

Ética y literatura: los rostros de la patria en la poesía de María Mercedes Carranza

Clara Eugenia Ronderos / Lesley University

Resumen

En este artículo se examinan en la poesía de María Mercedes Carranza las diferentes posturas que toma la poeta frente a la 'patria' y la forma en que éstas pueden representar un compromiso ético con la comunidad a la que pertenece. Este compromiso cambia a medida que se consolida un proceso estético de depuración del lenguaje. La 'patria' se presenta cada vez más como el 'rostro' del otro y menos como un espacio de conflicto interior dominado por el 'yo' del poeta. En la poesía de madurez, especialmente en el *Canto de las moscas*, se examina a la luz de algunas ideas de Emmanuel Levinas, la forma en que se produce esa postura ética más definitiva que a la vez se conjuga en una forma estética depurada y precisa.

Palabras clave: Carranza, estética, ética, patria, violencia

Abstract

This article examines in the poetry of María Mercedes Carranza the different attitudes taken by the poet with respect to the 'homeland'. It looks at the way in which these may represent an ethical commitment to the community to which she belongs. This commitment changes as her aesthetic process of refining language evolves. 'Homeland' is presented increasingly as a space for the 'face' of the other and less as a space for an inner conflict dominated by the 'I' of the poet. In analyzing her mature poetry, especially in *Song of the Flies*, I use some of Emmanuel Levinas' ideas in order to examine the way in which her ethical position becomes more clearly defined, along with the simultaneous realization of a more refined and precise aesthetic form.

Key words: Carranza, aesthetics, ethics, homeland, violence

Con motivo de la muerte de María Mercedes Carranza (1945-2003) se han publicado en varios medios semblanzas, estudios críticos sobre su obra y recuentos biográficos, así como algunas nuevas ediciones de su obra poética.¹ Así pues, me limito a recordar al lector algunos de los hitos de su carrera antes de iniciar este ensayo sobre la relación que se establece entre ella y la patria, y el sistema ético que esta relación propone y que incluye una revisión de los volúmenes de poesía que Carranza publicó a lo largo de su vida: *Vainas y otros poemas* (1972); *Tengo miedo* (1983) *Hola soledad* (1987); *18 de agosto de 1989* (1990); *Maneras del desamor* (1990-92); *De amor y desamor* (1994, 1995) y *Canto de las moscas* (1998).

No sólo conocida por su obra poética sino también por sus actividades como promotora cultural y periodista², María Mercedes Carranza será siempre un personaje de gran importancia para los colombianos. Aunque ella explique que la Casa de Poesía Silva "fue fundada el 24 de Mayo de 1986 por Belisario Betancur,

entonces Presidente de la República" (*Palimpsesto* 2004, 45); la crítica y el público en general la conocieron en Bogotá y en el país como la fundadora y directora de esta Casa Silva, desde donde ejerció durante 17 años una influencia definitiva en la publicación, difusión y crítica³ de la poesía colombiana.

Así mismo, fue especialmente notable su participación en la Asamblea Nacional Constituyente en 1991 donde apoyó, entre otras cosas, la lucha contra el aborto, la libre determinación de las culturas minoritarias, los derechos de la mujer trabajadora y donde votó a favor de la extradición. (*Obra completa* 230). También dejó su huella en la memoria de los colombianos el llamado a concursar con poemas sobre el tema de la guerra que desde la Casa de Poesía Silva hizo en mayo del 2003 con el nombre de "Descanse en paz la guerra". A esta particular convocatoria a la solidaridad en contra de la violencia se presentaron 30.000 poemas escritos por 6.972 personas y llegados de todos los rincones del país. Veinte de ellos fueron premiados y publicados pero la respuesta multitudinaria de los colombianos fue un testimonio, no sólo a la necesidad de poner fin a la guerra, sino también a la capacidad de convocatoria que desde la Casa de Poesía tenía María Mercedes Carranza. La versatilidad en sus labores la mantuvo siempre cercana a la realidad e informó con esa mirada crítica todo aquello que la rodeaba y que le dio a su poesía una sinceridad, que al decir de Pedro Alejo Gómez, era "sin adornos, pero sobre todo sin engaños: lúcida" (*Palimpsesto* 47).

Parece claro que Carranza por su arte así como por sus otras actividades como periodista y promotora de la cultura puede definirse como una poeta "comprometida". También es cierto que hay en su trabajo una búsqueda estética que la lleva a encontrar formas hermosas y originales que se han asimilado muchas veces con las propuestas de la anti-poesía. La misma Carranza encuentra ya en las "Gotas amargas" de Silva un antecedente a esta propuesta poética que habría de ligarse luego al nombre del poeta chileno Nicanor Parra (1914).

"Political commitment and the aesthetic in art and literature have often been thought to be in conflict" (78) dice Mary Beth Tierney-Tello al iniciar su ensayo sobre las relaciones entre ética y estética en la obra de Daniela Eltit. Por otra parte Tierney-Tello asegura que: "Many experimental writers in Latin America could be said to practice a committed yet aesthetically rich art, dedicated not only to social change but also to the artistic exploration of the complexities of language and literary form" (79). Pienso que en toda propiedad, esta misma descripción puede hacerse de la obra de Carranza. Su exploración de las complejidades de la lengua y de su incapacidad muchas veces para representar al sujeto que la habla, va ligada siempre a un compromiso con el país al que obsesivamente interpela y analiza y a una búsqueda estética que la aleja para siempre de: "las rimas/ y solfeos, gorgoritos y/ gorjeos, melindres, embadurnes y/ barnices" (Carranza 1972, 70).

Por ejemplo, para Jesús Arango Cano la poesía de Carranza es: “moderna, desarraigada de clasicismo”; una poesía de la “rebeldía contra todo lo establecido” (1992, 78). Así que para Arango la belleza de su poesía sólo se da en el campo ético “bella en el sentido de portar un mensaje” y no en el estético, pues la encuentra “desprovista de ritmo y de belleza tal como la conocemos, porque es una belleza a su modo” (1992, 78). Teniendo en cuenta esta coincidencia entre ética y estética en la obra de Carranza, examinaré su trabajo innovador y “rebelde” desde un tema central: las representaciones de la patria y su relación conflictiva con el yo poético que vive en ella.

¿Cómo asume Carranza una postura ética a la vez que estética ante la patria, la violencia y ante su rol como mujer en la sociedad donde como tal se es ya víctima de exclusión y violencia en el sistema en el que funciona? ¿Cómo puede, para decirlo en términos definidos por Emmanuel Levinas en *Totality and Infinity* (1969), mostrar en su poesía el rostro del ‘otro’ sin anularlo? Es decir producir una escritura que a pesar de ser estética sea capaz de ir más allá de sí misma, de la magia de sus ritmos y permitir que se dé en sus palabras la infinitud del Otro. Dice Levinas “The way in which the other presents himself, exceeding the idea of the other in me, we here name face” (Levinas 50). Colin Davis explica que para Levinas: “The face, then, is not the object of ‘experience in the sensible sense of the term, relative and egoist’. (T, 211/193) It is the epiphany or revelation rather than an object of perception or knowledge” (46). Pienso que las representaciones específicas de la patria y la violencia que se vive en ella pueden mirarse desde la ética como “óptica” y concluir el análisis de esta poesía en términos de si se da o no en ella esa “epifanía del Otro” que propone Levinas.

Estructuro mi búsqueda en dos ejes centrales que para mí definen la dinámica más clara en la formación de un sistema ético en su obra: el ‘yo’ - mujer, cuerpo, historia, lenguaje -y el ‘otro’ -lector, amado, patria, víctimas, asesinos-. Ya que el discurso amoroso es en sí un tema complejo en su obra, no lo trataré en este ensayo. Miraré más bien una ética que a través del tiempo se hace más compleja y se trabaja en la imagen del ‘yo’ y sus diversas y cambiantes miradas críticas sobre la patria, cuya formulación más definitiva se encuentra cuando el discurso poético se olvida de su propia imagen para dedicarse al ‘otro’: la víctima o el victimario. Aquí ya no ha de mirarse a sí misma y parece que su ‘yo’, con el que había luchado de forma visceral durante años — así como se lo atribuye al poeta francés Antonin Artaud—, se ha convertido en “su peor enemigo” (Carranza 1983, 97). Su mirada se vuelve sobre el dolor en los otros; sobre su sufrimiento que ha de transformarse en palabras que lo denuncien y lo inmortalicen.

Vainas y otros poemas.

Patria y sujeto: la lucha con las palabras.

El primer poema de *Vainas* “Con usted y con todos los demás” se inicia con la imagen de Policarpa Salavarrieta⁴, quien “tose, lagrimea, en resumen se asfixia” (1972, 61). Esta primera imagen de su primer libro conjuga los dos temas que considero centrales en su poesía: mujer y patria, cuerpo propio y cuerpo ajeno. En el poema es claro que esta mujer heroica ha perdido su vida en vano a favor de una eterna “Patria Boba”. La voz poética se dirige a sus lectores y los hace responsables, a cada uno de ellos, pues por su indiferencia o por sus acciones maltratan cada

día a esa “loca” en que se ha convertido la patria: una figura femenina opuesta a la de la Pola y que a la vez exagera la imagen de la heroína que inicia el poema. Como lo asegura James J. Alstrum, este poema: “establece el tono general del libro entero y marca el comienzo de un proceso de elaboración poética” (141).

Los símbolos patrios y la realidad nacional se contraponen en varios poemas de *Vainas*. Este motivo permite diversas formas de construir la relación entre el ‘yo’ y el país. Tal es el caso de “Cuando la viuda arrancó sus cabellos” donde el himno nacional “hecho para damas que toman /chocolate y para caballeros que juegan golf/ los domingos [...]” (66) se parafrasea para criticar con sorna los supuestos valores que guían a la nación y desenmascarar sus tristes realidades que: “se deben cantar en un himno distinto de éste” (66); quizás el himno que al final de su vida y de una encarnizada lucha con la palabra que define aquello que llamamos “patria” lo logra ella plasmar en *Canto de las moscas*.

De una manera más extensa se reconstruye un ícono de la nación en el poema “De Boyacá en los campos” (77), donde la figura de Bolívar desmitificada y cuestionada se encuentra “Allí, sentado, de pie,/ a caballo, en bronce, en mármol,/ llovido por las gracias de las palomas,/ y llovido también por la lluvia,/ en cada pueblo, en toda plaza, cabildo y alcaldía”. Como lo ha señalado la crítica, la poesía de Carranza lucha con la palabra heredada, tanto de su padre el poeta Eduardo Carranza, como de todo el sistema patriarcal y patrio. Esto se hace evidente en este poema donde se dirige al libertador y le dice: “Te han llenado la boca de paja, Simón/ te han vuelto estatua, medalla, estampilla/ y hasta billete de banco”. Bolívar aparece aquí, entonces, no como persona sino como sistema de representación del estado que ella contrapone con otro sistema, el de la literatura. Con una clara alusión a Jorge Manrique el poema continúa: “porque no todos los ríos van a dar a la mar/ algunos terminan en las academias, en los pergaminos, en los marcos dorados, lo que también es el morir”. Los espacios donde se produce la representación del poder: la academia, el museo, la ley son desacralizados al ser incorporados a la representación de la vida y la muerte que había hecho Manrique en el Renacimiento. Allí se reflexionaba sobre la muerte física del ser humano sin importar su alcurnia. La muerte icónica de este Bolívar burocrático simboliza ahora la muerte de los ideales que supuestamente guiaron la fundación de la nación. Así Carranza sostiene en su primer poemario un diálogo irónico y retórico, que hace de esta primera poesía una constante metapoética, un comentario, una búsqueda del lenguaje y el tono apropiados, una crítica en la que como mujer y como poeta Carranza se coloca en oposición al sistema, tanto al sistema literario que la precede como el sistema político dentro del cual se encuentra inscrita como sujeto, a la vez que busca una estética coherente con sus necesidades éticas y políticas. En *Vainas* se presenta una “propuesta chocante” que como lo explica el poeta Fernando Garavito, el padre de su hija y prologuista de la *Poesía completa*: “es la única capaz de denunciar el mentiroso poder que rodea al lenguaje de los documentos oficiales y de las academias, de la literatura construida y de los textos elaborados mediante fórmulas inalterables” (2004, 28).

En otros poemas de *Vainas* se critica el país desde la combinación de otros imaginarios, como es el caso de “Exclusivo: el chismoso de Noe sobre su arca” donde se habla de

la desaparición del pueblo de San Agustín, Huila, parafraseando a la Biblia y se muestra a este pueblo como la anti-tierra prometida que “Desapareció porque no había sido escogido para nada/porque nadie le prometió una tierra” y más que todo porque “Yavé no se enteró de que existía” (64). Según Garavito, aquí San Agustín es una metáfora para Colombia (26), en todo caso, en este poema la ironía se presenta desde el imaginario religioso, otro de los componentes de la ideología que define nuestra identidad como colombianos y que Carranza interpela en sus definiciones de la ‘patria’.

Para la Carranza de *Vainas*, el país y sus imaginarios constituyen un espacio imposible de representar o por lo menos un lugar donde ella no logra encontrarse. Esto se hace claro en el poema “Brilla pero no da esplendor” (69) que viene precedido de un epígrafe de Baudelaire “*Mourir au pays que te ressemble*”. En él una secuencia de formulismos sin sentido en medio de los cuales se coloca “orgullo de la patria” termina con la afirmación desconsolada, única hendija donde aparece la voz poética que supera la fórmula y el vacío “no veo el sitio para reconocermel/ para recordarme, para /parecerme, no lo veo.” Aquí se resume su relación conflictiva con el lenguaje. Se enfatiza la incapacidad que ella como poeta tiene para representar a ese país que debe parecersele, ser de alguna manera como ella se ve a sí misma, pero que se ha perdido en la vacuidad de un lenguaje que ella busca criticar y trascender.

Tengo miedo. Yo y el otro en un lenguaje que se depura

El poemario *Tengo miedo* se encuentra dividido en tres partes que señalan diversas posiciones del ‘yo’ ante el ‘otro’: en *A la luz del deseo* encontramos el deseo personificado en Ulises o la Celestina, personajes que representan la liberación de esta fuerza humana que es el deseo. Sobresale la exploración de imaginarios sobre la mujer que se desarrolla en “Historia Universal de la Camelia” (89) donde se nombra, desde Eva hasta Margarita Gautier, una genealogía de mujeres que portan, como la Gautier, una variedad de camelias, símbolos quizás de su opresión. En últimas todas ellas viven bajo la mirada de: “la celeste Celestina que a todas ama, y a todas guía” es decir de su propia capacidad para el deseo. En “Espejos y retratos”, el otro, objeto del poema, empieza siendo un personaje-- sucesivamente Dylan Thomas, Borges, Uccello y Artaud-- en el que la poeta mira rasgos de sí misma a la vez que les da vida como otros distintos de ella y por los que el lector siente gran solidaridad. En los dos últimos poemas del libro, el otro termina siendo ella misma: un niña en las calles de Ledezma en 1951, una mujer en Bogotá en el tiempo mismo del poema. En estos “espejos” aparece sin embargo también el sufrimiento ajeno: “la vida era aún los desastres de la guerra./ Era la miseria de almorzar sólo pan con aceite y tomate” (99). Y en “Bogotá 1982” la imagen de los “patios de inquilinato/ en los que habitan calcinados la mugre y el dolor” (100). No obstante, la parte más interesante para este análisis es la tercera, intitulada como el volumen: *Tengo miedo*. En ella el otro/objeto del poema, es más abstracto, siendo éste la palabra, la patria o la vida. Por ejemplo en “El oficio de vivir” (112), la voz poética se cuestiona la imagen de sí misma y dice haber sido: “espíritu santo, dama de compañía, Estatua de la libertad, Arcipreste de Hita” (112). Todas estas imágenes, conllevan una parte de la ideología o la cultura

que la definen. Es una enumeración caótica al estilo vanguardista que, a la vez que describe lo absurdo de la vida, también señala con precisión los hilos de la identidad: religión, género, ideología política y literatura se suman en esta enumeración para dar peso a ese “no sirvo para nada” que la remata.

En “Sobran palabras” (113-14) el énfasis está en el lenguaje y su incapacidad para representar la realidad. Aunque la patria no se nombre, las palabras condenadas son aquellas que en Colombia y quizás en el mundo han perdido el sentido: “Amistad”, “Amor” y “Solidaridad”; “Libertad”, “Fraternidad” e “Igualdad”- palabras bandera de la revolución francesa- y por supuesto “Fe”, “Esperanza”, “Civilización” y en últimas, aquella que dependería de la veracidad de todas las anteriores: “Felicidad”. Al encontrarse la poeta ante las palabras se halla también ante los valores que han debido regir su mundo político, ético y humano. Pero la humanidad ha sido violada a todos los niveles pues todas estas palabras que representan lo esencial para el ser humano, son tan solo muletillas que se blanden a cambio de dinero y poder y que ella quisiera eliminar: “Por traidoras decidí hoy 24 de Junio,/ asesinar a algunas palabras”. La palabra “Yo”, se contrapone a todos los conceptos enumerados, ésta por fuerza ha de vivir sin todo lo demás, pues se encuentra anclada a su cuerpo, a su voz, que vivirán a pesar de todas las carencias.

Queda la palabra Yo. Para esa,
por triste, por su atroz soledad,
decreto la peor de las penas:
Vivirá conmigo hasta
el final. (Carranza 1983, 113-14)

Según Patricia Valenzuela, en este volumen se marca el inicio de “una escritura madura, una voz hecha” donde “[l]a sedimentación de un lenguaje propio y la definición de un tono personal iban sentando las bases de una estética y a la vez de una ética frente al poema y frente a la vida” (*De amor* 1998, 25). Como hemos visto desde la aparición de *Vainas* en 1972 hasta esta colección de poemas, la lucha más encarnizada de Carranza se da contra el lenguaje que la define; contra la tradición que la enmarca en un espacio como mujer y como poeta. A mi parecer, en *Tengo miedo*, esta contienda se muestra ya como un triunfo, de allí el lirismo, el poder dejar en parte el tono retórico de su poesía anterior para darle el verdadero valor a aquellas cosas que lo tienen y dejar atrás lo que se ha vencido. “María Mercedes debe nacer,/ crecer, reproducirse y morir/ y en esas estoy” nos dice casi al final de *Tengo miedo* en “Patatas arriba con la vida” (119). Como en un testamento, en este poema se enumera lo hecho y lo perdido:

he esperado la esperanza,
he amado el amor,
y hasta algún día pronuncié
la palabra Patria;
acepté el engaño:
he sido madre, ciudadana,
hija de familia, amiga,
compañera, amante. (88)

Al igual que Rubén Darío en “Yo soy aquel que ayer no más decía”, Carranza parece hablar aquí de sus posturas poéticas, de las voces que han hablado en su poesía hasta ahora y que han de dejar de hablar. De esta enumeración me interesa reiterar el

tema que resurge una y otra vez en su poesía y que sirve de hilo conductor a este ensayo: “Y hasta algún día pronuncié /la palabra Patria”. Es significativa esta palabra en el contexto de este poema, pues aquí se sitúa junto con todas sus responsabilidades hacia los demás. Así estas son, no sólo hacia su hija, familiares, amigos y amantes, sino hacia toda la comunidad que simbólicamente recoge la idea de ‘patria’.

En otro poema de *Tengo miedo*, “Los muros de la patria mía” (115), se extiende esta preocupación con un lenguaje muy diferente. “Miré los muros de la patria mía./ Ojos de piedra, esfinges de oro,/ mierda en las rendijas (Carranza 1983, 115). Este poema parte de un verso quevediano que inicia una reflexión al parecer nostálgica sobre la patria pero que se convierte en una crítica mordaz, obscena al estilo de otras obras de Quevedo aunque se distancia en estilo y forma del soneto aludido. La patria, en este poema, se construye entre la historia “ojos de piedra, esfinges de oro” y la realidad “mierda en las rendijas”, que estos monumentos las antiguas glorias no logran ocultar. El país de cuya existencia el “Yavé” de *Vainas* ni siquiera se había enterado, es usado ahora por un “dios borracho” que delira buscando una salida por “una puerta que jamás existió.” En las siguientes estrofas pareciera que vemos a través de la borrachera del dios: un nudo imposible de dos lenguas “que se lamen sin descanso la herida” y a alguien que “de arrodillas y con una flor en el ano” “susurra/ la turbia mentira del paraíso /perdido”. Al terminar el poema, se completa la serie de imágenes surrealistas con una que nos devuelve a la piedra, esta vez de una estatua en un “parque abandonado”. Más absurda aún que el Bolívar de los parques y alcaldías que habíamos visto en *Vainas*, esta estatua tiene el miedo, tema del poemario, enroscado a su alrededor y tan solo logra “fingir” sus hazañas. El cierre, nos regresa el tono coloquial de *Vainas* y la interrogación “¿Cuándo los van a pintar?” nos deja con una sonrisa de amargura en la boca, pues el país monstruoso que aparece en el poema, vuelve, con la metáfora quevediana llevada a su más obvio nivel de significado, a ser un muro. Una sucia pared que pide una nueva cara, una capa de pintura que borre lo que ahora representa.

***Hola soledad, Amor y desamor, Maneras del desamor:* La patria se desmorona, el amor se muere y la muerte todo lo domina.**

En *Hola soledad* se reitera tan solo una vez el tema de la patria, en el poema intitulado, de forma escueta “La patria” (1987, 127). Aquí la patria ya no es un muro sucio o la visión de un dios borracho. Dice Carranza “Esta casa de espesas paredes coloniales/ y un patio de azaleas muy decimonónico/ hace siglos que se viene abajo” (127). El peso de la historia, el paso de los siglos parecen mantener esta casa, llena de indiferentes habitantes, en la ruina. Aquí aparece por primera vez en su poesía una alusión concreta a la violencia y una reiteración de la muerte como realidad cotidiana; esta vez directamente conectada a las balas y por lo tanto presentada como muerte violenta:

A menudo silban las balas o es tal vez el viento que silba a través del techo desfondado.

En esta casa los vivos viven con los muertos, imitan sus costumbres, repiten sus gestos y cuando cantan, cantan sus fracasos (127).

El poema termina con un verso hiperbólico que anuncia ya el tema de la muerte que Carranza habrá de utilizar cada vez más hasta volverse un tema dominante en su último poemario: “En esta casa todos estamos enterrados vivos”

Un último intento por retratar la vida privada en esta ruina, que es el espacio donde se habita, se da en *De amor y desamor* (*Maneras del desamor* 1990, 92) donde sin embargo no deja de resonar el ámbito nacional que se ha metido ahora en el cuarto de “sábanas destendidas”, imagen tan característica de los poemas amorosos de este “Arcipreste de Hita” de la poesía colombiana. “Huele a podrido” (156) nos muestra estas mismas ideas con mayor fuerza y en el contexto de un discurso amoroso y no político. En contraste con las preocupaciones por el amor, la estérica o el deseo, se le impone a ese “tú” al que se dirige el poema, la realidad de la muerte.

A tu alrededor, sin embargo, y a toda hora
hay muertos que mueren de verdad,
el aire huele a cosa sucia y podrida
y la vida se vive entre las balas y el abismo.
El miedo como un sol negro y derretido
se filtra en las habitaciones, ocupa los espejos
(Carranza 1994,156).

Y concluye con la imagen de la voz poética sumergida en este espacio dominado por la muerte: “Y tú infeliz sobreviviente de una muerte/ que forma parte del paisaje como el aire”. Es claro que el compromiso ético con el dolor de los que la rodean ya no le permite morir “por cosas frívolas” sino que la obliga a permanecer en “el pozo de la culpa”.

La “Oración”, último poema de *De amor y desamor* produce toda una imagen extendida y asfixiante de alguien muerto, o vivo, pero enterrado con los muertos. En ella, la palabra “tierra” repetida como un mantra enmarca y define la imagen de quien no tendrá “más amaneceres ni costumbres, no más luz, no más oficios, no más instantes” y cuyo cuerpo: ojos, boca, oídos, pecho, vientre, espalda, piernas, manos solo conocerán la “tierra y el olvido” (1994, 181).

***18 de agosto de 1989 y el Canto de las moscas.* La Danza de la Muerte**

Con motivo de la muerte de Luis Carlos Galán, Carranza escribe el poema “18 agosto de 1989” que se publica en una carpeta a la que contribuyen los pintores Santiago Cárdenas y Alejandro Obregón (1990). En él, un hombre vivo pasa sus últimas horas sin saber que lo han de ser. Su vida que oscila entre un ahora, cuando toma su café de la mañana, y un después, cuando sus palabras se transformarán en “el bronce y en el himno” contrasta con la del asesino que prepara su muerte. Así avanza el poema, al ritmo que avanza el último día del condenado a muerte mientras el asesino cada vez más preparado y lleno de odio “humores de momia, hiel de alacrán,/ heces de ahorcado, sangre de Satán” (142) lo espera. El hombre llega así a “la hora y el minuto y el segundo” en que choca con su asesino, quien se representa entonces con la imagen medieval que se retomará en *Canto de las moscas*, la de “la Danza de la Muerte”: “El asesino danza la Danza de la Muerte:/ un paso adelante, una bala al corazón,/ un paso atrás, una bala en el estómago (143).

Y así termina la vida de este hombre en medio de una lluvia de papeles rojos que han de hacer juego con su sangre. Para concluir el poema, junto con la voz poética: “todas las lenguas de la tierra maldicen al asesino”. Este poema extenso y con una estructura casi novelesca nos recuerda la muerte de Santiago Nasar en *Crónica de una muerte anunciada* (1981). Se basa, así como en la novela de García Márquez, en un hecho real y doloroso. Se hace claro que en esta casa ruinoso y absurda, los límites entre la ficción y la realidad se han borrado del todo y que por lo tanto el lenguaje ya no tiene mucho más que decir. El ‘otro’, en este poema- tanto la víctima como su victimario- se dejan ver en tanto que el ‘yo’, tan presente en otros poemas, deja de mirarse a sí mismo. Es, en mi opinión, a partir de esta representación personalizada del dolor nacional que la poesía de Carranza como sistema ético da un giro definitivo. Ya no es el juego con el lenguaje o la voz que critica con maestría, amargura o humor lo que domina el poema, sino la imagen misma de esos otros que el poema recuerda. En cuanto al “yo” en el discurso poético nos dice Levinas que: “The alterity of the I that takes itself for another may strike the imagination of the poet precisely because it is but the play of the same: the negation of the I by the self is precisely one of the modes of identification of the I” (36). Esto quizás pueda aplicarse a los poemas anteriores a éste, en los que el sistema ético y el cuestionamiento político se encuentran en un proceso que combina a la vez la necesidad de formarse una estética coherente: la lucha, como hemos dicho hasta ahora, con el lenguaje.

Para Patricia Valenzuela, en la poesía de Carranza “nos encontramos con un poeta de personalidad definida estilística como ideológicamente, para quien la poesía es impensable solamente como objeto estético. La poesía debe entenderse, según Carranza como la asunción de una ética, compromiso del que no está exento ningún ser humano” (11). Esa postura ética de la que habla Valenzuela viene a plasmarse con mayor precisión en los poemas de su último trabajo, el *Canto de las moscas* (1998), escrito como testimonio a la violencia de las matanzas.

En el *Canto de las moscas*, como se ha dicho, encontramos ya una voz que ha dejado atrás la retórica y la burla. “No la prolijidad sino la exactitud. La economía, viene a ser la riqueza del poema” (33) dice Charry Lara. El *Canto* es un poemario que resiste el análisis. Casi hermético, en su naturalidad nos lanza constantemente fuera del poema, hacia noticias que fueron, hacia geografías que desconocemos, hacia personajes nefastos o desprotegidos, hacia el rostro mismo de ese otro que se encuentra más allá de la palabra escrita.

Este poemario, dedicado a Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia asesinado en 1989 y sobre quien trata el poema anteriormente analizado, tiene como subtítulo entre paréntesis (una versión de los hechos). Este subtítulo conectaría el poemario a un intento periodístico, histórico, referencial, así como lo hacen los títulos de los veinticuatro cantos, cada uno intitulado con el nombre de una localidad colombiana donde se ha llevado a cabo una matanza y que trazan una geografía de la violencia, un mapa de lo inenarrable, de aquello que excede a la noticia y a la historia y que solo el lenguaje poético puede actualizar una y otra vez en un infinito gesto de denuncia.

Según lo explica Viviana Fridman, para el historiador Pierre Nora la diferencia entre la historia y la memoria radica en que la historia es una versión incompleta y siempre problemática del pasado en tanto que la memoria es una actualización viva y presente en todo momento. Su carácter afectivo hace que la memoria fluctúe, se adapte y reproduzca en formas cambiantes el pasado. La memoria según esta interpretación es capaz de abolir el tiempo, de conectar el pasado y presente en un momento que se suspende indefinidamente (*Revista Canadiense* 25). Es así pues, en la memoria y no en la historia o la crónica periodística donde se ubica este poemario. En este atisbo fluctuante e infinito de la memoria del poeta se sitúa la imagen de ese otro que la violencia buscó eliminar y que en el tiempo histórico ya no es más que un punto o un párrafo. Más allá ahora de un diálogo con la historia, o las historias con las que vive en conflicto, Carranza deja en la memoria colectiva esta actualización de las masacres que como las describe Darío Jaramillo Agudelo son: “el método más sumario y más brutal para sembrar el terror en un contorno” (*Tengo miedo* 2003, 27).

En el primer poema de *Canto*, intitulado “Necoclí”, se incluye el motivo del título: “Quizás /el próximo instante/ de noche tarde o mañana/en Necoclí/ se oirá nada más/ el canto de las moscas” (185). Los referentes temporales “instante” “noche,” “tarde” “mañana” se amontonan en este espacio ahora vacío de todo y donde sólo se escuchará “el canto de las moscas”. El futuro de Necoclí, un futuro que incluye al presente y a todos los tiempos, está sumido en el silencio y la soledad, el poema es como el zumbido que anuncia una presencia de la muerte, con un sonido mínimo, que no articula una voz capaz de hablar de aquello que fue Necoclí, de aquellos que murieron, pero que alude a su tragedia. Una vez tematizada esta “versión de los hechos” como tiempo, ausencia y canto, el poemario va desgranando uno a uno los lugares de la tragedia. En “Mapiripán” por ejemplo dice “Quieto el viento/ el tiempo, Mapiripán es ya una fecha”. Espacio y tiempo se unen en esta última afirmación de manera explícita, fijo en la memoria, aquello que ha sido movimiento ahora está quieto, a la vez que paradójicamente se renueva con cada lectura que lo actualiza. Aquí domina la tensión entre lo quieto y lo movible, el tiempo detenido es la muerte, es la fecha en la que sucede la muerte. Mapiripán es entonces otro espacio vacío pero a la vez preñado de la infinitud de ese otro que el poema no intenta representar. A lo largo del poemario se trabaja de esta forma, y a través de elementos temporales y tiempos verbales se connota la ausencia de la vida humana desde la presencia de elementos naturales que ignoran la tragedia y la sobreviven. Por ejemplo en “Tamborales”: “bajo/ el siseo sedoso/ del platanal/ alguien/ sueña que vivió” (187) el presente del sueño y el pretérito de la vida de ese “alguien” dan un atisbo de ese ‘otro’ que no es el sujeto poético, el rostro quizás del sobreviviente o del muerto.

Los temas que se repiten una y otra vez están contenidos en un imaginario obsesivo, la tierra, la sangre, la naturaleza desolada, el tiempo y el sueño. Las víctimas y los victimarios aparecen en alusiones literarias como la “Danza de la Muerte” (192) o el “Gato Cheshire” (193) o en metonimias en las que apenas se reconocen. En “Cumbal” por ejemplo la referencia a la “Guerra florida” nos conecta el sacrificio presente de los indígenas muertos en esa población con un pasado indígena y con la idea misma de sacrificio: “En bluyines/ y con la cara pintada/ llegó la

muerte a Cumbal/ Guerra Florida/ a filo de machete” (207). Las metonimias que aluden al victimario “bluyines”, “cara pintada” señalan hacia una modernidad incompleta, despiadada. El poema no atrapa el dolor, no lo representa o lo conoce pero lo presiente y nos deja a los lectores presentirlo. El intento totalizador que haría del ego del poeta “una obra de arte” se quiebra en esta visión fragmentada de la tragedia.

Los fragmentos de este diálogo con ‘el rostro’ que resiste ser asimilado o representado se da en la tensión entre opuestos: “cielo y suelo”; vida y muerte; quietud y movimiento; bajo la tierra, sobre la tierra. Aparece ante nosotros un mundo fantasmagórico y vacío como la Comala de Rulfo pero aún más extremo pues se han ido de él inclusive los fantasmas. La muerte es un personaje vivo, paradójico, vestido de bluyines y con la cara pintada o un asesino que danza. Los espacios son un jardín de flores que evoca muerte y silencio, flores de sangre que van por los ríos, o flores que brotan de la tierra. Por ejemplo en “Vista Hermosa”, la flor es una sola en medio de un paisaje estéril: “El alto tallo/ espectral./ quemada, yerta,/ solitaria/ flor del páramo. Así. Vista Hermosa” (195). O en “Pajuil”: “Estallan las flores sobre /la tierra de Pajuil/ en las corolas/ aparecen las bocas/ de los muertos” (202). Aquí, las flores ya no son un inocente elemento de la naturaleza sino un testigo que nos recuerda la violencia. En estos dos poemas como en todo el libro se señala al muerto sin tocarlo, sin comprenderlo en su totalidad dentro de una ética de respeto que limita la subjetividad y su exceso expresivo para apenas darnos a los lectores la posibilidad de reconocer el dolor de estas historias de muerte, de estos espacios detenidos en el tiempo del poema donde la vida ha dejado de ser sentido y tiempo para convertirse en un absurdo bordonear de moscas sobre carroña. Este es el caso de “Amaimé”: “En Amaimé/ los sueños se cubren/ de tierra como/ si fueran podredumbre” (194).

En cada poema el título/nombre de un pueblo que muchas veces es sonoro o evoca una realidad opuesta a la de la mortandad que lo hizo famoso sirve de aparente ancla en la realidad referencial. Taraira, Miraflores, Vista Hermosa, Dabeiba, Barrancabermeja, evocan, más que lugares, sonidos, imágenes visuales que producen una lectura dislocada entre el título y el poema. En cuanto al cuerpo del poema, brevísimo, enigmático, éste tan sólo sugiere, y de la realidad de ese espacio hacia el cual debiera señalar el título queda tan solo una huella. El texto es un espacio donde se esconde ese suplemento derridiano de todo lo no dicho. Es el peso de lo silenciado, de lo ausente, de lo reprimido o enterrado lo que nos pone en términos de Levinas ‘cara a cara’ con el otro. Con otro que no es poseído por el poema ni conocido en su totalidad. El otro que es dolor y muerte, pero también esa ‘infinitud’ de la habla Levinas. El poema viene siendo la fuerza que trasciende la muerte del individuo real para permitirnos un atisbo hacia la ‘Vida’ con mayúscula, el ‘Otro’ con mayúscula, los que no pueden ser eliminados por la violencia. Así produce el *Canto de las moscas* esta epifanía del dolor ajeno a través de una cadena de nombres y de imágenes, de silencios y de ausencias.

A través de esta lectura de Carranza parece claro que en tanto que su relación consigo misma, con el lenguaje y con el otro cambia y su fe en el amor, en la vida y en la poesía como medio de comunicación se deterioran; así cambia también y se hace cada vez más fina y trágica su visión de la patria, que empieza por ser una “Patria Boba”: “loca que habla sola, se golpea/ contra las tapias y cree que alguien la puede curar” (61), pasa a ser la visión de un dios borracho o un muro derruido que necesita una capa de pintura; para convertirse en una casa de “muros coloniales” y “patios decimonónicos” donde resuenan las balas sin que nadie las escuche, hasta que, al final de su carrera poética, Carranza termina por definir la patria como una geografía del espanto, un zumbido de moscas sobre los muertos.

Notas

¹ Por ejemplo en María Mercedes Carranza *De amor y desamor*, véase el completísimo artículo de Patricia Valenzuela sobre su obra y la reproducción del artículo de Fernando Charry Lara que acompañó la primera edición del *Canto de las moscas* en la revista *Golpe de Dados*. También es de notar la introducción, escrita por Darío Jaramillo Agudelo, a la edición de *Tengo miedo* que apareció en El Ancora Editores en 2003. Pero sobre todo es crucial para el estudio de su obra la *Poesía completa* (2004) publicada por Alfaguara. En ella se encuentra la bibliografía más completa de y sobre la obra de Carranza. La paginación de todas las citas de los poemas en este ensayo se basa en esta edición.

² Incluyo aquí algunas de sus actividades periodísticas. Colaboró en “Lecturas Dominicales” del *Tiempo*, creó una página cultural en el diario *El Siglo*; fue columnista, correctora y luego jefa de redacción del diario *Nueva Frontera*; fundó y dirigió la *Revista de la Casa de Poesía Silva* (PC 227-229).

³ Como investigadora publicó *Nueva poesía colombiana* (1971); *Siete cuentistas jóvenes* (1982); *Extravagario. Selección de textos* (1976); *Poesía colombiana* (1982); *Carranza por Carranza* (1985) y coordinó varios proyectos entre los cuales se destaca la *Historia de la poesía colombiana* (1991).

⁴ Resulta irónico el acto de justicia poética por el cual “En 1999 la Cámara de Representantes le otorga la Orden Policarpa Salavarrieta en el grado de Comendador ‘por su constancia y dedicación en el campo de la literatura nacional’” (*Poesía completa*, 2004, 231).

Obras citadas

- Alstrum, James J. "La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poesía de María Mercedes Carranza y Anabel Torres". En *Violencia y literatura en Colombia*. Edición Johnathan Tittler. Madrid: Orígenes, 1989.
- Arango Cano, Jesús. *Diez poetas colombianas*. Armenia: Editorial Quingráficas, 1992.
- Carranza, María Mercedes. *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- . *De amor y desamor y otros poemas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- . "Casa de Poesía Silva". *Palimpsesto* 19(2004)43-45.
- . *Tengo miedo* (1983). Prólogo de Darío Jaramillo Agudelo. Bogotá: El Ancora Editores, 2003.
- Charry Lara, Fernando. "María Mercedes Carranza" (1991). En *De amor y desamor y otros poemas*. Bogotá: Editorial Norma, (2003)33-35.
- Davis, Colin. *Levinas: An Introduction*. Indiana: University of Notre Dame Press, 1996.
- Fridman, Viviana. "El imaginario de la violencia en la ficción argentina sobre la guerra de las Malvinas". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 34.1 (2009)23-43
- Garavito, Fernando. "Toda la tierra sobre ella pesa" En *María Mercedes Carranza, Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Bogotá: Alfaguara, 2004, pp. 15-58.
- Lévinas, Emmanuel. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* (1969). Translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh, Penn: Duquesne University Press, 1994.
- Tierney-Tello, Mary Beth. "Testimony, Ethics and the Aesthetic in Daniela Eltit" *PMLA* 114.1 (1999) <http://www.jstor.org/stable/463428>. Special topic: Ethics and Literary Study, Fecha de consulta 09/10/2010
- Valenzuela, Patricia. "María Mercedes Carranza: balance inicial" (1998). En *De amor y desamor y otros poemas*. Bogotá: Editorial Norma, (2003) 9-32.