

María Mercedes Carranza: balance inicial

PATRICIA VALENZUELA R.

Trabajo fotográfico: Mateo Pérez Correa

Toda belleza nueva empieza, en general,
por escandalizar.
Eduardo Carranza

TARJETA DE VISITA

Página anterior:

Los primeros pasos con su padre, Eduardo Carranza, en 1946.

María Mercedes Carranza nace en Bogotá el 29 de mayo de 1945, cuando ya Jorge Gaitán Durán y Álvaro Mutis estaban próximos a publicar sus primeros libros. No es la primera voz femenina en la historia de la poesía colombiana —las cronologías contienen algunos nombres que poco o nada aportan a la evolución del género—, pero sí la que con mayor rigor ha asumido el oficio poético como un ejercicio crítico y de ruptura. María Mercedes Carranza irrumpe en la poesía colombiana con una escritura que reniega de toda tradición —histórica, política, literaria—, atreviéndose incluso a desvirtuar los tópicos que hasta entonces habían enmarcado la literatura hecha por mujeres: sentimentalismo, tono recatado, retoricismo. Entendida como negación, su poesía puede calificarse como "parricida", se escribe contra la figura del padre —paradigma y legado—, la figura de la patria, la figura de una sociedad patriarcal, hasta encontrar su propia voz: "En mi primer libro hay muchas alusiones a mi padre en contra. La misma poesía es una reacción contra él, lo cual no descalifica mi modo de valorarlo. Me interesa muchísimo, sobre todo, su poesía de la última época"[1].

A María Mercedes Carranza se la sitúa dentro de la denominada "Generación desencantada" (Harold Alvarado Tenorio) —"Generación sin nombre" (Jaime Ferrán) o "Generación de Golpe de Dados" (James Alstrum)— que agrupa a escritores nacidos alrededor de 1945 y que comenzaron a publicar a partir de 1970. Sin embargo, este desencanto, más allá de convocar a un determinado grupo de escritores, ha sido un rasgo distintivo del espíritu nacional que viene desde mediados del presente siglo, cuando Colombia es sumida indefinidamente en la violencia. Entre los primeros que sufrieron este desencanto estaban quienes formaron parte de Mito ("La inspiración la encontramos en el solitario ejercicio de nuestro propio desencanto"[2]) "generación más enraizada en la modernidad por su agudo sentido de la destrucción" y la "preconización del caos como eje de la realidad"[3].

Hija, pues, de este espíritu es la poesía de María Mercedes Carranza. Con raíces en la "antipoesía" inaugurada en Colombia por *Gotas amargas* de José Asunción Silva —definida y establecida por Nicanor Parra—, participa tanto del genio de Mito como de la actitud transgresora del nadaísmo. Ambos con la mirada puesta en el reconocimiento de una realidad que se desintegra a los ojos del hombre. El resultado es una poesía de la cotidianidad, poesía conversada, que tiende a un deliberado prosaísmo. "Antipoesía" que desdeña las rimas y el corsé formal de las estrofas: "el hombre

1 En entrevista personal con María Mercedes Carranza. Casa de Poesía Silva, 8 de agosto de 1997.

2 Fernando Arbeláez, *Panorama de la nueva poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones del Ministerio de Educación, 1964, pág. 15.

3 Henry Luque Muñoz, prólogo a *Tambor en la sombra, poesía colombiana del siglo XX*, México, Editorial Verdehalago, 1996.



Paseo con sus papás.

visto a través de un prisma existencial, concediendo mayor interés al hombre concreto, de carne y hueso, al existir concreto que se revela y se comprueba a través de una cotidiana confrontación con las situaciones límite como es, por ejemplo, la muerte"[4].

El desencanto, sin embargo, adquiere un matiz definido en María Mercedes Carranza: "Yo diría que en mi caso más que el desencanto mi tema es el deterioro. El deterioro de las esperanzas, el deterioro de las creencias, el deterioro del amor, el deterioro de sí mismo en todos los sentidos"[5]. García Maffla afirma que frente a esta crisis "al escritor se le pide una sola cosa: la lucidez"[6]. Esta lucidez, traducida en aguda conciencia crítica, es el eje que sostiene al poema de cara al deterioro esencial:

en mis palabras busco oír el sonido
de las aguas estancadas, turbias
de raíces y fangos que llevo dentro.
[Cuando escribo, sentada en el sofá]

Nos encontramos con un poeta de personalidad definida estilística e 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: "Se pide entonces un acercamiento radical a nuestra época, a través del lenguaje poético, lenguaje que no la niegue sino que, por el contrario, la exprese conscientemente dentro de los etéreos pero innegables valo-

4 María Mercedes Carranza, "Poesía posterior al nadaísmo", en *Manual de Literatura Colombiana*, t. II, Bogotá, Procultura, 1988, pág. 248.

5 "¿Desencantados de qué?", en Magazín Dominical, El Espectador, Bogotá, 25 de mayo de 1986.

6 *Ibíd.*



Con la abuela y sus papás.

res estéticos"[7]. Desde este convencimiento se comprende la insistente indagación del poeta sobre lo cotidiano y sobre la palabra, como una compacta y compleja entidad, llave maestra para la poesía, clave de acceso para descifrar el mundo y el hombre actuales.

Del intrincado retoricismo y la gélida erudición —legado de nuestra "gerontocracia" o "bardolatría"— María Mercedes Carranza salta a un sistema de referencias que no le resulta ajeno al lector: "Para mí la poesía es nada más comunicación. La persona que va a leer poesía está buscando comunicarse y la persona que la escribe también está buscando comunicarse. Devolverles a las palabras su significado original, que digan lo que tienen que decir. En mí esta preocupación ha pasado de ser el tema de un poema a convertirse en la esencia de mi creación poética"[8]. La suya

[7] María Mercedes Carranza, prólogo a *Nueva poesía colombiana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1971, pág. 11.

[8] En entrevista personal con María Mercedes Carranza.



Leyendo al lado de la ventana.

es una poesía que desacraliza y desentroniza la palabra para aproximarla al hombre, —lo cual forma parte del propósito generalizado del arte contemporáneo de estremecer los fundamentos de la cultura: "Algunos lo han llamado crisis, otros burla: y es en realidad en esa crisis o burla donde reside la médula del arte de nuestro tiempo"[9].

JUVENTUD, BIEN IDA SEAS

Con *Vainas y otros poemas* (Bogotá, Editorial Ponce de León, 1972) —textos escritos entre 1968 y 1972 y que en 1987 son recogidos junto a *Tengo miedo* en un solo volumen por la Fundación Simón y Lola Guberek—, Carranza, quien entonces contaba 27 años, ingresa a la historia literaria colombiana haciendo gala de una rebeldía y de un coraje cuyos antecedentes parecían estar en la "antipoesía" de Luis Carlos López, a su vez heredada de *Gotas amargas* —como más adelante lo descubriría la

[9] María Mercedes Carranza, prólogo a *Nueva poesía colombiana*, *op, cit.*, pág. 14.

misma María Mercedes Carranza—. *Vainas* es un poemario tocado por la atmósfera libertaria que trajeron consigo las vanguardias, en especial Neruda, Vallejo y Nicanor Parra —de quien la autora retomaría la noción de 'antipoesía'—. En el ámbito nacional, el espíritu contestatario e iconoclasta del nadaísmo fue un terreno abonado para aquella joven poeta.

El impacto de este libro —desde el atrevido título— radicaba en el lenguaje torrencioso y desparpajado que ansiaba manifestar una poesía totalmente "mortal"; es decir, humana y a la vez corrosiva:

> *Hágase mortal*
> *a cada paso, deje las rimas*
> *y solfeos, gorgoritos y*
> *gorjeos, melindres, embadurnes y*
> *barnices y diga atenta*
> *esta canción: los pollitos dicen*
> *píopíopío cuando tienen*
> *hambre, cuando tienen frío.*
> [Métale cabeza]

Palabra desnuda y aguerrida que, con lanza en ristre, acometía contra la poesía misma: "Si es cierto que alguien / dijo hágase / la Palabra y usted se hizo / mentirosa, puta, terca, es hora / de que se quite su maquillaje y / empiece a nombrar, no lo que es / de Dios ni lo que es / del César, sino lo que es nuestro / cada día" (*Métale cabeza*). La pasión por el lenguaje, traducida entonces en divertimento —este libro comenzó a escribirlo a los 23 años—, dejaba en claro una férrea voluntad de crítica y un afán de búsqueda "a pesar de su fragmentario nivel de ejecución" y de que tal crítica se quedara apenas "en esbozos, en fugaces imágenes, en pálidas pinceladas, escasos aciertos"[10]: "De ese libro, que a mí me parece divertido, yo solamente salvaría tres o cuatro poemas"[11]. Los blancos hacia los cuales apuntaba el dardo del poema eran bien definidos: la deteriorada patria ("Tanta muerte por la libertad / y el orden para terminar / en una Patria Boba"), el amor revestido de tediosa cotidianidad ("Ese amor no se hace como la primavera / a punta de capullos / y gorjeos. Se hace cada día / con el cepillo de dientes por la mañana, / el pescado frito en la cocina / y los sudores por la noche") y la palabra desgastada ("Si las palabras no se arrugaran, si / fuera posible ponérselas cada mañana, / como una blusa o una falda, previo / uso de quitamanchas, el cepillo y la plancha").

Los recursos de que se valió María Mercedes Carranza fueron consecuentes con aquello contra lo cual arremetía: al retoricismo opuso la palabra coloquial; al tono acartonado, la ironía y el humor; y al rigor formal del verso, una fuerte tendencia hacia la prosa: "Punzante y directo, el discurso de Carranza se simplifica hasta el punto que, de despojado, parece codificado"[12] (codificación que, en algunos casos, se aproxima a la imagen cinematográfica).

Otros rasgos hacen más evidentes los vínculos de *Vainas* con la antipoesía: en primer lugar, la visión pesimista, que algunos entienden como desencanto o desengaño y que para la misma Carranza es la expresión del deterioro. Este pesimismo se escuda en el discurso airado y desafiante, el tono sarcástico y el rechazo de cualquier rastro de sentimentalismo, lamentación o sumisión. El efecto en el lector fue positivo, según se lee en los comentarios de la época: "*Vainas y otros poemas* es un libro que prefigura una verdadera poesía, colombiana, sin alardes retóricos, sin vacíos motivos, llena de un vivo sentido vital"[13]; "nos demuestra una rebeldía específica ante lo establecido gramaticalmente, nos da la pauta de toda la rebeldía que contiene su personalidad; la rebeldía de la juventud actual que toma expresión a través de María Mercedes Carranza"[14]. El espíritu rebelde y el juego fácilmente disfrazaron la amargura y la

[10] Policarpo Varón, "Dos poetas colombianos", en Boletín Cultural y Bibliográfico, vol. XIV, núm. 3, Bogotá, diciembre de 1973, pág. 119.

[11] Ángela María Pérez Mejía, "Entrevista a María Mercedes Carranza", en Revista de Estudios Colombianos, núm. 5, Bogotá, 1988, pág. 67.

[12] Helena Araújo, "Las vainas y el miedo", en Golpe de Dados, núm. CX, vol. XIX, Bogotá, marzo-abril de 1991, pág. 22.

[13] Policarpo Varón, *op. cit.*, pág. 119.

[14] Gloria Serpa de Francisco, "Hojeando canjes", en Arco, núm. 156, Bogotá, enero de 1974, pág. 77.



La Primera Comunión.

intuición de un sinsentido existencial. El inteligente mecanismo —aunque entonces espontáneo, producto de la emoción— consistió en hacer funcionar a las palabras como válvulas de presión que descargaban su energía en el poema. Todos los elementos antipoéticos a su alcance sirvieron como detonantes: lo obsceno, lo sagrado, lo patriótico, lo vulgar, todo puesto y mezclado en un discurso prosaico atrevido que



Con el presidente Belisario Betancur y su padre, el 24 de octubre de 1982.

claramente pretendía invadir los predios del poema: "Juro que Dios, Libertad y otros no son más / que la estupidez diaria de tener / que vivir cansada y de no llegar / a conocerlos nunca, que son palabras / con mayúscula y objeto / de gentes sin oficio. Y cómo no, / reconozco que me gusta el aguardiente / y no los néctares sagrados. / Después de todo, / malvivo mi vida, como usted" (*Salmodia sin gracia ni ritmo*).

En segundo lugar, acentúa el carácter antipoético de *Vainas* la recurrencia a la parodia como ejercicio de intertextualidad. Este gusto por las referencias literarias, bíblicas, o históricas, puestas en el poema sin costuras junto a expresiones tomadas de la oralidad creaban, además de un efecto lúdico, un evidente contraste de tonos. Este contraste, a la vez que servía al propósito desacralizador del poeta, dejaba ver la urgencia de conjurar al lenguaje y de exorcizar una realidad desgarrada. La risa, el dolor y la rabia se confundían en un discurso que poco o nada escondía. La necesidad de decir ganaba espacio en el poema. El ingenio, confundido con la ingenuidad y la pasión por el lenguaje, fueron los fundamentos de esta poesía belicosa, calificada como posnadaísta.

Ajena al exhibicionismo erudito y al malabarismo intelectual, María Mercedes Carranza pretendía (des)integrar en el poema el culto a la tradición edificado sobre la poesía nacional. Entre los indicios de intertextualidad más atrevidos se hallan, por ejemplo, clásicos versos de Garcilaso: "Bueno, señora Arnolfini, es / el momento de que se decida. / Está muy bien (molto bene para hablar claro) / que mire a su esposo con ojos de / *oh dulces prendas por mí bien halladas* / pero va siendo hora de que tenga su hijo" (*Aquí con la señora Arnolfini*). O cierto título de estilo cervantino con acento de primicia noticiosa: EXCLUSIVO: EL CHISMOSO NOÉ, DESDE SU ARCA, HABLA PARA TODOS USTEDES SOBRE LA DESAPARICIÓN DE AQUEL PUEBLO DEL HUILA LLAMADO SAN AGUSTÍN, QUE CON ASOMBRO VIO ESFUMARSE ANTE SUS PROPIOS LENTES DE CONTACTO Y NO POR OBRA DEL DILUVIO. O este otro título de tono quevediano y barroco: MUES-



Con el presidente Carlos Lleras Restrepo, 1984.

TRA LAS VIRTUDES DEL AMOR VERDADERO Y CONFIESA A SU AMADO
LOS AFECTOS VARIOS DE SU CORAZÓN.

Otra forma de intertextualidad la constituyen las punzantes referencias de carácter histórico:

Te han llenado la boca de paja, Simón,
te han vuelto estatua,
medalla, estampilla
y hasta billete de banco
[De Boyacá en los campos]

O las referencias de carácter bíblico:

Ningún Yavé hizo oír su voz a nadie ni
cara a cara dio preceptos sobre un monte.
Para él maldita fue la tierra, maldita
la semilla y también la ballena
de su Jonás y su Jonás
(EXCLUSIVO: EL CHISMOSO NOÉ...)

Puestos en un mismo nivel el cultismo y el vulgarismo —tradición y modernidad—, la estrategia discursiva cumple con eficacia el propósito de Carranza: llamar la atención del lector sobre el deteriorado estado de las cosas que le conciernen: identidad, moralidad, valores, principios. "No cabe la menor duda de que sus versos irritan y les molestan seguramente a los lectores que deben sentirse incómodos cuando penetran su aparente jocosidad y se reconocen en la denuncia de la ineptitud e insensibilidad masculinas"[15]. Desinhibida, desafiante, subversiva, "Carranza se ha escapado de la sombra de su propio padre Eduardo" y "reclama para sí misma el lugar debido dentro del parnaso nacional"[16].

[15] James Alstrum, "La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poesía de María Mercedes Carranza y Anabel Torres", Nueva York, Cornell University, abril de 1987, pág. 2.

[16] *Ibíd.*



Con el doctor Luis Carlos Galán Sarmiento, 1984.

El hilo conductor que desde *Vainas* permitirá una lectura global de la obra de María Mercedes Carranza es la indagación sobre el lenguaje; esto es, la preocupación por el poema. Partiendo de que este primer poemario es fundamentalmente un "libro de aprendizaje", se comprenderán mejor los defectos y se valorarán con mayor cuidado los aciertos. Las ganas de decir, la impronta emotiva y el propósito de escandalizar que prevalecen en *Vainas* no obstaculizan, sin embargo, el desarrollo de una escritura y la proposición de una estética. Aquella vieja máxima de que "el poeta debe proceder por sustracción" no es, precisamente, la que se aplica aquí. En este sentido, el grado de mayor o menor comprensión por parte del lector radicaba más en la acertada conexión de indicios o pistas —marcas de intertextualidad— con el fin de participar en el juego de crítica mordaz propuesto por el poeta, que en develar un misterio poético. "Se trataba un poco de divertirme escribiendo y de 'escandalizar' diciendo a veces tonterías también"[17]. Lo que se dejaba ver tras estos poemas era, sin embargo, un dominio sobre las palabras, un sentido del ritmo y una decidida voluntad de encontrar la forma justa de las ideas y de los sentimientos.

En suma, *Vainas* permitía oír con suficiente nitidez una voz poética. Con la mínima cantidad de recursos retóricos y aproximando el lenguaje al grado cero de expresividad, Carranza logró salvar el límite que separa la poesía del prosaísmo y la crítica lúcida del panfleto.

[17] Ángela María Pérez Mejía. "Entrevista a María Mercedes Carranza", publicación citada, pág. 67.



Con el poeta Mario Rivero, en el marco de la Feria Internacional del Libro.

ESCRIBIR CONTRA EL MIEDO

Pasados once años, tiempo suficiente para decantar el poema, María Mercedes Carranza publica su segundo libro bajo un título confesional: *Tengo miedo* (Bogotá, Oveja Negra, 1983), 29 poemas escritos entre 1976 y 1982. La distancia no es solamente temporal. Con estos nuevos textos ya es posible establecer diferencias con respecto a *Vainas* (1972) y determinar los rasgos que irán dando forma a un singular proyecto de escritura.

La vehemente confianza y la provocación, ostentadas por Carranza en su primer libro, son desplazadas esta vez por el miedo: "ese bello sentimiento, sin aleación, puro y desinteresado; uno de los pocos que saca su nobleza del vientre", según reza el epígrafe del poema que le da título al libro, tomado de uno de los autores preferidos por la autora, Albert Camus.

Nada me calma ni sosiega:
ni esta palabra inútil, ni esta pasión de amor,
ni el espejo donde se ve ya mi rostro muerto.
Oídme bien, lo digo a gritos: tengo miedo.
[Tengo miedo]

A partir de este momento, la escritura se desarrolla consciente de sus limitaciones. Se escribe "contra el miedo", como lo expresara Alejandra Pizarnik: "miedo de no saber nombrar lo que no existe". Esta permanente tensión, estado de crisis, se instala en la poesía de María Mercedes Carranza como una preocupación por la palabra exacta:

"Las palabras no son intercambiables; son, posiblemente, provisionales"[18]. El signo *arbitrario* concebido por los lingüistas se transforma, en manos del poeta, en el signo *necesario* que diga, más allá del sistema de referencias establecido, lo indecible: principio en el que se sustenta el poema, misticismo vacuo de quien ejerce la poesía. "Cada palabra tiene su alma"[19] y el trabajo del poeta consiste en llegar hasta ella para transcribirla luego en cada verso. Así, la imperiosa necesidad de decir, evidente en *Vainas*, cede espacio al rigor de la escritura: "Antes un poema en *Vainas* gastaba 20 minutos en estar terminado. Ahora un poema me demanda un trabajo bastante exhaustivo, que empieza con un boceto y continúa con dejarlo guardado en un cajón durante semanas o inclusive meses"[20]. Para algunos esto significó un acercarse a la intimidad: "Captándose como sujeto, la poeta no puede negarse a un subconsciente que va transmitiendo obsesiones y arrastrando el discurso más allá de la histeria"[21]. El lenguaje se confronta con el poeta como su mayor realidad, desde la certeza del abismo:

NUNCA ES TARDE

No le tengo confianza
a mis palabras.
Flotan muertas ahora
ante sus ojos,
simulan decir
quieren hablar
intentan parecer.
Acceden a los sueños
de cada uno, los míos
los suyos: diez mil
espejos a la vez,
putas generosas
sirven a dios y al diablo.
Me he cansado de mis palabras,
se las presto.
Para el caso, es lo mismo.

Persiste, en este segundo poemario, la actitud crítica y transgresora del primero, aunque ya no tanto como arrebato sino como una profunda y dolorosa indagación. La mirada sobre el mundo ofrece una dinámica centrípeta; es decir, íntima. Esto le abre la posibilidad al poema amoroso y al erotismo. La unidad del libro viene dada por el tono personal y el movimiento pendular entre la imagen y el pensamiento, el delirio y la reflexión.

En la primera parte, titulada "A la luz del deseo", se afronta el tema amoroso despojado de sentimentalismos. El cuerpo toma posesión de la palabra sin preámbulos: "sólo el cuerpo existe" (*Poema de amor*). Los espacios del poema son habitados por

[18] En entrevista personal con María Mercedes Carranza.

[19] *Ibídem.*

[20] Ángela María Pérez Mejía, *op. cit.*, pág. 67.

[21] Helena Araújo, *op. cit.*, pág. 25.



Sus amigas Asseneth Velásquez, Pilar Tafur, Carmen Barvo y Marta Álvarez.

el deseo, aunque se trate de un deseo triste. La arquitectura del poema adquiere una dimensión casi matemática: cada verso contiene el peso exacto que suman las palabras que lo componen. Nada sobra, nada falta.

KAVAFIANA

El deseo aparece de repente,
en cualquier parte, a propósito de nada.
En la cocina, caminando por la calle.
Basta una mirada, un ademán, un roce.
Pero dos cuerpos
tienen también su ocaso,
su rutina de amor y de sueños,
de gestos sabidos hasta el cansancio.
Se dispersan las risas, se deforman.
Hay cenizas en las bocas
y el íntimo desdén.
Dos cuerpos tienen su muerte
el uno frente al otro.
Basta el silencio.

La tristeza o el vacío que sobreviene al deseo se va filtrando por el poema desde el primer verso, pero no será hasta el último que el hechizo se rompa. De la mano del cuerpo, el tiempo: "Dos cuerpos tienen su muerte / el uno frente al otro". Es justamente aquí donde Carranza manifiesta el comienzo de una madurez poética. La intuición de la duración como conciencia de la muerte —miedo esencial— integra el poema al misterio poético, distanciándolo del mero inventario emocional o de la simple relación de acontecimientos cotidianos y aproximándolo a una dimensión existencial, trascendental. La realidad, que tanto interesa a María Mercedes Carranza,

adquiere profundidad en *Tengo miedo* gracias a una focalización intimista tanto de sí misma como de las palabras. Intrincación entre el poeta y el lenguaje.

Por otra parte, el desencanto es evidente en estos poemas, cuando no la nostalgia: "Caemos y caemos como Alicia / en un precipicio sin fondo. / Y como Alicia nos detenemos de repente: ese tenso, inmóvil instante" (*Poema de amor*). La mirada femenina sobre el amor pareciera hallar correspondencia con la indagación del poeta acerca de la incapacidad comunicativa del lenguaje: en ambos se presiente, inminente, el fracaso. La tensión producida por la fugacidad del encuentro —del cuerpo en el amor, del sentido en la escritura— somete al poema a un estado de tensión que se resuelve en el momento en que Carranza echa mano de lo cotidiano como de una pesada ancla: "El espejo se rompe / cuando oigo su voz que me dice: / 'Qué bien lo hemos pasado, mi amor'. / Pienso entonces que debo ocuparme ya / de encender las luces de la casa" (*Poema de amor*).

El discurso erótico, esa empresa riesgosa para el poeta, tiene, junto al tema amoroso, un espacio en este poemario[22]. Con Jorge Gaitán Durán —*Amantes*— como precedente, María Mercedes Carranza explora en el lenguaje la posibilidad de decir el cuerpo a su manera; esto es, integrando la desolación, el deseo y lo real cotidiano: "Hasta esta nueva voz, la poesía amorosa colombiana escrita por mujeres había oscilado, acorralada, entre el desgarramiento erótico y la abierta confesión sexual"[23].

POEMA DE AMOR

Afuera el viento, el olor metálico de la calle.
Ya dentro, va dejando todo lo que lleva encima,
primero la cartera y la sonrisa;
se deshace de las caras que ese día ha visto,
los desencuentros, la paz fingida,
el sabor dulzarrón del deber cumplido.
Y se desviste como para poder tocar
toda la tristeza que está en su carne.
Cuando se encuentra desnuda
se busca, casi como un animal se olfatea,
se inclina sobre ella y se acecha;
inicia una larga confidencia tierna,
se pide respuestas, tal vez tiene la mirada turbia;
separa las rodillas y como una loba se devora.
Afuera el viento, el olor metálico de la calle.

La segunda parte del libro, "Espejos y retratos", sugiere una lectura independiente respecto de la totalidad de los poemas. El juego intertextual de *Vainas* se complejiza aquí exigiendo del lector un conocimiento previo, especializado. Con estos poemas María Mercedes Carranza deja ver sus preferencias literarias, "espejos" en los que seguramente más de una vez se ha mirado: Dylan Thomas, Borges o Artaud. Pretextos para ejercitar el poema y desentrañar con otras voces la esencia de una poética propia: "reencontrarse con las palabras / y hacerlas decir para mentirse" (*Una rosa para Dylan Thomas*); "Ha hallado la palabra única que resuma todo el universo" (*Borgiana*); "Trata de escribir un poema que ha de ser la vida misma" (*Artaud entre palabras*).

Hay, sin embargo, un texto revelador —Bogotá, 1982— que, con el mismo tono confesional de los poemas de amor, deja por sentado el "espíritu urbano" en el que está inmersa la poesía de Carranza, del cual sus máximos exponentes son Rogelio Echavarría y Mario Rivero. En este texto se reúnen aspectos de particular interés

[22] Al respecto, María Mercedes Carranza afirma: "He intentado hacer una poesía erótica y no he podido. Creo que ese es el gran desafío". En entrevista personal.

[23] Darío Jaramillo Agudelo, "La desconfianza con las palabras", en Golpe de Dados, núm. CX, vol. XIX, Bogotá, marzo-abril de 1991, pág. 29.



Sus amigos Alejandro Obregón y Genoveva Carrasco.

para la autora: desolación y cotidianidad, feminidad y desamor: "Nadie mira a nadie de frente, / de norte a sur la desconfianza, el recelo / entre sonrisas y cuidadas cortesías", "Ciudad a medio hacer, siempre a punto de parecerse a algo / como una muchacha que comienza a menstruar, / precaria, sin belleza alguna", "estas calles son el laberinto que he de andar y desandar: todos los pasos que al final serán mi vida". En las últimas líneas del poema se encuentra la clave que descubre en la ciudad otro "espejo" del poeta:

La ciudad que amo se parece demasiado a
mi vida;
nos unen el cansancio y el tedio de la
convivencia
pero también la costumbre irreemplazable y el
viento.

La última parte, que lleva como título "*Tengo miedo*", cierra este itinerario poético con una mirada aterrada. Mirada que, de inmediato nos traslada a *Vainas*. El discurso poético que Carranza inaugura en este segundo libro echa al final una mirada sobre el hombro. El miedo es un término polivalente: miedo de una realidad empeorada a través de los años, miedo que es un íntimo desasosiego, miedo de decir o, tal vez, miedo de callar. Frente a este miedo, la ironía rabiosa del poeta siembra de dardos el poema:

Lavo con primor
mi cara de buena ciudadana
visto mi tan deteriorada esperanza,
me meto entre la boca las palabras,
cepillo la bondad
y me la pongo de sombrero
[El oficio de vestirse]

Libertad morirá
lentamente y con dolor;



Gloria Valencia de Castaño, Mercedes de García, Rosa Helena de Betancur, Álvaro Castaño, Gabriel García Márquez, María Mercedes Carranza y el presidente Belisario Betancur, en la Casa Silva, 1993.

la tortura es su destino;
Igualdad merece la horca
por ser prostituta
del peor burdel;
Esperanza ha muerto ya;
Fe padecerá la cámara de gas
[Sobran palabras]

Miré los muros de la patria mía
ojos de piedra, esfinges de oro,
mierda en las rendijas
[Los muros de la patria mía]

La conciencia sobre el lenguaje, entendida como rigor poético, ofrecía en *Tengo miedo* una escritura madura, una voz hecha. La 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. La voz de María Mercedes Carranza ya se hacía sentir con firmeza en el panorama literario nacional: "Más allá de toda demagogia, de toda pretensión de lucidez, la poesía de María Mercedes Carranza significa una feroz confesión personal expresada hermosamente en un nuevo y también personal y refrescante lirismo"[24]; "es la obra de María Mercedes Carranza, y hace, un universo, un tejido de afectos y un lenguaje que merecen interpretación en detalle; es ya un legado a la poesía que hoy se ha de estar gestando"[25].

LA SOLEDAD ES NO PODER DECIRLA

Hola, soledad (Bogotá, Oveja Negra, 1987) es, formalmente, el último poemario de María Mercedes Carranza, en el cual se recogen textos escritos entre 1985 y 1987. Le siguen la *Antología poética* publicada por la Colección de Poesía Quinto Centenario (Bogotá, 1990), el tomo *Obra incompleta* (Leyva Durán Editores, Bogotá, 1991), la *plaquette Maneras del desamor (1990-1992)* (Golpe de Dados, núm. CXXIII,

[24] Darío Jaramillo Agudelo, *op. cit.*, pág. 30.

[25] Jaime García Maffla, "María Mercedes Carranza y la poesía" (introducción a *María Mercedes Carranza, Antología Poética*), Bogotá, Colección de Poesía Quinto Centenario, 1990, pág. 7.



En 1994 con Hernando Valencia Goelkel.

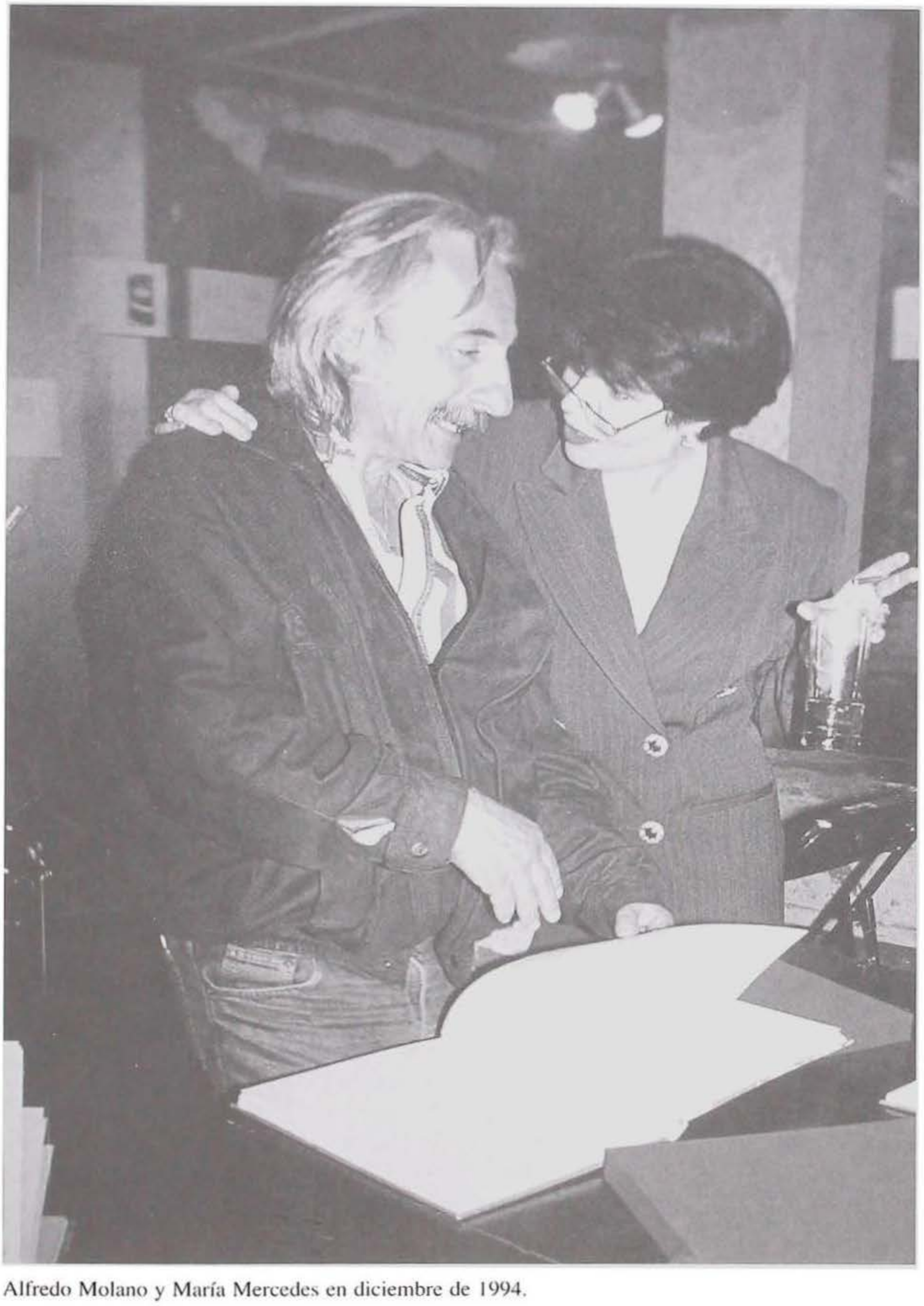
vol. XXI, Bogotá, 1993) y el texto antológico *De amor y desamor y otros poemas* (Bogotá, Editorial Norma, Colección Milenio, 1985).

Hola, soledad fue un título tomado de un poema de Darío Jaramillo, quien a su vez lo copió del ya clásico bolero que canta Rolando Laserie. Con este libro, Carranza logra un tono lúcido y reposado: "40 años han dejado nudos y sospechas" (*El corazón*). El discurso airado de *Vainas* y el miedo se filtran en 19 poemas que cantan, cuentan y meditan al mismo tiempo. El enfrentamiento con el lenguaje se resuelve en una suerte de "amarga sabiduría"[26]. La mirada del poeta ha logrado integrar las piezas dispersas —amor / desamor, patria / miedo, lenguaje / silencio— en una única búsqueda: la de la escritura como experiencia total. La escritura como ejercicio de soledad.

El conocimiento y la experiencia que sobre la vida y el lenguaje a estas alturas ha adquirido María Mercedes Carranza se reconocen en estos poemas pacientemente destilados. Entre el miedo y la soledad hay un abismo de vivencias. El tiempo se toma en perspectiva: "Juventud, bien ida seas, / es el momento de cambiar de sueños". El oficio poético mismo es motivo de reflexión: "Esta mano ha ordenado en fila las palabras / para llevarlas al abismo". El intimismo inaugurado en *Tengo miedo*, se integra con el oficio paciente de la escritura, de manera que el poema es ya confesión de quien "ha robado en duermevela / cosas que nunca se atrevió a hacer suyas" (*Esta mano que todos ven*). "Puestos los ojos en el espejo del lenguaje, habla de sí misma"[27]. La anécdota personal, la cotidianidad, van siendo, cada vez con mayor intensidad, un asunto formal, un problema de lenguaje, como ya se intuía en *Tengo miedo*. De *Vainas* a *Hola, soledad*, la distancia se mide en términos de economía verbal: cada vocablo es vigilado con inteligencia, cada sentimiento tamizado con rigor. La soledad del lenguaje, "la condena de esperar otra palabra / para vivir el día que me aguarda" (*El paraíso*). Incluso el deterioro de la patria, motivo ineludible para Carranza, se expresa despojado de ironía, con cansada des-

[26] Darío Jaramillo Agudelo, "María Mercedes Carranza, *Hola, soledad*", en Revista de Estudios Colombianos, pág. 49.

[27] Jaime García Maffla, *op. cit.*, pág. 31.



Alfredo Molano y María Mercedes en diciembre de 1994.

esperanza: "En esta casa los vivos duermen con los muertos, / imitan sus costumbres, repiten sus gestos / y cuando cantan, cantan sus fracasos", "Todo es ruina en esta casa" (*La patria*).

Algo ha cambiado y algo permanece inalterable. La fascinación por el lenguaje y el buceo interior se instalan en el centro del poema. La conciencia del tiempo adopta las formas reposadas de la nostalgia, del recuerdo y del olvido. Así, el desasosiego que recorría *Tengo miedo* se pacifica frente a la certeza de la muerte: "Es inútil escoger otro camino, / decidir entre esta palabra herida y el bostezo", "nombrar y no nombrar", ya que "todo lleva indiferente y fatal hacia tu muerte" (*Canción de domingo*). Un sentimiento de vacuidad colma estos poemas. Un escepticismo tranquilo frente a la vida y al amor. Una sensación de abismo en la existencia.



María Mercedes con Elisa Mujica, 1995.

Una focalización retrospectiva predomina en *Hola, soledad*. La necesidad de recapitular ocupa el lugar de la esperanza. De allí que este poemario parezca un "brevario de proyectos derrumbados"[28], de finales ruinosos. En este sentido, el pesimismo —visión desde/con el miedo— adquiere la dimensión de lo ya vivido: "La vida es esto que muere" (*Tarjeta de visita*), "colocarte ante el espejo para mirar tu obra / y seguir la vida, ya para nada" (*Descripción del enemigo*).

Por otro lado, con un tono confesional autobiográfico, los poemas de amor no expresan ya tanto el desencanto como la soledad. Cierta ternura entristecida reposa en estos versos (tono neorromántico): el deseo habita la memoria y el cuerpo es ya un recuerdo conjurado. "Ausencias y desamores son raíces secas, / ya sin rabia ni belleza" (*El corazón*); "este enamorado montón de carne nunca se saciará. / Salí contigo del paraíso / para jugar el largo, el triste juego del amor" (*El paraíso*).

Llaman la atención en este poemario el grado de problematización que alcanza el propósito comunicativo del poema y el nivel de elaboración de los recursos poéticos. Por una parte, la batalla con el lenguaje aflora en la escritura: "Escribo en la oscuridad, / entre cosas sin forma, como el humo que no vuelve [...]; Palabras que no tienen destino / y que es muy probable que nadie lea / igual que una carta devuelta. Así escribo" (*Cuando escribo, sentada en el sofá*). "Es un escepticismo, por lo menos en lo que a mí respecta, frente al trabajo poético"[29]. Esta dificultad, que sin duda procede de un autocuestionamiento, redunda en el lector, quien ya no se enfrenta a poemas de lectura "ligera" —como podría ocurrir con *Vainas*— sino con textos que han adquirido ya una densidad y que exigen de una lectura en el silencio y la intimidad. Se trata del "encuentro de la verdad poética y la verdad humana o la coincidencia entre el hombre y el poeta"[30].

Por otra parte, el entramado de la escritura ha sufrido una metamorfosis: el prosaísmo —fundamentado en el habla coloquial—, con los mínimos recursos poéticos —predominio de la comparación— y con frecuente tono apelativo, ha

[28] Jaime Mejía Duque, "Una lectura de la desolación", en Golpe de Dados, núm. CX, vol. XIX, Bogotá, marzo-abril de 1991, pág. 37.

[29] En entrevista personal con María Mercedes Carranza.

[30] Jaime García Maffla, *op. cit.*, pág. 30.



En el Congreso Silva, 1996, con Fernando Charry Lara.

dado paso a un lenguaje poético más elaborado e intimista, en el cual la riqueza de los recursos poéticos no se mide en términos de cantidad o variedad sino de exactitud y hondura: "cada palabra ha sido medida, cada palabra ha sido meditada, acariciada, pensada. No hay nada de improvisación, no hay nada de emoción en bruto"[31].

Una línea divisoria se traza finalmente en la obra de María Mercedes Carranza con *Maneras del desamor (1990-1992), plaquette* publicada por la revista Golpe de Dados (1993). Esta vez el poeta presenta el balance de su itinerario poético con apenas ocho poemas de riguroso acabado en los cuales se condensan sus principales búsquedas. Lucidez meridiana —combate consigo misma—, verso irrevocable —combate con el lenguaje—. Cada palabra apunta hacia su propio centro en una armazón que no deja espacio para lo superfluo:

ELEGÍA

Caminaba mirando el cielo
Y me fui de narices.
Ahora echo sangre por todas partes:
Las rodillas, el aire, los recuerdos;
Mi falda se desgarró

Y perdí los aretes, la razón.

¿No hay en el alma
Una manera otra
De vivir un desamor?

Con este puñado de poemas se prefigura la voz de una María Mercedes Carranza inmersa ya en la médula misma del lenguaje: "Yo creo que voy a ser más exigente si

[31] Ángela María Pérez Mejía, *op. cit.*, pág. 67.



Melibea, su hija, se gradúa.

vuelvo a escribir poesía, y ese trabajo, ese oficio que inicié con mi segundo libro, se va a intensificar"[32].

ITINERARIO DE LA PALABRA

Inmersa en lo que hemos identificado como una ética, la poesía es para María Mercedes Carranza un oficio de amplio espectro: su ejercicio no se limita únicamente a la escritura del poema. Ha sido, además, una persistente investigadora tanto del hecho poético como de la historia de nuestra cultura. Se cuentan bajo su tutoría dos importantes obras: *Nueva poesía colombiana* (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1971) o *Historia de la poesía colombiana* (Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991). La primera, una audaz antología, recoge las voces que, posteriores al nadaísmo, representan lo mejor de la nueva poesía nacional —la antología se abre con Jaime Jaramillo Escobar y se cierra con Mario Rivero—: "Devolverle a la poesía su derecho sobre el mundo nuestro de todos los días que es ancho pero no le es ajeno, es la tarea que los poetas que figuran en esta Antología han asumido con audacia y conciencia de la importancia de ella en las letras colombianas" (pág. 15). La segunda, auspiciada por la Casa de Poesía Silva, presenta un panorama coherente, ordenado y cuidadosamente seleccionado —atento más al criterio cualitativo que cuantitativo: "De ahí que la descomunal suma que hacen 500 años sea, en buenos versos, bastante más reducida" (pág. 11)— que se sostiene sobre el presupuesto de que "el paisaje es el mismo siempre, pero son distintos los ojos que lo miran" (pág. 11). María Mercedes Carranza ha colaborado, además, en otras obras antológicas: *Siete cuentistas jóvenes* (1972) y *Antología de la poesía infantil colombiana* (1982). *Carranza por Carranza* (1985) es un texto antológico y crítico presentado por la autora como tesis de filosofía y letras en la Universidad de los Andes.

Otro frente de la palabra es el periodismo. María Mercedes Carranza hizo, siendo muy joven —apenas 20 años—, la página cultural de El Siglo. Dos años más tarde trabaja para la revista cultural de El Pueblo, Estravagario, dirigida por Fernando Garavito. Hacia 1976, y durante trece años, es jefa de redacción de Nueva Fronte-

[32] En entrevista personal con María Mercedes Carranza.

ra, bajo la dirección de Carlos Lleras Restrepo y junto a colaboradores como Luis Carlos Galán, Pedro Gómez Valderrama y Hernando Valencia Goelkel. Actualmente es colaboradora de la revista Credencial y columnista habitual de Semana, donde la pasión por la lectura —primera lección del poeta— se materializa en la pasión por la escritura.

El interés de María Mercedes Carranza por la realidad nacional la condujo a ser, en 1991, miembro de la Asamblea Nacional Constituyente encargada de redactar la nueva Carta Constitucional colombiana. Por otro lado, su labor como promotora y divulgadora de la cultura se gesta desde la Casa de Poesía Silva, fundada en 1986 —cuenta con su propio sello editorial—, empresa cultural a su cargo que con la poesía como centro ofrece al ciudadano común un espacio de participación, formación y disfrute de la palabra a través de encuentros con poetas, recitales y talleres. Una casa de poesía con las puertas abiertas para el hombre. Esta casa, además, toca de manera íntima a María Mercedes Carranza: "La Casa Silva se ha convertido para mí en un laboratorio"[33]. A su oficina llegan con frecuencia no solamente jóvenes poetas ansiosos de consejo, sino innumerables publicaciones que la mantienen al tanto de la nueva literatura: "Todo el día estoy leyendo poesía, estoy metida entre la poesía, buena, regular, mala, genial"[34]. Pero este oficio de lector ha llegado a desplazar al oficio de escritor: "Debo confesar que desde hace unos dos años no he vuelto a escribir poesía. Y estoy completamente segura de que es por mi trabajo en la Casa Silva. Yo no sé si eso será para bien o para mal de la literatura colombiana"[35]. Sin embargo, para bien de la literatura colombiana, sus planes son jubilarse de la Casa Silva dentro de tres años y retomar de lleno el oficio de vivir, el oficio de poeta. "Un día escribiré mis memorias —afirma Carranza—, más que para hablar de mí, para retratar una época y unos personajes que, por los viajes con mi padre, tuve la oportunidad de conocer: Salvador Dalí, Vicente Aleixandre, Neruda, Borges, Leopoldo Panero y Eduardo Cote Lamus, entre muchos otros"[36]. Su sueño último es escribir una novela policíaca.

[33] *Ibíd.*
[34] *Ibíd.*
[35] *Ibíd.*
[36] *Ibíd.*