ello signifique que sea la única voz, pues a cambio nos entrega una polifonía de sujetos que intentan aferrarse a espaciotemporalidades frágiles y pasmosas que no acaban de comprender. Su obra permite afirmar que mitos y logos, intuición y razón pueden ir de la mano, y que pensar a través del sentimiento y del recuerdo también es pensar. Las imágenes poéticas que la autora construye son su particular forma de explicar el entorno y el momento histórico que le correspondió vivir. Los sentidos urbanos que reconstruyen estos poemas de Luz Helena Cordero en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI permiten reflexionar sobre un entorno cultural específico, el colombiano. Podría afirmarse que sus creaciones poéticas pendulan entre dos grandes polos: el olvido y la memoria, y en esta oscilación asoman las axiologías en juego y las obsesiones de la autora en relación con la violencia colombiana que escribe con acierto desde un ámbito íntimo, cotidiano, y sin adornos superfluos, a través de sujetos líricos que observan cómo se transforman los espacios que alguna vez habitaron y reconocieron como propios. Poesía que a un mismo tiempo es intuición y reflexión poética.

Capítulo IV. Andrea Cote y la ruina que nombra

4.1 Contexto sociocultural de enunciación:

Andrea Cote publica el poemario **Puerto Calcinado** en el año 2003. Son 29 poemas que tienen como epicentro el puerto petrolero de Barrancabermeja en Colombia, lugar en el que nació la poeta. Cabe recordar que Barrancabermeja es uno de los municipios colombianos que con mayor rigor ha sufrido la violencia del conflicto armado del país. Entre 1983 y 1986 padeció las acciones violentas de las guerrillas colombianas ELN, FARC y EPL; en la década del ochenta soportó los embates de los grupos de autodefensa, el movimiento Muerte a Secuestradores, MAS, entre otros. De 1995 a 1997 la delincuencia y los grupos guerrilleros de las FARC y ELN tenían prácticamente tomado el municipio. La presencia de estos grupos armados ilegales generó una dinámica violenta que incluyó varias acciones armadas, masacres, asesinatos selectivos, desapariciones forzadas, amenazas, desplazamientos, destrucción de oleoductos, poliductos, gasoductos y torres de energía, así como secuestros y ataques a la fuerza pública. A partir de 1998 y, especialmente a finales de 2000 y durante el primer semestre de 2001, las AUC, Autodefensas Unidas de Colombia, iniciaron una ofensiva para golpear a los grupos guerrilleros y a dirigentes populares y sindicales, cuyo escenario fueron los barrios populares de la ciudad ubicados en las zonas nororiental y suroriental (Defensoría del pueblo, 2004)⁴⁶ llenando de muertos la zona. A finales de 2005 y comienzos de 2006, después de la desmovilización de las Autodefensas surgieron grupos paramilitares que se atomizaron en pequeños grupos en las comunas y corregimientos del municipio aumentando el terror. Entre 2012 y 2013 las llamadas BACRIM, bandas criminales emergentes, han sido las responsables de asesinatos, desapariciones y constantes amenazas en la población. La disputa territorial por los recursos naturales, el control del narcotráfico y otras actividades ilícitas en la zona, ha llegado incluso a obstruir la asistencia humanitaria en medio del conflicto armado. Es en este paisaje de guerra donde emerge el poemario de Andrea Cote: **Puerto Calcinado**. Escritura

que cava desentrañando violencias ocultas en una suerte de arqueología del poema que remueve las capas de olvido y que, a su vez irrumpe de manera singular en las tramas sensibles de una historia que narra la discontinuidad de dolorosos acontecimientos. El poemario alumbra así un presente que pocos poetas colombianos se han atrevido a nombrar.

En relación con los datos biobibliográficos de la autora, Andrea Cote nació en Barrancabermeja, Colombia, en 1981. Su libro **Puerto Calcinado** (2002) recibió el Premio nacional de poesía joven de la Universidad Externado de Colombia y el Premio Mundial de poesía joven “Puentes de Struga”, otorgado por la Unesco y el Festival de Poesía de Macedonia. Su libro **A las cosas que oí**, recibió mención de honor en el Concurso Internacional de Poesía Rubén Darío, del PEN Club de España, 2007. Es autora del ensayo **Blanca Varela o la escritura de la soledad** (2004), y de la biografía de Tina Modotti titulada **Una fotógrafa al desnudo** (2005). Creó el libro objeto **Chinatown a toda hora**, en colaboración con los artistas Adalberto Camperos y Davian Martínez. De igual forma, escribió **Cosas frágiles** (2010), y la antología **Nuevos poetas en español** (2011) que fue publicada en España, Argentina, El Salvador, Colombia, México, Nicaragua, Perú y Chile. En 2015 apareció su poemario **La ruina que nombro** que, en palabras de Fernando Valverde es un libro en el que “se confirma como una de las voces más sólidas de la poesía hispanoamericana. Poemario en el que anida en la poética de la ruina como expresión del bien inalienable” Valverde (Citado en Cote, 2015). Conviene precisar que Andrea Cote escribe y publica el poemario **Puerto Calcinado** en Colombia. Su salida del país es voluntaria. En la actualidad vive en Nueva York.

Según Piedad Bonnett:

Andrea Cote es hoy 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 fantasmas, la necesidad de transformar la experiencia en palabra⁴⁷.

⁴⁷ Cote, A. (2017). *Festival Internacional de Poesía de Medellín*. Medellín: Corporación de Arte y Poesía Prometeo. Recuperado de <http://www.Revista Festival de Poesía de Medellín>.

Y al decir de Juan Manuel Roca:

Sus poemas, atentos al transcurrir de un tiempo agreste, revelan un impulso por no escamotear ni la tragedia, ni el olvido, en los que se envuelve nuestro drama individual y colectivo. Es la suya una poesía reflexiva que busca la expresión de un paisaje calcinado en imágenes justas, en ritmos diversos⁴⁸.

En la presente investigación he seleccionado para el análisis, los poemas: *Casa de piedra*, que remite al lugar donde transcurrió la infancia de la poeta, punto de convergencia entre lo privado y lo público, y evocación constante de la ciudad perdida; *Puerto quebrado* texto en el que aparece el puerto de Barrancabermeja como un lugar cenizado, atravesado por un río quemante que recuerda el nombre del poemario entero: **Puerto calcinado**; *Siembra triste*, poema en el que la autora inventa ciudades sumergidas donde se han extraviado los muertos de la guerra, y donde construye la metáfora del río que arropa los cadáveres producto del conflicto armado; *Llanto*, en el que a través de un diálogo con su hermana María, la poeta establece una comparación espacial en la que superpone el lugar de la muerte con un lugar donde aún sea posible la vida. *Olvidado Paisaje*, poema en el que acude a la metáfora de la ceguera como forma de borrar el paisaje que hiere de tanto dolor y, por último, *Calles rotas*, un poema en el que la casa es asociada a la ciudad, y en el que el paraje de la violencia impone el deseo constante de la huida, pero donde también impera el recuerdo de lo que ha quedado atrás, aquello que no le permite al sujeto irse del todo.

4.2 Análisis de los poemas

En **Puerto Calcinado** aparece el poema *Casa de piedra* en el que la poeta anuncia el lugar que habita a la manera de un puerto desecado, sin vida: */Era corriente/ y deslucido/ y mohíno/ el ademán/ con que dábamos la espalda a la casa de piedra de mi padre/ para hondear faldas floreadas/ y de luz/ en nuestro puerto desecado*. Interesa observar el

⁴⁸ Idem.

contrapunto que la autora crea entre el espacio propio -íntimo y familiar- que, remite a la casa de infancia, y el espacio ajeno, exterior. Ambas espacialidades aparecen atravesadas por fuerzas opresivas, ya sea la presencia paterna en la casa de piedra o el séquito que acompaña la serie de ataúdes que la niña observa desde la acera. El poema está construido en pretérito como una reiteración del paisaje de infancia que se expresa a lo largo del poemario. Resulta interesante observar aquí la resonancia del pasado, quizá con una fuerte dosis de nostalgia, para dar cuenta de los comportamientos urbanos que el Puerto, como lugar de interconexión desata, al ser éste un lugar que comunica el campo y la ciudad, el puerto es un punto de tránsito, pero también el sitio que permite el diálogo entre mundo veredal y mundo citadino. Una vez más el poema habla de una dimensión relacional, profundamente humana, que más adelante se verá alterada por completo. Si se examina el poemario en su totalidad, la poética que construye Andrea Cote está ligada a una “analítica de la finitud”(Foucault, 1966) desde el territorio íntimo de la infancia. Y digo analítica de la finitud porque a partir de una evocación sumamente personal la poeta describe la transformación de un espacio (el puerto fluvial de Barrancabermeja en el Magdalena medio colombiano) que, si bien es considerado un lugar de inigualable riqueza (sede de la refinería de petróleo más grande del país) ha padecido múltiples violencias a lo largo de la historia colombiana que han hecho de este enclave de riqueza, natural y humana, una */desolada estampa/*, como bien anuncia la poeta: *Éramos en avidez musical/ y de fasto / y malabares/ ante la lustrosa acera/ antes de quedarnos parados / y sin voz/ para ver la desolada estampa/ la ruina.* La ruina que, será una de las imágenes favoritas de la poeta para comunicar la pérdida del paisaje, lo que ya no está, su particular visión del entorno en la que predomina la construcción de espacialidades quebradas, desérticas, desoladas. De allí que hable de un *puerto desecado*. Lo ardiente anida también en ese paisaje ruinoso que comunica. Una geografía solar abrasante que, le permitirá construir variadas metáforas e imágenes poéticas de hondas repercusiones en relación con el contexto sociocultural e histórico que brinda su poemario. De allí que la poeta relacione el tema del paisaje y sus formas poéticas en nuestra literatura como una forma de abordar la violencia, un tema que considera apremiante en nuestra poética, y que además se viene expresando de distintas maneras como se observa en la presente propuesta de investigación.

Al analizar la configuración espacial del poema se observa que la casa es enunciada como el espacio íntimo y familiar. La puerta de piedra es el límite que separa lo interior de lo exterior. La lustrosa acera, el borde que divide el adentro del afuera, punto de fuga. El puerto es el espacio que circunda, el entorno de la ciudad. Las calles blanqueadas, los espacios que interconectan lo privado y lo público. Hay una retícula trazada con claridad que habla de una visual específica y de un entorno sociocultural dado. En este diseño espacial nada es neutro en el ambiente, cada uno de estos elementos espaciales significan y, por lo mismo, son integrados de manera cuidadosa en el poema: la casa, el puerto, la arcada, el jardín, las calles, la puerta, la acera, son los lugares desde donde se anuncia el silencio que envuelve *la desolada estampa* que crea la imagen poética con la que cierra el poema. Es esta cartografía que no corresponde ya a la del ingeniero o a la del urbanizador la que hablará del puerto. La poética del desarraigo será la forma de diseñar una visión de ciudad, del puerto quebrado como puente fracturado entre el campo y la ciudad. El paisaje que describe el poema termina detenido en la memoria como *desolada estampa*. Es justamente la vaciedad de la espacialidad que configura el cierre del poema la forma particular en que la poeta nombra los desaparecidos que arroja el conflicto armado colombiano.

En relación con los actantes del relato que configura el poema, el uso del pronombre personal femenino de la primera persona del plural permite advertir que el sujeto discursivo por excelencia es la mujer, ella es quien habla en el poema y está acompañada de otra, u otras mujeres, que le resultan familiares y que hacen parte de su ámbito próximo: */Y nosotras en fuga hacia calles blanqueadas/ y farándula de mediodía/*. Luego sabremos, al leer el poemario completo, que se trata de la poeta y de su hermana María. En el diálogo que construyen estos dos sujetos líricos se observa también un universo poético en el que existe la compasión en medio del dolor, el deseo de que algo cambie, o en su defecto, la necesidad de que ellas mismas tomen determinaciones que las lleven hacia mejores rumbos. Respecto a otros sujetos que construye el relato, aparece el padre como el sujeto que posee una carga disfórica, negativa: */las manos de piedra de mi padre/ oscureciéndolo todo/ apresándolo todo/ sus palabras de piedra y cascarrina/ lloviendo en el jardín de la sequía*. La casa paterna está asociada a lo pesado, duro e inamovible, de allí que se nombre como casa de piedra a la que se da la espalda. */Bordeábamos la arcada de la tarde/ todo para no*

ver/ las manos de piedra de mi padre/. No es casual que la casa, las manos y las palabras del padre estén hechas del mismo material: piedra. Por su parte, el uso del pronombre personal masculino en la tercera persona del plural permite señalar la presencia del padre y de otras figuras de autoridad que aguardan en la puerta de piedra de la casa y que, enuncian a una juventud que tal vez nunca florecerá en este */puerto desecado/*, en el */jardín de la sequía/* -metáforas que rigen el universo poético de la obra de Andrea Cote-. Lo masculino entonces estará asociado, en más de una ocasión, a lo pesado y opresivo. De allí que se lea en el poema: */y ellos repitiendo /en la puerta de piedra:/ catorce años/ falda corta/ zapatos rojos sin usar*, como testigos impertérritos de la muerte que asola las calles. Dice la poeta: “En Puerto calcinado la figura del padre encarna la historia como tal -hay muchos poemas en el siglo XX sobre el padre y contra el padre ya que éste representa el discurso histórico, el orden que ha fallado, la realidad preexistente-”⁴⁹. Por tanto, la poesía irrumpe como el relato de lo otro, de la alteridad, de lo no oficial, es el habla poética que va más allá del discurso hegemónico.

Por último, los treinta y dos ataúdes de los que habla el poema pueden constituirse en otro actante del relato y metonimia del poema, al designar la idea de los muertos mediante objetos. Treinta y dos ataúdes, una cifra numerosa que permite deducir que se trata de una masacre. Aparece entonces en la imagen de los treinta y dos ataúdes, la masacre como método brutal para someter un territorio por la fuerza: */Treinta y dos ataúdes vacíos y blancos/*. No es azar que los califique de vacíos y blancos pues, muchas de las personas asesinadas en masacres, en Colombia, son enterradas en fosas comunes, dadas por desaparecidas y, su reconocimiento, de llegar a darse, es posterior. De allí que sus familiares se vean obligados a realizar entierros simbólicos, o marchas fúnebres a la manera de un simulacro ritual. Tal vez se trate de la masacre ocurrida en Barrancabermeja el 16 de mayo de 1998, una incursión paramilitar en la que fueron asesinadas treinta y dos personas, de allí la cifra que remata el poema: */que es que son treinta y dos los ataúdes/ vacíos y blancos/*. Cabe anotar que el tema de los desaparecidos aparecerá de manera más escueta en la poética de Mery Yolanda Sánchez, y por supuesto, en la crónica y la novela colombiana como una forma de acercarse a la ciudad que ha sido violentada y recreada a través del arte, diseñando nuevos imaginarios urbanos

⁴⁹ Guerrero, M. P. (2018). Conversación sostenida con Andrea Cote. *La palabra* No. 33, p.p 1-. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302018000200153&lng=en&nrm=iso

a partir de experiencias de arrasamiento y dolor, pero en este poema de Andrea Cote también se visibiliza esa brutal estrategia de guerra en los numerosos ataúdes vacíos que llenan el paisaje. *Paisajes desecados* que antes estaban vivos y asociados a relaciones humanizadoras, pero ahora son el escalofriante paisaje que mantiene paralizado al Puerto. En el momento en que culmina esta tesis (2019), la Justicia Especial para la Paz (JEP), ha tomado medidas cautelares en varios cementerios colombianos. En municipios como Barrancabermeja, Cimitarra, Sabana de Torres, y San Vicente de Chucurí en el departamento de Santander, y en algunos cementerios del sur del departamento de Cesar, sur de Bolívar y nordeste de Antioquia se han disparado las alertas pues, dichos cementerios son vistos como “escenarios de expectativa” sobre la posible presencia de cuerpos de personas que fueron víctimas de las masacres perpetradas por grupos paramilitares, como los que la prensa nacional en su momento informó, y que en relación con el poema correspondería a la masacre ocurrida en Barrancabermeja en mayo de 1998, de la que hasta la fecha han sido hallados 10 cuerpos de las víctimas y 8 han sido identificados y entregados a sus familiares.

El Puerto aparece entonces en el poema como un */puerto calcinado/*, */desecado/*, */jardín de la sequía/*, */desolada estampa/*, estas son las metáforas de la guerra que van acompañadas de ruina y silencio. Dice la poeta que “entre más se deshoja un paisaje, un cuerpo, una relación o una palabra incluso, más certeza hay de que lo que queda resiste”⁵⁰ y lo que queda en este poema es la constatación de un paisaje ardiente y herido sin remedio, pero a su vez un paisaje que se niega a desaparecer, que resiste en la memoria y, por tanto, en esta poética también subyace la vocación de recuperar una ciudad perdida, vinculada a la infancia extraviada. Así mismo, el poema transcurre en pretérito: */Era/*, */Éramos/*, es un pasado que habla del territorio de la infancia. Sin embargo, la acción del pasado de inmediato se torna memoria presente, o lo que en semiótica se conoce como actualización del poema: */Pues el silencio/ que no el bullicio de los días/ atraviesa/ El silencio/ que es que son treinta y dos los ataúdes/ vacíos y blancos/*. El proceso de transformación acontece entre el sujeto que escapa de casa alegremente: */Éramos en avidez musical/ y de fasto/ y malabares/*, para luego encontrarse en la calle ante una desolada postal que lo enmudece, la pavorosa imagen de treinta y dos ataúdes que atraviesan el paisaje. De allí que se lea en el poema: */Éramos en avidez musical/ y de fasto /y malabares/ ante la lustrosa acera/ antes de quedarnos parados /y sin*

⁵⁰ Idem.

voz/. La violencia enmudece a los pobladores, al punto de dejarlos inmovilizados, y cuando se trata de adolescentes en un contexto de guerra esta parálisis física y psicológica puede suceder. Lo que antes estaba asociado a la vida, a la fiesta, al juego, aparece ahora como mudez, un paisaje ruinoso por el que desfila el constante recordatorio de la muerte violenta. Veamos la siguiente tabla en la que se muestra el transcurso de la dimensión temporal en relación con la espacialidad propuesta en el poema:

<i>Casa de piedra</i>		
Antes: Ayer	Durante	Después:
Vida inferida “de fasto y malabares” propicia/venturosa	Confrontación de los espacios del afuera (el puerto/ la calle) y el adentro (la casa).	Desolada estampa Ruina Silencio

Tabla 12: Aspectualidad temporal *Casa de Piedra*.

El programa narrativo del poema avanza de un estado inicial, E1, a uno intermedio, E2, y a otro final, E3, aquí se resume el tránsito de la vida a la muerte a través de la figura retórica que emplea la poeta, al integrar la imagen de treinta y dos ataúdes que las niñas observan desde la casa de piedra como “desolada estampa”.

Programa Narrativo, *Casa de Piedra*

E1	← E2 →	E3
Vida	Imagen que opera por contraste (Tránsito de los ataúdes vacíos y blancos)	Muerte

Tabla 13. Programa narrativo del paraje de violencia y muerte.

Cabe anotar que, luego de veinte años de ocurrida esta masacre en Barrancabermeja, Santander, las 32 familias de las víctimas que en el poema corresponden a los 32 ataúdes vacíos y blancos aún esperan el esclarecimiento total de los hechos, pues versiones dadas a la justicia por antiguos paramilitares dicen que la masacre fue ordenada por Guillermo Cristancho Acosta, alias Camilo Morantes (asesinado en 1999 por las Autodefensas Unidas de Colombia, Auc), en complicidad con la fuerza pública, miembros del ejército, funcionarios de seguridad de Ecopetrol y comerciantes de la región. Según afirma el colectivo de abogados José Alvear Restrepo⁵¹, hasta el momento se han investigado y juzgado por lo menos a 22 miembros de la estructura paramilitar, de 70 que habrían participado directa o indirectamente. Por estos hechos cumplen condenas paramilitares como Mario Jaimes Mejía, alias el panadero, acusado de haber ordenado la incursión. El caso de esta masacre en Barrancabermeja también cursa su trámite en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA (CIDH).

Otro poema que anuncia la ruina que nombra la poeta como producto de la violencia en Colombia, se trata de *Puerto quebrado*. El cual ofrece dos nuevos calificativos al puerto, que ahora se designa /roto/ y /hundido/: /Si supieras que afuera de la casa/ atado a la orilla del puerto quebrado/ hay un río quemante/ como las aceras/. El poema inicia en un tiempo condicional: /Si supieras/, es un

⁵¹ (2018). Familias de víctimas de masacre cumplen 20 años de viacrucis. *El tiempo*. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/se-cumplen-20-anos-de-la-masacre-del-16-de-mayo-en-barrancabermeja-217944>

modo potencial de expresar lo que pasaría dependiendo de cierta circunstancia, en este caso si ese otro al que se dirige el poema supiera todo lo que acontece en el puerto, en últimas, si asistiera a ese paisaje de horror. */Si supieras/,* es como un susurro de aquel que revelará un secreto, una violencia oculta. A su vez, el poema construye un diálogo entre el sujeto que habla (Yo), un (Tú) y un (Nosotros): */Si supieras que ese río corre/ y que es como nosotros (...) Tú no sabes/ pero yo alguna vez lo he visto/*. Personificar al río y otorgarle humanidad es conferir a hombres y mujeres el destino de una trágica muerte, el hundimiento próximo que sobrevendrá a toda una población producto de la violencia, puesto que */ (...) ese río es como nosotros, o como todo lo que tarde o temprano tiene que hundirse en la tierra/*. No se trata, por consiguiente, de un espacio neutro, genérico, ni despersonalizado, estamos ante el territorio de infancia y adolescencia de la poeta, ella evoca lo que observó y experimentó fuera de casa, con las deseables licencias ficcionales que la poesía otorga. La espacialidad de la que nos habla integra un lugar que posee tonalidades afectivas, y en el cual propone sentidos urbanos de especial significación donde se combinan por igual los efectos y los afectos, de manera artística y si se quiere biográfica. Por eso, resulta impactante pensar que titule el poema como: ***Puerto quebrado***, un puerto roto que, por supuesto ya no conduce a lugar alguno. El espacio se torna angustioso y el sentido de la realidad alterado. Los espacios del afuera y el adentro están, una vez más, claramente delimitados: */Si supieras que afuera de la casa/ atado a la orilla del puerto quebrado/ hay un río quemante/*. La casa y el puerto aparecen nuevamente enfrentados como dos grandes polos de tensión. Por un lado, el lugar que acoge y protege, y de otro el límite donde asoma un río ardiente que secará todo. En ese proceso de reconocer la estética de lo desértico y calcinado se podría pensar la condición esencial de la palabra poética que ofrece Andrea Cote. Ahora bien, un puerto habitualmente está asociado a una dinámica de intercambio, a un flujo de información y comunicación permanente. Cuando éste se enuncia */atado a la orilla/,* de inmediato pierde su movimiento natural, es decir, se altera radicalmente su conformación cultural. La poeta expresa así, cómo la significación tradicional del puerto se deterioró profundamente, al punto de hacer del Río Grande de La Magdalena un */río quemante/,* un lugar innavegable: */aunque te des a creer / que el muro perturbado por las enredaderas / es milagro de la humedad / y no de la ceniza del agua/*. El que antes era un */puerto desecado/,* ahora es un */puerto quebrado/,* hecho cenizas a fuerza de los calificativos que describen nuevas metáforas de la guerra.

No hay que olvidar que en relación con la construcción metafórica del poema:

Percibir una cosa es ante todo percibir una presencia, antes incluso de reconocer su figura. En efecto, antes de identificar una figura del mundo natural, o una noción o un sentimiento cualquiera, percibimos (o “presentimos”) su presencia, es decir, algo que, por una parte, ocupa cierta posición en relación con nuestra propia posición, y cierta extensión, y que, por otra parte, nos afecta con cierta intensidad. La presencia, cualidad sensible por excelencia, es una primera articulación semiótica de la percepción (Blanco, 1986, p. 2).

Por ello, llama la atención la metáfora sinestésica que propone Andrea Cote al asociar sensaciones que no tienen entre sí nada en común, pero que a través de los procedimientos de identificación construyen un universo sensorial propio. En este poema se habla de un */río quemante como las aceras/*, otorgando asociaciones hápticas a la imagen poética al vincular el fuego al agua. Por un lado, se menciona el río que corre y, de otro, un río quemante que encierra una percepción táctil. Más adelante se dirá que el río no es de agua, negando así toda su vitalidad: */Si supieras que el río no es de agua/ y no trae barcos/ ni maderos/ sólo pequeñas algas/ crecidas en el pecho/ de hombres dormidos/*. Es demoledora esta imagen en la que el río conduce los muertos víctimas del conflicto armado colombiano. La periodista Patricia Nieto en su libro **Los Escogidos** afirma que “el río es la gran fosa común de Colombia” (Nieto, 2012), y es verdad. Cientos de cadáveres sumergidos en el intento de borrar cualquier rastro de identidad y memoria, una imagen dantesca que si bien, no ocupa toda la geografía del país, hace parte de ella. Desde la estética del poema, la historia sumergida emerge porque, a través de la imagen poética, —que en el caso de Andrea Cote es de gran fuerza y empuje— la violencia oculta sale a flote para recordar nuestras más grandes miserias. No hay que olvidar que, por el río Magdalena han transitado no sólo barcos sino muertos, los sumergidos, aquellos */hombres dormidos/* de los que habla la poeta.

En relación con los actantes del relato podría enunciarse además del sujeto en segunda persona del singular al que va dirigido el poema (*Tú*), y que encierra todo potencial lector; los espacios que cobran relevancia al punto de constituirse en enclaves de sentido, por ello pueden considerarse un actante más: la casa (el lugar interior), el muro, (espacio que separa el adentro del afuera), el puerto (lugar quebrado -como lo anuncia el título del poema-, un puerto roto), el río (*/atado a la orilla/*, un río que no es propiamente de agua sino de ceniza). Y, por supuesto, */los hombres dormidos/* que no son otros distintos a los muertos arrojados al río. Por ello, resulta sobrecogedor el símil que plantea la poeta al decir que el río es como nosotros. Un río quemante, muerto: *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/*. Por tanto, los valores que subyacen en el poema transitan entre los polos: memoria y olvido / vida y muerte. De allí que al cierre se lea: */Tú no sabes /pero yo alguna vez lo he visto/ hace parte de las cosas/ que cuando se están yendo/ parece que se quedan/*. Es tanto como si la poeta dijera que lo que ha visto quedará grabado en su memoria, sustrato de un recuerdo imperecedero que por arte de poesía se constituye en memoria colectiva ante los ojos del lector. Entonces, la figura del desierto, de *un río quemante como las aceras*, de una ciudad que arde, de un río que *es como un desierto al derrumbarse* se imponen como imágenes primordiales en las poéticas del desarraigo que la escritora construye. La imagen del desierto que ha alimentado a lo largo de la tradición literaria y mística las creaciones humanas, pero aquí se ofrece ese desierto para reflexionar en torno al problema de la violencia y el arrasamiento que trae consigo, la ruina que nombra la poeta, y que paradójicamente es al mismo tiempo, lo que queda y permanece.

De otra parte, se anuncia en el poema la ciudad de la niñez, esa primera ciudad que permanece implícita en toda persona, y con mayor vigor en los ojos del artista, esta es la ciudad de la infancia de Andrea Cote. Cada vez que un poeta describe una ciudad dice algo de ese primer lugar puesto que, para distinguir las cualidades de otras ciudades, ha de partir de ese primer boceto de ciudad que ha quedado grabado en su memoria y que, se constituye, casi sin proponérselo, en motivo de referencia, incluso para abandonar esa idea de ciudad en posteriores viajes escriturales y/o del espíritu. En todo ser humano permanece de manera soterrada en el mundo de los sueños y de los recuerdos dichas imágenes ciudadinas que, en el caso de Andrea Cote están pobladas de imagerías

poéticas que remiten al Puerto de Barrancabermeja y quizá a una de las épocas más cruentas de la violencia en Colombia de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI. Es interesante observar entonces cómo la poeta hablará en posteriores poemarios de ciudades como Manhattan o Nueva York, pero siempre en términos de la ruina o del vértigo de la muerte que excede la vida, no en vano su más reciente poemario se llama: **La ruina que nombro**, obra que a diferencia de **Puerto Calcinado** configura “un sujeto distante, sin género, sin edad, indeterminando” (Cote, 2018, p.1) que, sin embargo, confronta al interlocutor. Un poemario en el que el llamado al otro no se apoya en el ejercicio conversacional como sucede con las dos mujeres que dialogan en **Puerto Calcinado**.

Al reparar en su poema *Siembra triste*, por ejemplo, se vuelve la mirada al campo colombiano ligado inextricablemente a la ciudad, éste es un espacio que coincide con la ciudad de la infancia de la poeta, la cual limita al occidente con el río: */No salgas al campo vacío/ Todo sembrado por debajo/ del dolor todo/*. A esta ciudad, la más grande del Magdalena Medio, la poeta otorga la condición de ciudad sumergida, una ciudad del espanto que flota como recuerdo brutal de la violencia entre las poblaciones ribereñas: */No bebas el agua de los ríos/ porque abajo/ duermen/ las ciudades extraviadas/*. Dichas ciudades corresponden a los muertos arrojados a las aguas del Magdalena. Se contraponen entonces el mundo natural ahora personificado y, el mundo transformado culturalmente de manera macabra: *No salgas al campo/ y las piedras no hablarán de su sed/ y la selva no será odio/ y la aurora no será horror/*. Negaciones reiteradas en las que evadir el campo significa evadir la violencia.

Desde el título del poema se anticipa el contenido melancólico del poema: *Siembra triste*. Es absolutamente intencional acudir a la acción de la siembra, la labor por excelencia de los campesinos colombianos y, de la que dependemos, de manera directa o indirecta, todos los habitantes de este país. Además, el poema está construido a partir de un imperativo y una negación: */No salgas/ No bebas/ No mires/*. Suma de negaciones que trazan la dimensión espacial de la ciudad, el espacio negado del afuera y el espacio posible del adentro que coincide con una

espacialidad que oscila entre lo prohibido y lo permitido: */No salgas al campo vacío/*. Vaciedad como sinónimo de muerte, y esterilidad de la tierra que no da frutos. El plano espacial se manifiesta en su complejidad en la medida que también dibuja un arriba y un abajo. Lo que hay por encima y por debajo de la siembra: */Todo sembrado por debajo/del dolor todo/ No bebas el agua de los ríos/ debajo de los cuales duermen /las ciudades extraviadas. (...) redondo fondo sembrado de lo muerto/*. Uno de los pasajes más conmovedores del breve cuerpo escritural (20 versos tan solo), que permite observar las nuevas coordenadas espaciales entre el plano de arriba y el plano de abajo recae en la metáfora que personifica a los árboles, y que los presenta como seres humillados que hunden sus raíces en un campo muerto, alucinado: */No mires de frente a los árboles/ Porque ellos están humillados/ y ocultan sus rojas raíces en los hoyos del aire/*. Versos que también recuerdan las relaciones inextricables que la naturaleza mantiene con la cultura, en este caso con la cultura colombiana. Si la calidad del paisaje (y sobre todo del paisaje urbano) depende de la calidad de las relaciones humanas que se desarrollan en él y sobre él, ya se puede determinar el tipo de vínculo que propone esta metáfora en la que aparecen árboles personificados y doblegados, apenados del medio circundante, al punto que deben ocultar sus raíces en el aire.

El sujeto que se enuncia en el poema (Yo) se dirige a un (Tú) en señal de advertencia imperativa: */No salgas y no habrá otro espanto/*. La carga emotiva del poema está cifrada en los sentimientos que comunica, como: */dolor/ odio/ horror/ espanto/* que se constituyen en otras formas de nombrar la violencia y en sustrato axiológico del poema. Una vez más se configura un paisaje de horror y de espanto en el que el “aquí” y el “ahora” se convierten en espaciotemporalidad del temor. Ciertamente en **Puerto Calcinado** y, particularmente en este poema, se configura un relato en primera persona que comunica el paisaje del dolor, lengua que deviene en grieta para hablar de las fracturas de nuestra historia: */No salgas al campo vacío/ todo sembrado por debajo/ del dolor todo. No bebas el agua de los ríos/ porque abajo/ duermen/ las ciudades extraviadas/*. Advertencia que seguramente recibió de niña y que alimentó sus fabulaciones para hablar de pavorosas ciudades habitadas por cadáveres arrastrados por el río grande de la Magdalena. Este sigue siendo el mismo */puerto desecado/, / puerto quebrado/, “ahíto”* de muertos, donde la muerte se codea impertérrita con la vida.

Finalmente, cabe analizar el recurso verbal al que acude Andrea Cote en el cierre del poema cuando crea un contraste drástico entre espacio humanizador y espacio deshumanizador: */No salgas y no habrá otro espanto/ que el de este/ redondo fondo sembrado de lo muerto/ donde aún/ ahito/ y diezmado/ te amenaza el amor/*. Es el amor el reducto de vida que se empeña en asomar en medio de un espacio constantemente asediado por la muerte, y aunque el sujeto lírico hable del amor como amenaza, en el fondo expresa la posibilidad de resacralizar el entorno para que retorne lo vivo que se creía perdido.

Otro poema de la escritora Andrea Cote en el que se visibiliza un territorio silenciado por la violencia, se trata de **Llanto**, en el que la poeta se dirige una vez más a su hermana María: */María/ hablo de las montañas en que la vida crece lenta/ aquellas que no existen en mi puerto de luz/ donde todo es desierto y ceniza/*. La reiteración del puerto como un espacio desértico, hecho cenizas, no sólo otorga continuidad al universo poético de su obra, sino que además es la afirmación rotunda de que en este lugar nada puede florecer. Dice la escritora que “el desierto es una prueba para quien medita sobre el paisaje”⁵², y de hecho así sucede en **Puerto Calcinado**, y particularmente este poema donde las voces de las adolescentes están desecadas y la tierra es equiparada a un cadáver, lo cual deja mucho que desear respecto a la fisonomía de la espacialidad en nuestra sociedad. Todo el poema lleva consigo las secuelas de la guerra, esa “siembra triste” que cosecha la violencia y que deja los espacios urbanos, en este caso referidos al Puerto, en una suerte de fluir nervioso y acalorado.

El poema está escrito en primera persona, una voz que dialoga desde el yo (hablo) con otra voz que aparece en tercera persona del singular (María), a quien constantemente se interpela y en quien recae el peso del imperativo verbal: */piensa/ /acuérdate/*, acción movilizadora que dibuja una especie de súplica: */Piensa, María/ (...) /Acuérdate, María/*. El inicio del poema guarda un claro acento Arturiano, es una voz familiar que se une a la del poeta nariñense Aurelio Arturo y su poema **Morada al Sur**, porque cuando Andrea Cote afirma: */María/ hablo de las montañas en que la*

⁵² Idem.

vida crece lenta/ aquellas que no existen en mi puerto de luz/ donde todo es desierto y ceniza (...)/ Sin duda, recuerda la música y, más allá, la construcción de un espacio a la manera de Aurelio Arturo en su libro **Morada al Sur**, cuando evoca las montañas del horizonte abierto del Sur. Dice Aurelio Arturo: */Te hablo de días circuidos por los más finos árboles/ te hablo de las vastas noches alumbradas/ por una estrella de menta que enciende toda sangre (...)/* Hay pues un gran intertexto en torno a la poesía que vincula el campo y la ciudad en Colombia y que, implícitamente propone un tránsito, no siempre armónico entre uno y otro lugar: */hablo de las montañas en que la vida crece lenta/ aquellas que no existen en mi puerto de luz/ donde todo es desierto y ceniza/ y es tu sonrisa gesto deslucido/*, anota la poeta. Mientras Aurelio Arturo recupera la memoria de la naturaleza como recordatorio de la armónica fusión entre alma - naturaleza, hombre - paisaje, en Andrea Cote este vínculo se ha extraviado, o mejor se ha “calcinado” como la paz del medio circundante. La nostalgia de la infancia ya no es el remanso arturiano al que acude la memoria, por el contrario, en la obra de la poeta es una evocación en la que redescubre el contexto sociocultural en el que creció, de hecho, considera que es su auténtica forma de percibir el paisaje como una imagen en la cual se puede meditar acerca de las características de la historia que como colombianos nos ha tocado vivir. De allí que, Andrea Cote exprese en torno a su obra: “**Puerto calcinado** cuenta una historia rota, de sucesiones y pérdidas”⁵³, y nada más diciente que hablar de *muertos insepultos* y *casas incendiadas* para referir dichas pérdidas.

De nuevo, la autora acude a la sinonimia entre */puerto/ desierto/ ceniza/* para alimentar la gran metáfora del poemario **Puerto Calcinado**. Construye así una isotopía que agrupa campos semánticos aparentemente dispersos. Más adelante, se animará a llevar esta sensación espacial -y digo sensación porque es imposible desconocer el carácter sensorial de sus imágenes-, asociada a un puerto incendiado y hecho cenizas, transfiere así la espacialidad al cuerpo sintiente de quien padece dicho lugar pues, dirá: */somos hombres calcinados/*. Equipara así lo que acontece en el espacio con quien lo habita. Incluso lo traslada al ámbito de los objetos cuando afirma: */ (...) todas las cosas hechas de ceniza/*. En medio de este paisaje ruinoso, calcinado, se halla toda una lección del paisaje que invoca una ética del espacio, en términos humanizadores. Por su parte, la temporalidad del poema se circunscribe tanto al tiempo verbal en presente como al mes de enero

⁵³ Idem.

que es nombrado de manera luctuosa como el mes de los muertos: */Allí es Enero, el mes de los muertos insepultos/ y la tierra es el primer cadáver/*. Una vez más asoman los muertos extraviados por la violencia, aquellos que no han encontrado un camino sereno en el paso de la vida a la muerte. Respecto a la configuración espacial del relato, se puede mencionar que el 'allí' del que habla la poeta se refiere tanto al */puerto de luz donde todo es desierto y ceniza/*, como a */la tierra que es una herida que sangra/*, este espacio es contrapuesto a */las montañas en que la vida crece lenta/*, o, */los puertos donde el agua sí florece/*. Crea así una tensión entre dos lugares extremos en los que simbólicamente un término (la vida) refiere a su opuesto (la muerte). El sentido opera entonces por contraste: Tratándose de la muerte sólo hay lugar para */gestos deslucidos/*, */voces desecas/*, */casas incendiadas/*, */hombres calcinados/*. */cortezas vacías/*, un lugar en el que */la vida está enterrada/* y que la llevará a decir: */(...) esto no es vivir/ y la vida es cualquier otra cosa que existe/*. Tratándose de la vida, la montaña será el elemento que anuncie un lugar más allá del horizonte donde aún es posible respirar. La sensación de humedad, contraria a la hoguera que arde en cada piedra, será el símbolo por excelencia en el anhelo de perpetuar los días y una vida posible más allá de la grieta que asoma en el paisaje. A través de los sujetos líricos que propone el poema, es decir, las dos adolescentes, una que tiene la voz actuante, y otra a quien se dirige el mensaje, **Llanto** es un clamor adolorido que exige abandonar los espacios deshumanizadores en una tierra que al parecer obliga a morir. No es gratuito por tanto titular el poema: **Llanto**. Por su parte, la tierra es vista en una doble dimensión, primero aparece como la sed, la tierra en la que todo se marchita y que llevará a expresar el deseo de escapar de allí, la impotencia de permanecer en el puerto de la luz cegadora donde las voces se desecan como la piel. Luego, la tierra aparece como el */lecho en el que la vida está enterrada/*, la madre del río que literalmente se traga a los hijos de la guerra.

Hay una estrofa en la que la poeta confronta a su hermana María para que no insista en permanecer en un lugar que no tiene remedio: */Acuérdate, María/ que somos/ pasto de perros y de aves/ somos hombres calcinados/ cortezas vacías/ de lo que éramos antes/ ¿De qué estás hecha? niña mía/ ¿Por qué crees que puedes coserle la grieta al paisaje/ con el hilo de tu voz/ cuando esta tierra es una herida que sangra en ti y en mí/ y en todas las cosas/ hechas de ceniza?/* Resulta significativo este recordatorio de la condición mortal que nos iguala como especie, y el énfasis que da a la vida pasajera. De allí, el tono trascendental que se advierte en el poema, y particularmente en la forma

en que interroga a su hermana como queriéndola despertar de su inocencia o de su terquedad al querer *coserle la grieta al paisaje*. Tal vez éstas hayan sido las propias disquisiciones de la autora cuando se planteó abandonar el puerto de Barrancabermeja para salir en búsqueda de un mejor futuro a la capital. Además, en María están condensadas todas las mujeres, así lo recuerda la poeta:

María es el nombre de mi hermana y es el nombre de la mitad de las mujeres colombianas. María en términos simbólicos representa en la tradición literaria la humanidad de Cristo, ella es la intermediaria, la abogada. Cuando estaba escribiendo el libro **Puerto Calcinado** no lo tenía claro, pero luego, cuando leí las historias de los milagros de la virgen escritas por Alfonso X, me di cuenta que estaba apelando -sin saberlo- a una tradición de diálogo con la divinidad (Cote, 2018, p.1).

Así que la tradición mística que acompaña este y otros poemas de Puerto Calcinado, se da en triple vía: de una parte, el desierto que en la tradición literaria recuerda los grandes periplos bíblicos, de otra parte, María como virgen y madre de Jesús, encarnación de la mujer y, por último, la constante plegaria y el fervor como vía de escape para abolir el paisaje y borrar tan dolorosos acontecimientos. De suma importancia es el verso en el que establece que en un país donde la violencia arrastra a sus propios habitantes, nadie puede quedar ileso, así quiera prescindir de esa porción de país donde acontece abiertamente el conflicto armado, puesto que los efectos de la guerra lo seguirán a donde vaya. Dice el verso: */y se nos queman los talones / por no querer saber / de las casas incendiadas/*. Es aquí cuando se comprende que no todo ha sido indiferencia en ese dar la espalda y que el silencio no es necesariamente un acto impasible ante la barbarie acaecida. No es el puro solipsismo del sujeto en su entorno, a cambio se abre la conciencia de la otredad desde una visión angustiada. El poema concluye de manera lapidaria al decir que */la tierra obliga a morir/*. Hay en la última estrofa un verso un tanto hermético como potente, que dice: */los cuervos lo miran a uno con tus ojos/*, el cual se me antoja una sustitución de la persona por el animal para hablar de la muerte posesa, aquella de la cual ya no se podrá escapar, de allí que se lea: */la tierra*

abre agujeros para obligarnos a morir/. Dicha tensión entre vida y muerte que se propaga a lo largo del poema puede plasmarse de la siguiente manera:

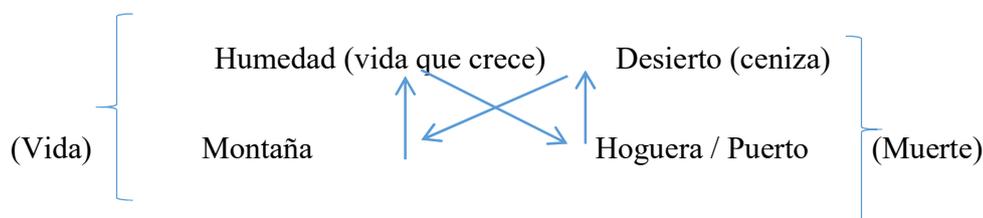


Figura 3: Cuadrado semiótico

Hay un espacio simbolizado por las montañas donde la vida crece lenta y donde quizá sea posible desarrollarse, solo que no está al alcance mientras el sujeto no decida emprender la partida. Y, del otro lado está anclado el Puerto, el lugar donde se afirma el sujeto del que habla el poema, pero donde contradictoriamente la vida se apaga, espacialidad asociada a lo que arde, un lugar donde todo es ceniza y que corresponde al Puerto del Magdalena.

Por último, se integra al corpus seleccionado para analizar las poéticas del desarraigo en la obra de Andrea Cote, el poema: *Olvidado paisaje*, el cual recuerda que la existencia humana tiene lugar en múltiples dimensiones, entre ellas la dimensión estética, la cual implica la apreciación del entorno. Pero, ¿qué sucede cuando en lugar de observar y penetrar en el paisaje se implora la ceguera para no ver un territorio que atormenta? Esto es lo que sucede en este poema, el paisaje no designa tan solo un espacio vital, sino que también refiere un espacio de experiencia en el que se ha entablado una relación dolorosa con la tierra y con la naturaleza. De allí que, la relación extrema que plantea el sujeto lírico que construye el poema sea abolir el paisaje para dejar de verlo, tocarlo, sentirlo, y en últimas padecerlo, puesto que lo único que produce dicha espacialidad son emociones disfóricas, o negativas, como la rabia. Una vez más aparece lo roto asociado al cuerpo sintiente, pero ya no referido directamente a la naturaleza (el Puerto) sino a la adolescente misma, quien a través del símil de una muñeca rota pide que le cuelguen los ojos de ver. No en vano el poema se titula *Olvidado paisaje*, lo que en primera instancia podría leerse como un paisaje extraviado y recobrado ahora en la memoria, cuando en realidad es la súplica de la mujer para que la rabia que

siente ante su entorno se convierta en un olvidado paisaje, en una historia de pesadilla que queda atrás. Si el paisaje es todo un universo de sentidos que nace en la interacción entre ecología y estética, y que no debería marginarse de las respuestas éticas del ser humano, deja mucho que desear esta imprecación en la que el sujeto lírico pide prácticamente ser descuartizado para no sentir de nuevo el dolor: */cuélgame los ojos de ver/ las manos de palpar/ pero déjame este pecho/ sin pecho/ para no sentir de nuevo aquí.* Ahora bien, este deseo de olvidar el paisaje para dejar de sentir rabia, mueve a preguntar: ¿qué es en realidad lo que quiere borrar del entorno?, ¿de las relaciones que se sostenían entonces?

El poema inicia con el imperativo de la ceguera que posteriormente afecta la capacidad sensorial general. Dejar de ver, equivale a dejar de tocar, y en últimas, dejar de sentir y experimentar el paisaje. Contemplar el paisaje es para la poeta una experiencia dolorosa, que pesa en el cuerpo e impide respirar libremente porque activa la emocionalidad de la rabia: */Como a una muñeca rota/ cuélgame los ojos de ver/ las manos de palpar/ pero déjame este pecho/ sin pecho/ para no sentir de nuevo aquí/ en el medio/ tu don de esta sombra/ que pesa como un cuerpo/*, dice el poema. Esta impresión que suscita el paisaje abarca tanto el espacio como las personas que en él transcurren, específicamente el padre que, nuevamente aparece, con su carga disfórica asociada a quien impide fundirse con la paz del paisaje, o a quien obliga a estar en un lugar de dolorosos acontecimientos. De allí que se lea: */Pero dime además/ si es para esto/ padre/ que me has puesto en medio de tus cosas/ o para que te suplique/ cada día/ cada noche/ que me des una mirada/ y ni uno sólo más de estos verbos tristes y pesados/ que me siembres/ en el medio de los ojos rojos/ una ceguera de plomo/ porque no sé/ padre/ para qué tantas palabras/ y no poder hacer/ de esta rabia un olvidado paisaje/.* Es llamativa la imposibilidad que señala, la impotencia de tener el lenguaje de su lado, pero a la vez el dolor de tener que enarbolar las palabras para hablar de un paisaje herido, en últimas, la incapacidad que atraviesa su voz deriva en rabia y esta conlleva el deseo de abolir el paisaje y anular el entorno que habita.

Ya lo expresó Luís Duch en su Antropología de la ciudad:

El paisaje no es un simple panorama objetivado y fijado de una vez por todas, sino una entidad dinámica, un acontecimiento dotado de movimiento, que permite establecer una serie de correspondencias entre la naturaleza como organismo vivo y operativo y las estructuras espaciotemporales del ser humano (Duch, 2015, p.191).

Cuando dicho asidero de espacio/tiempo se torna un paraje permanente de violencia, negar el paisaje usualmente es la primera respuesta de quien padece el entorno, y esto es precisamente lo que hace la voz que enuncia el poema a través de un cuerpo sensible que sufre la constante visión de la violencia. De allí que nombre: */mi sombra/ que es la parte en mí donde más hurgas/ y abres agujeros/ que no sé coser/ con este/ mi cuerpo de tocar/*. Es revelador, y profundamente conmovedor que emplee la metáfora de los agujeros en el cuerpo para expresar el dolor que siente, precisamente porque así quedan los cuerpos violentados, usualmente agujereados por las balas.

Resulta sugerente la asimilación que plantea entre el paisaje y el padre, al punto de enunciarlos como una y la misma cosa. Finalmente, es ella quien suplica al padre anular la visión que se clava en su mirada, implora entonces una */ceguera de plomo/*, hipérbole sinestésica en la que la visión y el tacto se entremezclan para evadir el peso que se sobrelleva. Por último, el poema evidencia la reflexión en torno al lenguaje que ya ha sido planteada por otros autores desde la antigüedad. Fue Hölderlin quien preguntó: *¿Para qué poetas en tiempos de penurias?* (Hölderlin,1800). En ***Olvidado paisaje***, la poeta reclama: */porque no sé/ padre/ para qué tantas palabras/ y no poder hacer/ de esta rabia un olvidado paisaje/*. Es así cómo se atestigua la pasión que atraviesa el poema entero, la rabia, y de paso construye un arte poética donde se observa la impotencia de escribir en medio de la barbarie.

Para continuar con el análisis de los poemas de Andrea Cote, seleccionados dentro del corpus de investigación, quisiera profundizar en ***Calles rotas***. Si hay una espacialidad que hable de lo urbano, sin duda es la ciudad, pero si hay un elemento que la represente, allí está la calle, las calles de la ciudad que hablan del afuera, del movimiento que da lugar a una percepción particular de la realidad. En el poema ***Calles rotas***, Andrea Cote implora la huida como drástica resolución del ser humano que se ha quedado sin opciones, puesto que la casa se ha hecho un lugar inhabitable. Dice

el poema: *Salí/ puse mi casa al hombro/ mi casa en ti/ hice de la ciudad un corredor/ un corredor de ciudades atestado/ y dije para ti lo que es la huida/ quedarse en lo que no está/*. Recuerda entonces el poema que ante hechos agobiantes se puede emprender la huida, pero ello no significa irse del todo, puesto que en el momento en que un lugar se vuelve inhabitable, -como sucede en ciertos territorios colombianos producto del conflicto armado- hay una herida abierta que no cesa, y que acompaña por más lejos que se encuentre el sujeto al que se le ha estropeado el paisaje que algún día fue su casa, y hogar. Resulta de una contundencia poética el verso: *Hice de la ciudad un corredor/* imagen móvil de una ciudad que no se deja aprehender en la distancia y que se constituye en evocación constante del puerto, de ese puerto calcinado al que recurrentemente alude el poemario. También es el corredor que acoge múltiples ciudades, aunque haya una sola, omnipresente, la de la infancia, aquella que la lleva a decir: *el paisaje no es donde tú estás*, porque es precisamente la constante evocación de la casa de infancia, el territorio de los afectos y a su vez el entorno violento en el que el sujeto lírico creció, el que acecha. “Desde una perspectiva antropológica, el asentamiento del ser humano en su mundo depende directamente tanto de la calidad de su tiempo y de su espacio personales como del tiempo y del espacio que, intersubjetivamente, comparte con los otros” (Duch, 2015, p.202). El elemento irruptor de la guerra rompe el ordenamiento y altera la calidad de dicha espaciotemporalidad, al punto de nombrar el espacio urbano como *Calles rotas*. Ningún ser humano, y más allá ninguna cultura puede subsistir sin una adecuada articulación del espacio/tiempo. Es doloroso afirmar, y leer en el poema: *Si sales a tu puerta/ ves la calle que pasa/ los niños que pasan/ y los pájaros prendidos en la tela del aire/ Pero todo esto es lo que no quieres ver/ lo que quieres dejar atrás/ pero se muere en ti*. ¿Por qué una imagen plena de vida como la de los niños y los pájaros en el aire, termina siendo indeseable para el sujeto que observa? Porque ellos, los niños y los animales, representan la vida en vilo, constantemente amenazada por las garras de la muerte violenta. Porque al irse, también se dice adiós a lo que hay de vida en el paisaje. Avanza el poema: *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/ y si le coses paredes/ o flores/ ellas te desconocerán/ y apresarán tu paisaje*. Ya se sabe que el paisaje, a partir del siglo XIX, y con todo el influjo del romanticismo, fue considerado un sistema abierto en el que interactuaban y dialogaban personas, animales, y relaciones. La trayectoria histórica del concepto estuvo ligada eminentemente a lo artístico y a lo científico, pero pronto la noción de Paisaje se transformó para explicar las relaciones complejas entre hechos naturales y actuaciones

humanas, donde las dimensiones ecológica, ética y estética se entrecruzan. También es cierto que el paisaje visible es solo la pequeña parte del iceberg que asoma, y en el poema de Andrea Cote es evidente el desacomodo profundo frente al paisaje y el entorno donde el sujeto lírico que se construye no acaba de integrarse. *El paisaje no es donde tú estás/* y de inmediato se perciben dos grandes preguntas en torno a las poéticas del desarraigo: ¿hay en este “estar sin estar” una evocación de la ciudad perdida? O, por el contrario, ¿una evocación de la ciudad añorada? Quizá sea la manera oscilante de expresar esos dos ámbitos -el espacio que se deja, y el espacio al que se llega-, y quizá uno tercero, el lugar de la memoria que no acaba de estar del todo en el presente, y que constantemente hace su doloroso paseo por aquello que se quiere dejar atrás, pero que a su vez obliga a *quedarse en lo que no está*. Es una relación paradójica puesto que, el mismo escenario (el Puerto del Magdalena) al que constantemente alude el poema es el lugar en el que confluye lo más amado y lo más repudiado. Precisamente, esa es la contradicción fundamental que inspira el poemario, el material del que está hecho este paisaje móvil, *corredor de ciudades atestadas*, el lugar de tránsito que lleva implícita la ciudad de la infancia, las calles que se dejaron atrás y que el sujeto poético nombra como una forma de reconocer que hay personas, historias y vivencias que el olvido no puede llevarse.

4.3 El puerto era una llama

El poeta Fernando Valverde afirma que la obra de Andrea Cote contiene “La poética de la ruina como expresión de un bien inalienable” Valverde, (Citado en Cote, 2015). Ruina que en el caso del poemario **Puerto Calcinado** está directamente relacionada con los estragos de la violencia colombiana producto del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX. En su escritura subyace una evocación permanente del Puerto de Barrancabermeja que lejos de añorarse produce estremecimiento y terror. El miedo expresado en el temor constante por lo acaecido, o lo que puede sobrevenir, y la rabia como impotencia acumulada ante los múltiples horrores son las principales pasiones que subyacen en su obra. Temor y rabia de extraviar el camino, pero también de que al pasar el tiempo *aún conservemos la memoria* de sucesos dolorosos. Evoca, a su vez, un tiempo en el que aún no sentía miedo porque aún no había salido de esa estancia eterna que significan los rincones de la casa. Sobre esta gran paradoja gira el poemario que narra las peripecias y

transformaciones de la vida cotidiana de una adolescente en medio de un contexto de violencia. De allí que la escritora, exprese:

En **Puerto calcinado** escribía desde un lugar específico de la experiencia de un yo poético femenino, desde una visión acotada por la infancia y la casa. El libro tenía la fórmula honesta de ser un relato que se presenta como propio desde la percepción anímica de un solo yo que conoce lo que sabe su cuerpo y no mucho más. Digo "honesto" porque no me lo planteé así, pero surgió como formulación que transmitía el contexto de violencia y desamparo en el que se produjeron estos poemas. Al enunciarlos de manera descriptiva, quería evitar los juicios, las aseveraciones, las conclusiones y más bien ponía sobre la mesa cosas que se pueden ver fácilmente como el asombro, el quiebre, el maridaje entre la realidad y la pesadilla (Cote, 2018, p.1)

De allí que, la voz que configura el poemario sea una constante advertencia de la muerte que asecha o que tristemente desoló el paisaje. En referencia a las imágenes y metáforas que construye el poemario, éstas giran en torno a un */puerto calcinado/cenizado/ desierto/*. El aspecto sensorial asociado a la experiencia táctil del calor es definitivo en la búsqueda de símbolos que atraviesen la obra de arte para dar cuenta de la violencia que se ensañó en el puerto de Barrancabermeja, cuyo clima en sí mismo es considerado como un “verdadero infierno que arde”. Esta desertización del espacio material es trasladada metafóricamente al espacio espiritual de lo que alguna vez fue habitado y habitable. Los materiales simbólicos referidos al espacio dan cuenta de un medio ecológico que paulatinamente se degrada ante la arremetida de la violencia. El escenario geográfico asume al tenor de las vicisitudes de sus pobladores connotaciones que transforman paulatinamente el contexto sociocultural en el que se encuentran, dicha transformación se hace palpable en el poema, especialmente cuando presenta los efectos de la irrupción violenta. De allí que, Andrea Cote relacione el tema del paisaje y sus formas poéticas en nuestra literatura como una forma de abordar la violencia. La sensorialidad que proponen sus versos está ligada, por supuesto, a la experiencia de un cuerpo, de allí que la propia escritora advierta:

Mi poesía -en específico- no se puede separar o no la podría separar de la experiencia de un cuerpo. Pensaría que lo ardiente tiene que ver con la geografía en la que los seres humanos somos parte de un paisaje, de un tropo en movimiento constante, especialmente en nuestra época. Lo ardiente tiene que ver con los problemas que me interesan, pero no de manera abstracta. (...) Estos poemas tienen que ver con experiencias individuales, con personas, con voces intentando atrapar y desatar sentido en el momento histórico en el que se encuentran (Cote, 2018, p.1).

La dimensión espaciotemporal del poemario está asociada a un tiempo equiparado a la *maleza de los días creciendo en descampado*, es el tiempo abrasador que todo lo cubre hasta volverlo ruina. La relación mística que establece el poemario se fundamenta en un Dios que se olvidó de los hombres en medio de una tierra donde crecen las heridas y la muerte, mujeres y hombres a los que no les queda más que rezar: *Yo digo/ fervor de tierra/ y es la maleza/ la rabia que nos siembra/ en la tierra del fervor*. En términos de proxemística, entendida como el uso que hacemos del espacio, los sitios o las distancias que trazamos a la hora de comunicarnos con otras personas, incluso la gestualidad y los movimientos corporales que establecemos dentro del espacio vital en un determinado ámbito espacial, el poemario **Puerto Calcinado** ordena claramente que afuera de la casa se encuentra el peligro, la muerte que asecha y que va transfigurando el río y el entorno. El espacio del puerto es equiparado al espacio de la infancia, y la infancia asimilada al *territorio en que el espanto anhela un oscuro rincón para quedarse*. De allí que, buena parte de los poemas que integran esta obra utilizan la forma del imperativo como advertencia: */No salgas/, /no mires/, /no salgas al campo (...)* y *la aurora no será horror*. La ciudad es entonces un ámbito complejo y contradictorio, que posee al mismo tiempo, fuerzas constructoras y demoledoras, que escenifican las virtudes y las miserias del ser humano. En **Puerto Calcinado** la ciudad es el escenario donde se escenifica, en forma de tragedia, la vida cotidiana de individuos y colectividades.

En este sentido, se observa cómo el poemario sintetiza un pendular entre la vida y la muerte, la memoria y el olvido, ya que la mirada de Andrea Cote dialoga con el sujeto poético que reconoce y nombra para el lector lo que el olvido no puede llevarse. Es perceptible entonces cómo **Puerto Calcinado** visibiliza un territorio que ha sido silenciado por la violencia, y en el que la ciudad aparece ya sea como paraje de la violencia, o punto de intersección, -lo propio de un puerto- entre el campo colombiano y las formas de habitar la ciudad. De igual forma, el poemario evoca la ciudad perdida, aquella en que transcurrió la infancia, la cual está asociada a recuerdos dolorosos, pero también a momentos felices donde alguna vez floreció la vida, o donde alguien soñó un mañana posible. Un tiempo en el que el país llegaba a través del rumor de los vecinos, y que pronto terminó por manifestarse, con toda su dureza, a través de estampas terroríficas como la de aquel desfile de ataúdes vacíos que una adolescente observó desde la acera, y que quedaría grabado en su memoria para volverse luego imagen poética del espanto ante la masacre.

Queda plasmada en las cincuenta y seis páginas del poemario **Puerto Calcinado** una ciudad que es muchas cosas, no sólo el puerto como lugar de intercambio, sino el punto de intersección que recupera desde la expresión poética el gran espacio social en el que el poder se reparte de manera desigual entre los individuos, grupos e instituciones, entre lo que significa el campo y la ciudad como espacio habitable, desvirtuado por las ansias del poder y el desastroso accionar violento. Un lugar pleno de riqueza material y humana que termina por degradarse al ser centro de disputa territorial. El paisaje de **Puerto Calcinado** se reitera así en sus desigualdades y violencias hasta llegar a la ruina que nombra la poeta. Un olvidado paisaje imposible de olvidar. Desde este oxímoron se funda la antinomia vida/muerte que parece irresoluble ante los ojos del lector. Desde esta perspectiva, Andrea Cote funda una poética que registra los hechos de violencia urbana en un espacio de interconexión entre el puerto y la ciudad. El tipo de violencia de la que hablan sus poemas relaciona lugares estratégicamente ubicados donde confluyen intereses económicos y políticos que actúan como polo de atracción para los grupos armados, acrecentando la sensación de vulnerabilidad e inseguridad de los habitantes del puerto. Las representaciones fantasmagóricas de la violencia que propone su obra se encuentran, por ejemplo, en los ataúdes que una adolescente observa pasar, de manera desprevénida, por una de las calles de Barrancabermeja. Poética asociada con las ciudadanías del miedo, un miedo que se expresa desde la sociedad civil encarnada en una

juventud inerme. De allí, la sensación desesperanzadora que recorre estas páginas y que atraviesa también los imaginarios urbanos de las comunidades. El poemario de Andrea Cote recuerda, finalmente, que vivimos en un mundo moribundo, en muchos sentidos, donde la violencia desata múltiples crisis, y una de ellas en la cerrazón de expectativas, la sensación de incertidumbre en los jóvenes que piden un mundo más allá de la precariedad de un puerto sin vida. En desde este mundo agónico donde asoma la memoria, esa labor que retiene y recuerda el pasado para decir: basta, la memoria que no puede desaparecer, que se niega a desaparecer.

Conclusiones

A partir del análisis semiótico discursivo de los sentidos urbanos que mediante procesos hermenéuticos es posible reconstruir en los poemas seleccionados de las cuatro autoras colombianas, que integran la presente propuesta de investigación: María Mercedes Carranza, Mery Yolanda Sánchez, Luz Helena Cordero y, Andrea Cote; y en diálogo con una antropología de la ciudad, se puede concluir que, independientemente del contexto histórico y político en el que sucede el acontecimiento violento, se configura una poética del desarraigo cada vez que se construye un sujeto lírico que nombra una experiencia de ruptura con la dimensión espaciotemporal y el entorno cercano en la que quedan suspendidas las nociones de territorio, patria, región o paisaje. El vínculo poesía y realidad se trueca en imperativo expresivo, nexo donde la tragedia se transforma en necesidad del lenguaje. De allí que, lejos de sacrificar la obra de arte en función de la realidad social que se nombra, dichas poéticas permiten nombrar lo no dicho o acallado para romper el silencio propio de los tiempos convulsos en que se circunscriben estos poemas. En las cuatro poetisas permanece, no de manera sistemática pero sí, definitiva, un compromiso ético que acompaña su propuesta estética. Y que se constituye en una forma de ejercer la lucidez, y por qué no la resistencia contra un discurso hegemónico, tal como lo recuerda el poeta Juan Manuel Roca:

Ejercer esa lucidez en medio de un país cruento donde la guerra siempre viene después de la postguerra, no resulta propicio cuando ese mismo país parece fijo como una bicicleta estática a un paisaje de barbarie acrecentado por diferentes fases de la violencia: la partidista, la guerrillera, la de la delincuencia común, la del terrorismo de estado y sus eslabones paramilitares, la del narcotráfico... La masacre de hoy borra la de masacre de ayer, pero anuncia la de mañana (Roca, 2004, p. 53).

Si bien, en las obras de las escritoras incluidas en esta investigación subyace un eje temático que las vincula, como lo es el de la violencia en el país, todas trascienden su decir más allá de un asunto meramente tópico al condensar de manera metafórica los efectos de la violencia ejercida por

variados actores del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX e inicios del XXI; además, el contexto en el cual se circunscribe su obra posee marcas diferenciables que las caracteriza. María Mercedes Carranza, consciente de la realidad colombiana que veía resquebrajarse desde su ejercicio periodístico y político, sacudió la poesía que hasta entonces no se había escrito, al proponer en un poemario completo el relato poético de la violencia paramilitar del país. Andrea Cote, por su parte, acude a su memoria de infancia y de adolescencia para hablar del Puerto de Barrancabermeja en el que observó los primeros asomos de la violencia, un lugar del que pronto salió, pero que le acompaña como recuerdo indeleble de una Colombia amarga, estos poemas son su singular forma de explicar el contexto sociocultural en el que creció. Mery Yolanda Sánchez, comprometida con las causas sociales y políticas del país, mantiene en su escritura una actitud vigilante de su entorno que le sirve de insumo permanente a su palabra, de allí que su poesía nazca de esa delgada línea en la que la ideología liberadora cede su paso a una visión superior que, sin apartarse del relato de la realidad, a su vez lo trasciende. Luz Helena Cordero, finalmente, desde su formación de psicóloga, reconoce el pensamiento que mueve los actos humanos, y profundiza en ellos desde la palabra poética que va más allá de lo inmediato, ella redescubre en la poesía de lo cotidiano el poder transformador de la palabra, porque la poesía también crea nuevas realidades. Para todas, la palabra poética se constituye en la forma de recomponer la fractura que se vive en las ciudades colombianas producto de la violencia y una manera de conjurar el sentimiento de dolor e impotencia ante los excesos del poder y las miserias que trae consigo la violencia. Trabajo creativo que reafirma cómo desde la estética, y particularmente desde el campo de las artes, se pueden enunciar, redefinir y/o poner en cuestión las nociones de paisaje, límite, lugar, espacio y tiempo de una cultura dada, particularmente en las poéticas del desarraigo donde la dimensión espaciotemporal como fundamento de la existencia se interroga constantemente en términos de espacio habitado y práctica humanizadora o deshumanizadora.

Así como en el mapa geográfico, económico, y político de un país van quedando cicatrices o marcas que son el resultado de los actos violentos producto del conflicto armado interno, y que usualmente devienen en desplazamientos forzados de las poblaciones, de igual forma en la obra de arte y, particularmente en la obra poética, quedan detenidas marcas de significación, imágenes y formas de expresión de los desarraigos internos y externos, visibles en la contraposición constante de los

espacios del afuera y del adentro, y en la evocación reiterada del pasado que se dejó, el presente que resulta incierto y un potencial mañana -algunas veces esperanzador, en otros casos inalcanzable-. La conciencia de la dimensión espaciotemporal expresada en estos poemas permite pensar en una dimensión relacional del ser humano signada por la fragilidad de ser y estar en el mundo, lo cual deja abierta la pregunta por los efectos de las prácticas deshumanizadoras en el espacio urbano colombiano.

Desde el punto de vista de la enunciación enunciada, los espacios y tiempos del poema corresponden a lugares que han sido atravesados por la violencia. En el caso de la poeta María Mercedes Carranza dichos lugares se nombran de manera directa, acudiendo a la toponimia que funciona como anclaje de sentido para dar paso a la invención metafórica. En el caso de la poeta Andrea Cote existe un solo lugar desde el cual se irradia el malestar de la cultura, este espacio corresponde al Puerto, sitio de interconexión entre el ámbito rural y urbano. Las poetas Mery Yolanda Sánchez y Luz Helena Cordero, por su parte, construyen una espaciotemporalidad alrededor de las palabras país y ciudad, territorios que describen con características culturales y afectivas propias. A través de esta dimensión espaciotemporal del relato poético se corrobora, en las cuatro poetas, la hipótesis de una poética del desarraigo que visibiliza un territorio que ha sido silenciado por la violencia, y que posee las siguientes características:

- Son zonas estratégicamente situadas, ricas en recursos naturales, donde se busca el control territorial mediante la práctica del exterminio y el desplazamiento, lo cual genera una tensión muy fuerte entre mundo rural y urbano, entendidos éstos como ciudad, es decir, espacio habitado.
- Son zonas rurales, en su mayoría, que recuerdan el abandono al que se ha sometido el campo colombiano, aunque también se nombran los efectos de la violencia en la llamada “gran ciudad”.
- En dichos parajes hay una historia regional de aislamiento que reafirma el poblamiento irregular que ha tenido Colombia.
- Son territorios que han padecido reiteradamente, y en distintos momentos, el accionar violento de distintos grupos armados ilegales en el país.

Este análisis que incluye una visión antropológica de la ciudad recuerda que, en la variedad de espacios y tiempos, cada ciudad es una respuesta más o menos congruente, que ofrece su cultura urbana específica a las preguntas y necesidades de sus ciudadanos. Las ciudades que nombran las cuatro poetas dan cuenta de un espacio urbano que trastoca por completo sus valores puesto que, la muerte violenta se constituye en parte consustancial de la vida cotidiana de sus pobladores. Sobrevivir es entonces el reto inmediato que se les impone. Una ciudad móvil e inmovilizada a su vez, móvil porque la violencia obliga a salir del territorio y a desarraigarse de la tradición circundante; inmovilizada porque la violencia paraliza al ser humano desde un orden psicológico, afectivo y social. La respuesta que deviene de la dimensión espaciotemporal del poema que, en últimas relata la cultura colombiana de finales del siglo XX y primera década del XXI permite concluir, tristemente, que en el país ha existido una violencia sistemática que ha afectado profundamente a la vida colombiana, especialmente en la época de la gran urbanización y de los desplazamientos del campo a la ciudad.

Respecto a las tres categorías de análisis propuestas en la investigación, se puede afirmar lo siguiente: En cuanto a la evocación de la ciudad perdida y/o añorada, el tono predominante del poema es el de la nostalgia, pero no una nostalgia lastimera sino desenfadada. La poeta Andrea Cote evoca la ciudad de la infancia que coincide con una ciudad que expulsa y que trae consigo imágenes desoladas que producen a los sujetos líricos que construye sentimientos de dolor y rabia. El Puerto que nombra permite vislumbrar la ciudad como un conjunto de muchas cosas: deseos, prácticas culturales, signos de un lenguaje, memorias; lugar donde se intercambian no sólo bienes y servicios, sino también trueques de palabras, anhelos, y recuerdos muchas veces dolorosos. De allí que, en esta obra subyace un trabajo de la memoria urbana tanto individual como social en el intento de explicar un entorno cultural, en la medida que la ciudad que perdió y que vuelve en el poema está anclada al recuerdo de un puerto ruinoso y violento en el que la poeta dejó atrás su infancia y su adolescencia. A diferencia de la ciudad que retrotrae la poeta Mery Yolanda Sánchez, la cual se remonta a dos tipologías de urbes, una que habla de la ciudad que vivió su padre en el contexto de la violencia bipartidista en Colombia y, otra que refiere a la ciudad capital, la Bogotá que le correspondió vivir a la escritora. Esa ciudad que ocupa “el centro” del país y desde donde

se irradian o reciben los efectos de la violencia en los campos. Una ciudad plena de extrañamientos frente a los embates del conflicto armado colombiano, porque se manifiesta ajena a lo que ocurre en los campos, pero a la vez presente ante los despojos que recoge de la guerra que acontece usualmente en parajes rurales, o veredales. Esta ciudad será la misma Bogotá que aparece con sus acentos urbanos particulares en la poética de Luz Helena Cordero, sólo que ésta última se distancia de “la ciudad del afuera” y parece compartir las reflexiones suscitadas en los espacios interiores de la casa: el patio, el corredor, la cocina. Es decir, la poesía de lo cotidiano. Para Luz Helena Cordero evocar la ciudad es reconstruir una memoria fragmentada, tal como afirma en uno de sus poemas, una memoria que acude en forma de nombres o calles perdidas. En su caso, la voz del sujeto lírico se desdobra puesto que, mira desde la distancia espaciotemporal los rincones, las calles que alguna vez fueron familiares y que ahora parecen otras, modificadas por efecto de la violencia. Mientras que Mery Yolanda Sánchez parece salir al encuentro de sus muertos, u observar con un gran angular los detalles que acontecen en las calles de la ciudad. Por último, aparece la ciudad que evoca María Mercedes Carranza y que en términos de espacio habitado corresponde al ámbito rural, son municipios que han padecido los rigores de la violencia en Colombia durante las tres últimas décadas, todos asociados al campo colombiano y a la forma más drástica de la violencia, la masacre.

Respecto a la ruptura y expulsión del entorno cercano, en la escritura de las cuatro autoras hay un momento de fractura espaciotemporal en la que se observa cómo explota y se atomiza el territorio. Un acontecimiento que rompe el orden, divide espacios y tiempos, y otorga a la palabra una respiración entreverada. La práctica de la masacre, por ejemplo, como estrategia brutal de guerra es la constante en cada uno de los lacónicos poemas de María Mercedes Carranza que, marcan un antes, un durante y un después de los acontecimientos. Cada uno de sus cantos da cuenta de una ruptura que deja los campos desolados. La problemática del desplazamiento y la desaparición forzada se enuncia en la poética que describe Mery Yolanda Sánchez, pero la presentación de los hechos no es literal, tan sólo ofrece fragmentos de imágenes que develan la violencia oculta a través de la marcha de una población flotante, por ejemplo, o en las ausencias sin nombre. Sin embargo, se anima a decir en pleno poema que en Colombia desaparecen por segunda vez los desaparecidos. Deja entrever así la problemática de la re-victimización y el ejercicio del poder violento que, hace de la persecución, bajo diversas estrategias de control, uno de los medios privilegiados para someter

por la fuerza, y que lleva a que una población sea víctima de la violencia en más de una ocasión, y por más de un actor armado. Incluso, podría considerarse la re-victimización del estado cuando a la víctima de la violencia no se le reconocen sus derechos, o se somete a cualquier forma de estigmatización. Por su parte, el drama ocasionado por las minas antipersona es otra estrategia de guerra que fractura la dimensión espaciotemporal del ser humano, y que anuncia con el vuelo de la imaginaria poética la escritora Luz Helena Cordero al presentar la vida que asoma como pidiendo permiso para crecer, mientras los adultos miran con escepticismo lo que acontece. En otros casos, la ruptura del espacio sólo deja el deseo de escapar del entorno violento para que la vida sea posible, así sea en otra parte, esto sucede con fuerza en la poética instaurada en **Puerto Calcinado**, de Andrea Cote. Su poesía tiene que ver con poner en el cuerpo voces que están en riesgo verdadero, voces en riesgo de desaparición, lenguajes acallados o territorios a punto de clausurarse como sucede con el Puerto de Barrancabermeja que observa. Finalmente, los sentidos urbanos que construyen estas poéticas en el contexto de la violencia colombiana de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI avanzan hacia tres caminos posibles: sucumbir (lo vemos en aquellos espacios desolados luego de la masacre); huir (cuando salir de casa puede ser la única forma de entender el mundo); o reconstruir (tarea de la memoria que viene para alumbrar la historia de la no repetición). La poesía es entonces para las cuatro autoras otra manera de habitar los territorios, una suerte de mapa que devela violencias ocultas, la necesidad de repensar un común repartido que ya no atiende a inclusiones y exclusiones políticas, sino a un tramado de voces que en la escritura pueden poblar y repoblar espacios por otros clausurados, y abrir así la posibilidad de dialogar sobre lo no dicho.

En cuanto a los parajes de violencia descritos en los poemas, el lugar donde se efectúa la barbarie está directamente relacionado con la necesidad de ejercer dominio y control territorial. En el poema las marcas de la guerra se expresan tanto en el miedo implícito como en la descripción de lo que queda en el paisaje: desolación, muerte, silencio. Estos parajes de violencia se visibilizan con nombre propio y, de manera contundente en el poemario **El Canto de las moscas** que nombra masacres acaecidas en las tres últimas décadas en Colombia, trazando un mapa del crimen y de los delitos de lesa humanidad cometidos principalmente por grupos paramilitares. Si bien, la poeta nombra el paraje de la violencia sin nombrar a los protagonistas de la guerra, el juego toponímico

que plantea al nombrar el municipio donde ocurre la masacre permite evidenciarlo. De allí que la geografía que propone esta poética ofrece un mapa del crimen de lesa humanidad en Colombia. En la obra de las cuatro autoras se establece una oposición permanente entre vida/muerte, memoria/olvido relacionada con algún lugar donde la violencia encontró lugar, ya sea éste un municipio de la geografía colombiana, o una abstracción llamada ciudad, o país. Este es el sustrato axiológico del poema que devela la necesidad de decir para conjurar los estragos de la violencia y, sobre todo para recordar lo sucedido y evitar su repetición. En la recuperación de las voces acalladas, no dichas o no prefiguradas está una de las labores permanentes de su poesía. Es interesante observar también cómo un determinado paraje concebido como impronta de la violencia, y como entidad de dominio, puede ser utilizado como estrategia discursiva para desacreditar este modo de proceder. Aunque, ninguna de las poetisas nombre de manera directa a los responsables de la guerra, y prefiera hablar de “los ejércitos”, los estragos de la violencia son visibilizados de manera rotunda en cada poema. De otra parte, no hay en estas poéticas del desarraigo vencedores ni vencidos, quizá porque la historia que reconstruyen, desde la orilla de la poesía, no se trata de la historia oficial escrita en mayúscula donde usualmente hay triunfadores y derrotados, esta historia es más la de las historias cotidianas signadas por la violencia, voces individuales que terminan por nombrar una colectividad entrelazada en un contexto social y cultural que refleja las pasiones humanas de una guerra que se libra, las más de las veces de manera oculta en los campos colombianos, y que repercute en toda la urbe, recordando que el vínculo campo/ciudad es una relación ineludible desde la conformación misma de las ciudades colombianas. En todo caso, en las cuestiones relacionadas con los parajes de la violencia y que están asociadas a la carga ideológica del paisaje, se observa una lucha simbólica, casi siempre vinculada con las cuestiones identitarias. Si bien, desde mi posición de hermenéuta no quisiera pensar que un rasgo de identidad de la cultura colombiana sea la violencia, es imposible obviar que por más de sesenta y cinco años hemos vivido en medio de parajes de violencia, o mejor han vivido poblaciones enteras en medio de parajes de guerra. Sin embargo, no estoy de acuerdo con quienes consideran que la violencia es un asunto connatural a la condición colombiana, pues ésta deviene de raíces más complejas.

Sin sesgar la poética del desarraigo que construyen estas cuatro autoras a una perspectiva de género, ya que éste no es el enfoque de la investigación, no cabe duda que la mujer refiere la violencia y el

desarraigo bajo una expresión propia, cuando menos peculiar. Las principales metáforas que recrean las fabulaciones del desarraigo y del dolor, en manos de las cuatro poetas, están relacionadas de la siguiente manera: En el caso de María Mercedes Carranza, el verdugo, o quien comete la masacre, se nombra como */pájaro negro/*. El paraje de la violencia se enuncia con el nombre del municipio, pero también con la presentación de un lugar que ya no será más que una fecha en la historia de los horrores de una nación. Los muertos se señalan a través de las partes del cuerpo, ahora inanimadas: */boca quieta/*, y a su vez, en la naturaleza que se transforma por la presencia de la muerte: */En las corolas aparecen las bocas de los muertos/*. Los vestigios de la violencia se enuncian metafóricamente en el poemario entero, como: **El canto de las moscas**, analogía que anuncia la presencia de la muerte pues, cabe recordar que, científicamente está comprobado que las moscas no solamente huelen la muerte sino también la enfermedad, y los parajes que retrata están asociados a lo quieto, a lo inerte. Las metáforas de la poeta Mery Yolanda Sánchez, por su parte, están directamente relacionadas con la construcción de los imaginarios simbólicos de la nación: */los disparos son la partitura del himno nacional/*, */aseguran que la flor nacional es una orquídea negra/*. La ciudad se nombra como el espacio contenedor de los destrozos de la violencia, en el que los muertos se equiparan a animales, de los más rastreros e insignificantes: */la rata que explota es para el vecino en cabezas giros canción de motosierra/*. Gracias a los recursos del lenguaje y a las imágenes poéticas que elabora, la ciudad parece venirse abajo como una estructura en ruinas, o a punto de caer: */Los danzantes sostienen en sus muletas edificios que se tambalean/*. La urbe también es el límite que apresa la vida: */Detrás del muro el cielo habla por primera vez/*. En cuanto a los cuerpos que enuncia, más que de los vivos representan a los muertos que parecen revivir por artificio del lenguaje: */Los cuerpos insisten en volver, emergen del agua pesada que cae y tropieza en las campanas. Nadie sabe si es el río que salta otra vez o es que tocan a incendio/*. La relación con el paisaje nombra los elementales asociándolos a la muerte, o a la vida herida de muerte: */El agua es sangre descubierta/*. En el caso de Luz Helena Cordero las metáforas propuestas transgreden el sentido espacial al nombrar el lugar del afuera como el sitio de donde vienen los males y los daños ocasionados por la violencia: */nos piden no hacer caso a los gritos que vienen de la calle/ al ceniciento manto de las frutas/ a la peste de peces lloviendo por toneladas en las fosas/*. La poética del límite se impone como estrategia discursiva para advertir los peligros que conlleva atravesar lugares vedados donde la violencia aguarda: */Si es preciso salir/ nos aconsejan no abrir los ojos/ seguir la ruta paciente de las manos/ la cascada*

de sombras/. La ciudad, y el país por extensión, se convierte a través de los símiles que propone, en lugar siniestro donde el miedo es la actitud cotidiana que prevalece: */el país se te enrosca en el cuello/ te chilla como un grajo mutilado/ te clava la pena como uña sangrienta/*. Quizá uno de los recursos metafóricos más llamativos en los poemas seleccionados de la poeta, sea la personificación de la muerte en la ***Plegaria a la fatalidad*** donde aparece la “señora de la fatalidad” con su equipaje de pesares, personaje al que se implora que */beba la miel de los ejércitos/*. Tratándose de la poeta Andrea Cote, las metáforas que propone están asociadas al Puerto de Barrancabermeja, un lugar que nombra como */puerto calcinado/ cenizado/ quebrado/ desecado/ incendiado/*. El resultado de la barbarie acaecida incide directamente en el paisaje y las marcas que en él quedan inscritas, las cuales son nombradas como */desoladora estampa/*, o, */jardín de la sequía/*. El sujeto lírico que enuncia se manifiesta a través de peculiares maneras de expresar el dolor que lleva a cuestras, y que padece el cuerpo sintiente, visible en expresiones como: *muñeca rota/ pecho sin pecho/ ojos rojos/ voz deseca/*. También nombra a los muertos y a los ausentes a través de los vestigios que quedan de la violencia y que son reconstruidos en el cuerpo, al decir: */huesos/, /polvo de la voz/*. Cuando no hay cuerpo que reconocer, entonces acude a imágenes poéticas y fabulaciones del dolor que se atraviesan en el camino, como una suerte de sobrenaturaleza alucinada, pero en realidad constituye una traslación de las visiones de infancia que acompañan la memoria de la poeta: */que es que son treinta y dos los ataúdes/ vacíos y blancos/*, o, cuando menciona: */enero es el mes de los muertos insepultos/* para finalmente decir que, la tierra es el */redondo fondo sembrado de lo muerto/, /el primer cadáver/*. Este trabajo del lenguaje que se traduce en las imágenes poéticas que construyen las poetas, y de los recursos del lenguaje a los que apelan para decir la violencia en la ciudad, se aparta profundamente de las llamadas “novelas de sicarios”, “novelas de crímenes”, y/o “narrativas de la violencia” en Colombia. Al parecer, la poesía no es domesticable en sus maneras y el distanciamiento con la llamada “crónica roja” permite que el poema sacuda al lector de una manera más honda, sin la necesidad de un lenguaje explícito de jergas, mafiosos y “traquetos”⁵⁴. Tal vez en ello también tenga que ver las formas en que circula la poesía en Colombia, pero esto será materia de otro análisis. En todo caso,

⁵⁴ * Traqueto: Expresión coloquial utilizada en Colombia para nombrar a la persona que trafica con drogas ilegales, o que asesina a cambio de un pago, generalmente al servicio de una organización del narcotráfico. El término se ha extendido a las prácticas culturales y a los modos simbólicos derivados del narcotráfico, formas de vestir, músicas, estilos de vida.

la poesía de la violencia en Colombia no hace eco a lo que señala Juan Manuel Roca en palabras de Enzensberger: “la masacre se ha convertido en entretenimiento de masas” Enzensberger, (citado en Roca, 2004, p. 54). De eso no se trata la poesía, no ésta poesía. Y me parece oportuno mencionarlo al cierre de la investigación, porque -sin generalizar, por supuesto-, existe un perverso registro que se hace de los sicarios y narcotraficantes en la novela de crímenes, apoyada en buena medida por los medios de comunicación que valoran una película por su “fuerza combativa” o por el galán, usualmente el antihéroe que, termina siendo la recreación macabra del terrorista y del mafioso, así los medios de comunicación crean “imágenes de culto” que reproducen imaginarios exacerbados y distorsionados sobre la muerte. La poesía, -insisto: ésta poesía-, en cambio, se aparta del corte facilista y, muchas veces “amarillista” para anunciar la irrupción del victimario, la ruptura del espacio y el tiempo circundante, y los efectos de la violencia en la urbe. En cualquier caso, la poesía centrada en la ciudad constituye un referente privilegiado para leer el espacio propio del habitar de los seres humanos, y los poemas analizados en esta investigación predicán justamente sobre las violencias ocultas del país.

Si bien, lo que más impregna la poesía de la violencia en Colombia durante los siglos XIX e inicios del XX es la muerte provocada por segmentos partidistas, liberales y conservadores. Ya esto no ocurre con las poéticas del desarraigo de finales del siglo XX, e inicios del XXI, que se apartan de justificación ideológica alguna y, amplían el registro de lenguaje bajo otras formas asociadas a la violencia. En algunos poemas hay atmósferas que van desde un expresionismo abstracto –insinúan el tema sutilmente pero no lo ignoran-, muchas veces espacios alegóricos productos de una realidad de pesadilla, hasta poemas descarnados que se vuelcan de maneras más explícitas para contar el horror. De unos y de otros materiales está hecha la poesía de las cuatro escritoras que integran la presente propuesta. Sus formas de expresar la violencia están revestidas de una carga interior: poesía de lo cotidiano en el caso de Luz Helena Cordero, descripción parca pero metafórica de los hechos, en el caso de María Mercedes Carranza; poesía del paisaje herido en el caso de Andrea Cote, y poesía de la agonía o de los caídos en la obra de Mery Yolanda Sánchez. Es indiscutible que, en la más reciente poesía colombiana, y específicamente en las poéticas del desarraigo que plantean las cuatro autoras de este proyecto de investigación, aparece la violencia aparejada a los cambios del entramado sociocultural inscritos en la ciudad colombiana de finales del siglo XX e

inicios del XXI, pues esta poesía no evade lo que tiene ocurrencia en sus conglomerados sociales. Por tanto, la actitud que las poetisas asumen frente al entorno no se limita a una actitud contemplativa de aquello que asombra, sino a un trabajo más elaborado en el que los escenarios, personajes y situaciones que nombran, las llevan a mirar el paisaje con toda su carga interior, podría decirse una percepción espaciotemporal ligada a lo sublime, desde donde reelaboran las cualidades perceptibles del espacio – tiempo en las ciudades.

El paisaje en **Puerto Calcinado**, que como ya se dijo, es entendido, como un espacio abierto en el que interactúan ecología y estética, y en el que asoman respuestas éticas del ser humano, integra la naturaleza en su relación hombre/mujer – hábitat, y lo hace de manera impetuosa. El puerto es tan sólo la punta del paisaje, esa pequeña parte que sale a la superficie de un espacio mayor que en términos poéticos es nombrado como */herida que sangra/*. No hay una oposición del paisaje natural y cultural, pero sí un choque, o una confrontación entre espacio humanizador o deshumanizador. Lo mismo puede decirse de la relación espacial entre el adentro y el afuera, la casa y la calle. Puesto que, la casa de infancia es una */casa de piedra/*, y las otras viviendas son las casas incendiadas de la violencia. Otro de los recursos del lenguaje a los que acude la poeta es la personificación, la naturaleza es un ser humano más que se siente humillado ante el espectáculo violento, de allí que en su poema ***Siembra Triste***, los árboles se agachen, las piedras hablen de su sed y la selva sea puro odio. Para Mery Yolanda Sánchez, por su parte, la naturaleza ha quedado muda, el canto de ciudades anuncia */las patas del grillo mudo/* y el cielo está cerrado. Si se observa la relación naturaleza – ser humano en la obra de Luz Helena Cordero hay un */ceniciento manto de las frutas/*, y los peces se derraman como una peste en las fosas donde reposa lo muerto. Para María Mercedes Carranza cada uno de sus cantos corresponde a una naturaleza muerta producto de la barbarie. Por tanto, en la obra de las cuatro poetisas la naturaleza ha sido violentada, y el hombre (en sentido genérico) establece una relación sacrílega con ella. No es de extrañar, entonces, que a la luz de hoy (2020) y en el marco de la Justicia Especial para la Paz (JEP), la naturaleza sea considerada como una víctima más del conflicto armado colombiano. Puesto que, la voladura de oleoductos, bombardeos, fumigaciones, minería ilegal, deforestación, devastación de la selva y contaminación de los ecosistemas hacen parte de las afectaciones que ha tenido que sufrir la naturaleza en Colombia por causa del conflicto armado, estos efectos de la violencia quedan expresados con

dolorosa belleza en el universo poético que orienta las creaciones de las cuatro autoras. Desde la escritura poética se anticipa ese reconocimiento del ambiente como víctima silenciosa del conflicto armado colombiano de finales del siglo XX e inicios del XXI.

Si bien, se mencionó de manera tangencial el hecho de que cada poeta construye su ciudad, vale la pena recalcar que en la obra de las cuatro escritoras hay una búsqueda de ciudad, una búsqueda de un “sitio en el mundo” que sea un hogar familiar, un lugar donde la vida sea posible, pero ésta es a la vez una búsqueda inalcanzable porque la violencia fractura ese deseo, que siempre lo proyecta más allá, o más acá, lo posterga, suspende y problematiza. Esta búsqueda de ciudad se rompe irremediabilmente en las poéticas del desarraigo enunciadas, y se constituye en fuente de interrogantes para los sujetos líricos de los poemas. En algunos casos, sus preguntas se truecan en insatisfacción y protesta, incluso en la creación de nuevas tramas de significación que implican la destrucción de los símbolos de toda una nación y la identificación con formas simbólicas asociadas a la violencia. En el proceso de constitución simbólico de la realidad que se trasluce en el poema se desplazan los sentidos habituales de los espacios y de los imaginarios. Por ejemplo, una fecha deja de ser un signo en el calendario para convertirse en hito histórico de la masacre, o las balas aparecen ahora asociadas a la partitura del himno nacional. El poema opera entonces como forma simbólica de la cultura y como ejercicio de la memoria que hace presente lo ausente. De otra parte, en la ciudad que conciben las cuatro poetas se percibe, de manera latente o expresa, el ejercicio del poder. Fuerzas en pugna que problematizan la cultura, ya sea como una mención directa a la disputa territorial, al enfrentamiento violento que ocurre entre “los ejércitos” y la población civil, o como la enunciación de los instrumentos de dominación más inhumana y destructora en los lugares de la masacre, con sus prácticas de desplazamiento y terror. La concentración y la pugna del poder se expresa en dichas poéticas no solamente en términos de lucha por el territorio, también se observan las disposiciones e imposiciones culturales, a través de una crítica mordaz a los medios de comunicación que mediatizan y trivializan las problemáticas asociadas a la violencia. Cabe anotar que la palabra poética se constituye desde esta perspectiva en una suerte de contrapoder que permite reflexionar sobre la violencia oculta, o silenciada y, en general, sobre los efectos de la guerra en las ciudades.

A partir de estas poéticas seleccionadas se realiza un análisis de la configuración de sentidos urbanos en la poesía colombiana desde el ámbito de la violencia, durante los siglos XX y primera década del XXI, que lleva a pensar que no es sencillo concebir una obra de estas calidades, plena de imágenes poéticas, juegos del lenguaje y riqueza sensorial, muchas veces provenientes de una esfera intuitiva en la que el inconsciente tiene cabida, para a un mismo tiempo proponer un trabajo reflexivo sobre la época actual, ligado a la transformación de las ciudades. En el corpus de esta investigación que se concentra en la poesía, se encuentra a veces, como sucede en la pintura, atmósferas abstractas de la violencia, en otras ocasiones figuraciones directas más no exentas de poesía. En el lenguaje propuesto por las cuatro autoras hay un camino que transita entre dos orillas, poesía y reflexión, estas dos márgenes del lenguaje crean un paisaje de trágica belleza donde la poesía no riñe con la narración episódica de un hecho. Esas dos condiciones se fusionan con sutileza en la obra de las cuatro poetisas, y permiten establecer las dimensiones ética y estética de su propuesta creativa que, tiene como punto convergente la comunicación y los procesos de significación y re-significación de la ciudad. La vertiginosa violencia que en los últimos años ha cambiado el perfil de la nación colombiana, obliga a una permanente reflexión de la cual no escapa la poesía. Poesía y reflexión cabalgan juntas sin disputarse un lugar de preeminencia, -aunque si se trata de elegir, diría que la poesía prevalece en cada una de sus obras-, sin mayor propósito que el de la necesidad expresiva, de allí la fuerza que contienen.

Las poéticas del desarraigo se constituyen en una singular literatura de viaje, que narra las peripecias que viven poblaciones enteras, las cuales huyen de sus tierras en el intento de buscar un nuevo lugar de acogida, situación que las obliga a nombrar los lugares próximos a sus afectos desde la distancia. En el caso de las cuatro autoras colombianas que integra la investigación, dicha literatura se convierte en un viaje por la escritura misma para expresar el carácter sistemático, y por qué no abominable, de la violencia colombiana. El poema deja de ser una suma de versos para nombrar las disputas del poder. De allí que, insisto, la poética del desarraigo implique no sólo una dimensión estética sino también política y ética. Un espacio de múltiples dimensiones que puede ser rastreado a partir del lenguaje, en sus diversos niveles de significación (figurativo,

semionarrativo y axiológico) y enriquecido con los aportes de la antropología de la ciudad. Sólo así se establece un vínculo vivo y verdadero entre arte y vida cotidiana.

La violencia, que algunos insisten en llamar como una forma de la cultura en Colombia, es posible negarla como expresión connatural del país, y sobre todo cuestionarla, desde la afirmación del arte, y particularmente de la poesía. Nada está prohibido a la lírica, porque la lírica no es un dispositivo verbal aislado de la realidad, distante de lo cotidiano, de lo vivo como de lo muerto. Por el contrario, la poesía comunica lo que acontece en la ciudad, expresa las tensiones al interior de la urbe, producto de la violencia, y no por ello deja de tener un rigor formal, o una búsqueda del lenguaje capaz de crear mundos. En este sentido, se entienden las palabras de Juan Manuel Roca cuando afirma que “nadie desde la poética, querría señalar la violencia como si fuese un prontuario” (Roca, 2004, p. 70), y tiene razón.

No imagino a alguien pensando: voy a escribir un poema sobre la violencia en la lucha de clases o sobre la violencia del poder, uno más sobre las insurrecciones populares y la violencia revolucionaria, acá alguno sobre las guerras civiles, la delincuencia o el crimen organizado por el narcotráfico. Sin embargo, es difícil que una de esas formas –o varias– no golpeen o se filtren en las preocupaciones de quien intenta una expresión artística. La crítica política sólo considera un balance de los contenidos, de sus fines. La poética piensa que una verdad mal dicha puede volverse mentira. Piensa, con Raúl Gustavo Aguirre, que “lo inexpresable también forma parte de la realidad”. Pero no puede negarse que en la poesía colombiana se refleje el campo minado de nuestra violenta realidad (Roca, 2004, p. 70).

Por las conclusiones anteriormente expuestas, se puede afirmar que las poetas María Mercedes Carranza, Mery Yolanda Sánchez, Luz Helena Cordero y Andrea Cote saben traducir lo inexpresable, lo innombrable que sólo la poesía alcanza. La ciudad ha suministrado un marco desde el cual construyen una poética en la que se puede leer un modo de habitar la urbe. Una ciudad vista desde adentro como sólo la poesía logra expresar. En sus obras es rastreable la violencia de la ciudad colombiana en la poesía no partidista ni panfletaria del siglo XX y primera década del XXI. Las poéticas del desarraigo que proponen hablan de la ciudad, con su prisma de relaciones, una

ciudad que se expresa en su dimensión espaciotemporal concreta para comunicar lo que sus pobladores anhelan, viven, rechazan, aprueban, silencian, olvidan, y sobre todo codician. Puesto que, detrás de cada una de estas poéticas se visibiliza una disputa de poder asociada generalmente a la tenencia de la tierra. Espacio y tiempo son apropiados a través de dinámicas socioculturales expresadas en el poema, y en el caso de las cuatro autoras dichas dinámicas y prácticas culturales rara vez responden al acuerdo entre las partes de un conglomerado social, por el contrario, obedecen a tensiones generalmente ligadas al conflicto armado interno colombiano. En sus obras, la ciudad termina siendo un reducto donde el poder se reparte de manera muy desigual entre las personas, los grupos e instituciones públicas y privadas. Y, sin embargo, hay una vitalidad que persiste en estos territorios que la poesía nombra, porque como afirma Abdelrahman Munif en su evocación de la ciudad de Ammán:

Una ciudad es la manera como la gente ve las cosas, su manera de hablar, su manera de comportarse ante los acontecimientos, de afrontarlos y superarlos. Una ciudad son los sueños y las decepciones que ha vivido su gente, tanto los sueños que se han hecho realidad como los que se han visto frustrados y han dejado trazas y heridas. Una ciudad son los momentos de alegría y de tristeza de su gente. Una ciudad es la manera de recibir al que se ama y la manera de dar la espalda a quien no se aprecia. Una ciudad es el lloro de despedida de aquellos que se han marchado, por fuerza, temporalmente o para siempre. Una ciudad es la sonrisa con que son acogidos los que vuelven. Una ciudad es todo eso y muchas otras pequeñas cosas, imposibles de recuperar. Munif (Citado en Duch, 2015, p. 311).

Referencias

Cordero, L. H. (2009). *Por arte de palabras*. Colección Un libro por centavos. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

_____ (2012). Ese río revuelto de la poesía. *Colección Bitácora*, (número 20), p.7

Cote, Andrea. (2012). *Puerto Calcinado*. España: Valparaíso ediciones.

- Duch, L. (2015). *Antropología de la ciudad*. España: Herder.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera*. Madrid: Cátedra.
- Roca, J.M. (2003). *Cartógrafa memoria. Ensayos en torno a la poesía*. Medellín: Ediciones Eafit.
- _____ (2004). La poesía colombiana frente al letargo. En: *Poesía i-realidad* (pp.53-54). Bucaramanga, Colombia: Editorial UNAB.
- _____ (2012). *Galería de espejos, una mirada a la poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá: Alfaguara.
- _____ (2018). *La casa sin sosiego*. Bogotá: Taller de ediciones Rocca. Segunda edición.
- Sánchez, M. Y. (2012). Lecturas del asombro: Poéticas de la memoria en clave de mujer. *Revista Espiral*. Vol 2 (número 2), pp: 121-131.
- Steimberg, O. (2002). *Géneros. Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Vanegas, B. (2013). *El canto de las moscas y la predicación sobre la violencia ocultada. Análisis semiótico*. (Tesis de maestría). Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga.

Bibliografía

***En torno a la obra de los poetas:**

CARRANZA, M.M. (2010). *Poesía completa*. Sevilla: Editorial Sibila.

_____ (2004). *La patria y otras ruinas*. Carmona: Colección de Poesía Palimpsesto.

_____ (1998). *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*. Bogotá: Arango Editores.

_____ (1995). *De amor y desamor y otros poemas*. Bogotá: Editorial Norma.

_____ (1993). *Maneras de desamor*. En: *Revista Golpe de Dados, Vol. XXI – CXIII*.

_____ (1987). *Hola, soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

_____ (1983). *Tengo miedo*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

_____ (1972). *Vainas y otros poemas*. En: *Revista Golpe de Dados, Vol. VII – XL*.

CORDERO, L.H. (2018). *Eco de las sombras*. Bogotá: Uniediciones.

_____ (2010). *Postal de la memoria (antología personal)*. Ibagué: Caza de Libros.

_____ (2009). *Por arte de palabras*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

_____ (2001). *Cielo Ausente*. Bogotá: Ediciones Sociedad de la imaginación.

_____ (1998). *El puente está quebrado*. Bogotá: Editorial Magisterio.

_____ (1997). *Canción para matar el miedo*. Bogotá: Editorial Magisterio.

_____ (1996). *Óyeme con los ojos*. Bogotá: Trilce.

COTE, A. (2015). *La ruina que nombro*. Colombia: Colección Visor de Poesía.

_____ (2008). *A las cosas que odié*. En: Flórez, A.M. *Antología de la Nueva Literatura Colombiana. Transmutaciones*. (pp.355). Mérida, Venezuela: Editora regional.

_____ (2003) *Puerto Calcinado*. Bogotá: Editorial Universidad Externado de Colombia.

SANCHEZ, Mery Yolanda. (2011). *Rostro de tierra*. Cali: Universidad del Valle.

_____ (2010). *Un día maíz. Colección Un libro por centavos*. Bogotá: Editorial Universidad Externado de Colombia.

_____ (1989). *La ciudad que me habita*. Bogotá: Sin editorial.

_____ (1997) *Ritual para las noches*. Bogotá: Sin editorial.

_____ (1997). *Dios sobra, estorba*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

***En torno a la ciudad y el espacio urbano:**

ALFONZO, A. (1995). *La ciudad como espacio de comunicación*. Medellín: Comunicación 18.

ARGUELLO, R. (1999). La ciudad en la literatura. En: *Magazín dominical El Espectador*. (No. 842), pp 12-14.

_____ (2009). *Ciudad gótica*. Bogotá: Ambrosía editores.

BACHELARD, G. (1992) *La poética del espacio*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.

BOLNOW, O. F. (1979). *Hombre y espacio*. Barcelona: Biblioteca Universitaria Labor.

BRECHT, B. (2005). *La jungla de las ciudades*. Madrid: Alianza Editorial:

FUSTEL DE COULAGNEZ, N. D. (1971) *La ciudad antigua*. Barcelona: Iberia.

GIRALDO, L.M. (2004). *Ciudades escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Edición Convenio Andrés Bello.

HARDOY, J, y SCAHEDEL, R. *Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires: Ediciones SIAP.

HARDOY, J. y MORSE, R. *Nuevas perspectivas en los estudios sobre historia urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano.

HEFFES, G. (2008). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario: Beatriz Viterbo.

MAGRIS, C. (1998). *Ítaca y más allá*. España: La rama dorada. Huerga y Fierro Editores.

MARSHALL, M. La ciudad latinoamericana del futuro. En: *Medio ambiente y urbanización*, año 10.

MUNFORD, L. (1968). *Perspectivas urbanas*. Buenos Aires: Emece.

____ (1966). *La ciudad en la historia, sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. España: Infinito.

____ (1945). *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emece.

PARDO, J. L. (1992). *Formas de la exterioridad*. Valencia: Editorial Pretextos.

PERGOLIS, J.C. (2005). *Ciudad fragmentada*. Buenos Aires: Editorial Nobuko.

____ (1998). *Bogotá fragmentada. Cultura y espacio a finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

RAMA, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Buenos Aires: Tajamar ediciones.

ROMERO, J. L. (1976). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México: Editorial Siglo XXI.

SEBRELI, J. J. (1997). *Escrito sobre escritos, ciudades bajo ciudades*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica.

SILVA, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo editores.

VILLORO, J. (1990). La ciudad es el cielo del metro. En: *Revista Número* No. 10.

WILLIAMS, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

ZARONNE, G. (1993). *Metafísica de la ciudad*. España: Pre-textos.

***En torno a la violencia en América y en Colombia:**

DORFMAN, A. (1970). *Imaginación y violencia en América*. Santiago: Universitaria.

LEGRAND, C. (1997). La política y la violencia en Colombia. (1946-1965): Interpretaciones en la década del ochenta. En: *Memoria Y Sociedad*, 2(4), 79-109.

MOLANO, A. (2016). *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. Colombia: Penguin Random House.

_____ (1994). *Trochas y fusiles*. Colombia: Penguin Random House.

_____ (1989). *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y de tierras*. Colombia: El áncora editores.

NIETO, P. (2012). *Los Escogidos*. Medellín: Sílabas editores.

ORTIZ, C. (1992). *Los estudios sobre la violencia en las tres últimas décadas*. (Ponencia). Recuperada de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/5422>

SÁNCHEZ, G, y, PEÑARANDA, R. (1986) *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Bogotá: Fondo editorial Cerec.

***En torno al análisis del discurso poético:**

BAJTIN, M. (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Madrid: Editorial Taurus.

_____ (2011). *Las fronteras del discurso: el problema de los géneros discursivos: el hablante en la novela*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

COURTÉS, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Editorial Gredos.

DORA, R. (2007). *Hablar de Literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.

FOUCAULT, M. (1999). *El orden del discurso*. Francia: Tusquets editores.

_____ (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Editorial La Piqueta.

PFEIFFER, J. (1966). *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica.

RANCIERE, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

RICOEUR, P. (1995). *Tiempo y narración. Volumen I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Editorial Siglo XXI.

_____ (1989). *La Metáfora Viva*. Madrid: Editorial Cristiandad.

_____ (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.

***En torno a la poesía colombiana, latinoamericana e iberoamericana:**

ECHEVARREN, R, KOZER J, y SEFAMÍ, J. (1996). *Medusario. Muestra de Poesía Latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

RAMA, Ángel. (2006). *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Montevideo: Trilce.

XIRAU Ramón. (2001). *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica.

***Tesis, publicaciones y trabajos de grupos de investigación:**

ARANGO, M. (2005). *Memorias en fuga. Violencias y desarraigo en Colombia*. (Tesis doctoral). Universidad de Barcelona. España.

CALABRESE, P. (2005). *Poesía y diálogo, géneros discursivos. Análisis del discurso, Bajtin*. (Tesis de Maestría). UBA. Buenos Aires.

RODRIGUEZ, N. (2007). *La ciudad, un organismo vivo: Una mirada desde el concepto y la literatura*. (Grupo de investigación: Rizoma). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Pereira.

Anexos:**Poemas de las cuatro escritoras seleccionadas****1. María Mercedes Carranza, (Bogotá 1945-2003)****Canto 1****NECOCLI**

Quizás

el próximo instante

de noche tarde o mañana

en Necoclí

se oirá nada más

el canto de las moscas.

Canto 2**MAPIRIPAN**

Quieto el viento,

el tiempo.

Mapiripán es ya

una fecha.

Canto 7

TIERRALTA

Esto es la boca que hubo

Esto los besos

Ahora solo tierra: tierra

Entre la boca quieta.

Canto 8

EL DONCELLO

El asesino danza

La Danza de la Muerte.

A cada paso suyo

alguien cae

sobre su propia sombra.

Canto 13

PAUJIL

Estallan las flores sobre
la tierra
de Paujil. En las corolas
aparecen las bocas
de los muertos.

Canto 18**SOACHA**

Un pájaro
negro husmea
las sobras de
la vida.
Puede ser Dios
o el asesino:
da lo mismo ya.

(El canto de las moscas, 2001)

2. Mery Yolanda Sánchez, (El Guamo, Tolima, 1956)

Pasajeros

Uno.

Caídos en el rostro de las flores eligen su próxima
cicatriz en las nubes del cielo.

En los bolsillos llevan la razón, la ración exacta
de cada porción de tierra que alumbra.

Algunos buscan el primer lugar para el sacrificio,
lo que no saben es que sus aplausos son la señal.

Que en cada aplauso un árbol pierde sus ojos.

Dos.

Hay círculos que siguen en las cabezas, en el eco
del platanal. Entre un banano que crece alguien
encontrará el dedo meñique del antiguo dueño de
la tierra.

Sube y baja la música carcajadas de los demonios
que abren ventanas para vomitar notas.

Hay jaulas para los pájaros muertos donde quedó
el aleteo de la ausencia.

Es preciso revisar en la memoria los rumbos del

mar donde el agua es sangre descubierta.

Tres.

Se han extraviado las llaves de las casas en ruina.

Lejano y disperso el nombre de las calles, los

hombres marchan con la primera letra de un

posible encuentro para el territorio de la vida.

Los ejércitos aprenden los pasos de la marcha

fúnebre, pero olvidan el canto que aplastan sus

botas.

Carta a Carlos Iván

Pienso en ti
para contestar
el saludo a mis muertos.

Pienso en ti
para olvidar la rumba
donde los disparos
son la partitura
del himno nacional.

Miedo

Sentir por las piernas

la respiración
del compañero desaparecido.

En el silencio

La ciudad duele en alcoholes sangre de los muertos,
hay quien en duermevela espera el empujón.
El despegue ya no produce vacíos y la rata que
explota es para el vecino en cabezas giros canción
de motosierra.

Las vaginas expulsan rabias, tuercas, putas y
ladrones; orinan soldados, poleas, desgraciados y
astillas de madera.

Una enfermera de luto adelanta el minuterero de la
agonía, persigue su sombra en vientos de pájaros
artillados, aprieta costillas en tierra y voltea fosas
comunes. Un día maíz, sueños y verdes besos en
el cielo.

El lado izquierdo del rostro otra apariencia: una
aguja atraviesa el ojo y rompe el cristal del agua.
Debajo del párpado una arruga quiebre de la mejilla
en cortes de relatos.

El ojo derecho está quieto, no ve el lugar que ocupa
en la casa. Las lágrimas se acostumbraron a izquierdas
y derechas del hueco que alguien escupe.

Amanece primero el ojo izquierdo, queda la noche del derecho, define tiempos de mariposas debajo de la rueda que una hormiga intenta dominar.

Fragmentos de manos. Cae el dedo índice del pecho pedazos de piernas única luz del corredor. Es el ánimo que danza en el tren a banderas duchas mortales, páginas sueltas donde mamá despertó con la lluvia entre sus tetas de abuela vieja.

La flauta escarbó noticias en las botas el do re mi de la memoria. Se firma el último duelo sin asombro de ausencias ni sueño en el miedo que no cambia de pañal.

Sobre las lozas los niños recuerdan los habitantes del toque de queda.

Desde los helicópteros luces ultravioleta señalan un sexo abierto desde la boca hasta la mitad de las piernas donde las rodillas ya no piden perdón. Gotitas impresas en ojos de papel, pájaro negro que apaga giros en actos dirigidos.

Saltan palomas cabezas locas de las ruinas. Los danzantes sostienen en sus muletas edificios que se tambalean.

En lenguas impías desaparecen por segunda vez los desaparecidos.

Los sastres del siglo pasado miden cada razón en
camándulas que pendulan en pestaños de monjas
despistadas que leen el reverso del salmo siete de
la página impar.

Detrás del muro el cielo habla por primera vez. Las
piernas cuadraplégicas sienten llover desde la cintura
hasta los pies. El sol entra a la taza del baño, el
vómito a las corrientes de aire. Música de cisterna
que se confunde en el templo de los pasantes.

Los cuerpos insisten en volver, emergen del agua
pesada que cae y tropieza en las campanas. Nadie
sabe si es el río que salta otra vez o es que tocan a
incendio. Sonidos guturales perros canción de cuna.
Sólo el aviso de algo por ocurrir.

Periódico viejo

Cuando ya no importa
que los muertos se mojen
es fácil cubrirnos de la lluvia
con un periódico viejo
las manchas de las noticias
se deslizan por el cuello
dejando nombres propios en la piel.
Recorremos el invierno
atragantados con los mismos titulares
de ayer, de mañana y cien años más

con un hombre inmóvil en cada semáforo
como última señal
de que estamos cambiando de piel.

Salmo

Saco el último vestigio en alas de mariposas.
Enjabono y tuerzo.
Al tacto del viento con mis manos
un olor confuso se aproxima por la acera izquierda.
Lo guardo,
trato de meterlo en la taza del baño,
pero en remolinos es vaciado a mi boca.
Tiento,
palpo cada pliegue del pecho.
Hace falta mucho detergente
cuando mi país hasta en la ropa duele.

(Del libro Un día maíz, 2010)

3. Luz Helena Cordero (Bucaramanga, 1961)

Postal

Qué cosa es el país, te preguntas a veces.
Quizá esa memoria fragmentada
que de vez en cuando te asalta
en forma de nombres o de calles perdidas
y no sabes

si es el sitio al que regresas ahora
o el lejano lugar a donde llegabas todos los días
fatigada de voces o de asfalto.
Quizá acabas de llegar a tu cuarto
pero tienes el rostro de hace años
y no sabes
si detrás de la puerta te espera
la sombra de siempre
o es tu madre calentando tantas veces la misma
comida
para tu hambre antigua.
El país se te mezcla en la nevera,
hay olores que encuentras aunque vienen de atrás,
pedazos de pan húmedo que vuelven a tus dientes,
el sol a cierta hora sobre cierta maleza
que hace tiempos mandaron arrasar
y sin embargo retoña en tu mirada.
No importa dónde estés
el país se te enrosca en el cuello,
te chilla como un grajo mutilado,
te clava la pena como uña sangrienta.
Pero te sabes inocente, si existe la inocencia,
si no somos culpables por callar,
por seguir vivos entre este olor que pudre.
A veces el país no existe más que en estas postales
que compro para ti,
en el deajo que tienen las palabras de los amigos.
Allá, el país es sólo un nombre que te persigue
con un cielo prestado.
Aquí, el país sucede, palpita en el estómago.

Rosas

Y si te contara,
los niños siembran rosas
en las brechas donde emergen las bombas,
de repente se tropiezan y juegan con ellas
ante el espanto de los adultos.
Las niñas pasan de largo
sin tocarlas, sin dejar de reír.
Una rosa siempre es una rosa
y crece donde menos se espera.
Una rosa siempre es una rosa
y no hay por qué preocuparse
—se lo dice su ángel al oído—
y la niña lo escucha y lo cree, a pesar del dolor.
Un ángel siempre será un ángel
aunque no exista, aunque mienta
—dice la madre para consolarla—
La culpa es de las rosas.

Noticias

Dices que malas noticias te llegan desde aquí,
no crees posible lo que acabas de oír,
intentas contarlo, repetirlo,
pero en la lengua los sucesos se vuelven
espuma insoluble,

maraña de vértigo, tos, asco,
sonidos que nadie oye,
piedras que atascan el relato.
No puedes articular el asombro
y estás presa dentro del grito redondo
que un sol oscuro ha estampado en tu rostro,
igual a sentirte preñada de palabras
pero muerta de silencio,
con una sed de cosas que no se beben,
como un ajetreo de agujas
tratando de circular entre la espalda
y el pecho de los días.
Es inútil. No trates de entender las noticias de
este país.
Déjalas que agiten el aire como pesados insectos,
siente esta cobardía que nos arrincona
en un ángulo del cuerpo.
Busca tu escondrijo.
La espuma borra estas palabras.

Advertencia

Nos han dicho que no nos engañemos
que todo lo que pasa es solo el pensamiento de
Dios
nos piden no hacer caso a los gritos
que vienen de la calle
al ceniciento manto de las frutas
a la peste de peces lloviendo por toneladas en las
fosas

al vapor de las pesadillas
a la imagen de estrangulados ficticios
al concierto de metrallas que nadie escucha
aunque palpemos los agujeros en los huesos
No hacer caso a las preguntas de los niños
pues llevan oculta la respuesta insolente
Se pide no escuchar tanta palabra que acuchilla
Si es preciso salir
nos aconsejan no abrir los ojos
seguir la ruta paciente de las manos
la cascada de sombras
y una voz que repita nuestro nombre
No es para alarmarse
ya aprenderemos a vivir así
nada es demasiado terrible en tu país
nada es demasiado terrible
nada es demasiado
nada es
nada.

Plegaria a la fatalidad

Señora de la fatalidad:
prepare bien su equipaje de moscas,
enzarce con descaro su muy estropeada cabellera,
desate sus pesadillas,
recorra los rincones del pavor,
la orilla del desconcierto,
teja su cadena insensata,
anide tiernamente en los brazos del verdugo,

beba la negra miel de los ejércitos.
Usted,
que es eterna e infalible
y nunca nos abandona,
antes de su próximo arribo
¿Podría devolvernos la memoria?

(Por arte de palabras, 2009)

Y ese martillo ¿por qué calla?
¿Dónde ha dejado su brío,
el afán de penetrar las paredes,
lo frágil, lo blando, la conciencia?
Tanto ímpetu y alarde,
tanta demostración de fuerza
han hecho de él un réprobo
corroído azote que cae.
No hay mano que lo abrace.
Expande sus orejas
y no encuentra clavos ni muros,
dedos ni fuerza para ajustar
el placer desvencijado,

los días quebrados
en el infinito fluir del pensamiento.
Parece reír el agujero
del que no cuelga nada.
Quieto el martillo, sin oficio,
siente cómo le pesa la cabeza.
Igual que aquellos déspotas
tendrá el juicio final del paredón.

Samuel

Tenía las manos cubiertas de señales, matizadas de tiempo,
Las manos justas para acariciar palomas y acomodarse el sombrero.
Todo en su piel era un mapa de suceso.
Alto y delgado, en la espalda tenía la curva exacta
Para acomodar el costal, la casa
Y la memoria, justo lo que más le pesaba.
Samuel olía a leña, a campo,
Sus alpargatas hablaban de veredas, de agobio.
Fue un niño medroso, con los ojos enormes del espanto.

Sin otra razón para crecer,
Se vio forzado a habitar su estatura
Más allá del humo, del machete,
De la historia que engullía sin dientes,
De sus labios salían coplas, cándidas retahílas.
Nunca dejó oír una queja, excepto en las pesadillas
En las que volvían la madre, el fuego, el terror.
Samuel fue a vivir a nuestra casa
Y con él llegaron la tierra, la cuajada,
El relato de un país desconocido.
Era un enigma errando entre los carros,
Desatinado como un cisne en la avenida,
Héroe y víctima de la adversidad.
La historia no se ocupa de personas así, fundamentales,
Sin ellas no es posible atar los cabos,
Templar las cuerdas de la voz.
Nunca supo trazar una letra
Pero hoy habita estas palabras.
(Eco de las sombras, 2018)

4. Andrea Cote (Barrancabermeja 1981)

Casa de piedra

Era corriente
y deslucido
y mohíno
el ademán,
con que dábamos la espalda a la casa de piedra de mi padre
para hondear faldas floreadas
y de luz
en nuestro puerto desecado.

Por primera vez
y sin nodriza,
bordeábamos la arcada de la tarde,
todo para no ver
las manos de piedra de mi padre
oscureciéndolo todo,
apresándolo todo,
sus palabras de piedra
y cascarrina

lloviendo en el jardín de la sequía.
Y nosotras en fuga hacia calles blanqueadas
y farándula de mediodía
y ellos repitiendo
en la puerta de piedra:
catorce años,

falda corta,
zapatos rojos sin usar.

Éramos en avidez musical
y de fasto
y malabares,
ante la lustrosa acera,
antes de quedarnos parados
y sin voz
para ver la desolada estampa,
la ruina.

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

El silencio,
que es que son treinta y dos los ataúdes
vacíos y blancos.

Puerto quebrado

Si supieras que afuera de la casa,
atado a la orilla del puerto quebrado
hay un río quemante
como las aceras.

Que cuando toca la tierra
es como un desierto al derrumbarse
y trae hierba encendida
para que ascienda por las paredes,
aunque te des a creer

que el muro perturbado por las enredaderas
es milagro de la humedad
y no de la ceniza del agua.

Si supieras

que el río no es de agua
y no trae barcos
ni maderos,
sólo pequeñas algas
crecidas en el pecho
de hombres dormidos.

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.

Tú no sabes,
pero yo alguna vez lo he visto
hace parte de las cosas
que cuando se están yendo
parece que se quedan.

Siembra Triste

No salgas al campo vacío
Todo sembrado por debajo
del dolor todo.

No bebas el agua de los ríos

porque abajo

duermen

las ciudades extraviadas.

No mires de frente a los árboles

Porque ellos están humillados,

y ocultan sus rojas raíces en los hoyos del aire.

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

Que el de este

redondo fondo sembrado de lo muerto

donde aún,

ahíto

y diezmado,

te amenaza el amor.

Llanto

María,

hablo de las montañas en que la vida crece lenta

aquellas que no existen en mi puerto de luz,
donde todo es desierto y ceniza
y es tu sonrisa gesto deslucido.

Allí es Enero el mes de los muertos insepultos
y la tierra es el primer cadáver.

María,

¿No recuerdas?,

¿No ves nada?

Allí nuestras voces son desecas
como nuestra piel
y se nos queman los talones
por no querer saber
de las casas incendiadas.

Hablo María

de esta tierra que es la sed que vivo
y el lecho en que la vida está enterrada.

Piensa María,

en que esto no es vivir

y la vida es cualquier otra cosa que existe
húmeda en los puertos donde el agua sí florece,
y no es hoguera cada piedra.

Acuérdate, María,

que somos

pasto de perros y de aves,

somos hombres calcinados,
cortezas vacías
de lo que éramos antes.
¿De qué estás hecha? niña mía,
¿Por qué crees que puedes coserle la grieta al paisaje
con el hilo de tu voz?,
cuando esta tierra es una herida que sangra
en ti y en mí
y en todas las cosas
hechas de ceniza.

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.

Olvidado Paisaje

Como a una muñeca rota
cuélgame los ojos de ver
las manos de palpar,
pero déjame este pecho
sin pecho
para no sentir de nuevo aquí,
en el medio,

tu don de esta sombra
que pesa como un cuerpo.
Sombra en sombra,
mi sombra,
que es la parte en mí donde más hurgas
y abres agujeros
que no sé coser
con este,
mi cuerpo de tocar.

Pero dime además
si es para esto
padre
que me has puesto en medio de tus cosas
o para que te suplique
cada día,
cada noche,
que me des una mirada
y ni uno sólo más de estos verbos tristes y pesados,
que me siembres
en el medio de los ojos rojos

una ceguera de plomo
porque no sé,
padre,
para qué tantas palabras
y no poder hacer
de esta rabia un olvidado paisaje.

Calles rotas

Salí,
Puse mi casa al hombro,
Mi casa en ti,
Hice de la ciudad un corredor,
Un corredor de ciudades atestado
Y dije para ti lo que es la huida
-quedarse en lo que no está-

Si sales a tu puerta
Ves la calle que pasa,
Los niños que pasan
Y los pájaros prendidos en la tela del aire.
Pero todo esto es lo que no quieres ver

Lo que quieres dejar detrás,
Pero se muere en ti.
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
Y si le coses paredes
O flores
Ellas te desconocerán
Y apresarán tu paisaje.
(Puerto Calcinado, 2003)

* **Carta de aval - Directora de tesis.** (Ver documento adjunto).

* **Carta de aval - Codirectora de tesis.** (Ver documento adjunto).