

## ¿Desde cuándo zumban las moscas en los versos de María Mercedes Carranza?

LA POETA colombiana María Mercedes Carranza (1945-2003) parece hacer “fuerza contra alguien o algo” a lo largo de toda su obra: “zumbó” en sus versos, en esta acepción de la palabra “zumar”. Pero esta acción, expresa, solo la encontramos en el último verso del primer poema que le da el título al libro *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. La fuerza, a nuestro juicio, la ejerció contra el lenguaje desde los recursos de la poesía, porque se encontraba desgastado por el uso. Para ello no escatimó esfuerzos, aunque en el último libro ese zumbido dejara de ser sordo y lograra su objetivo. El lenguaje, entonces, dijo y fue silencio delimitado por blancos entre muy pocas palabras. Rastreamos, a continuación, esta lucha con el lenguaje en los libros que publicó: *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Hola, soledad* (1987), *18 de agosto de 1989* (1990), *Maneras del desamor* (1992), *De amor y desamor y otros poemas* (1995) y, finalmente, *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* (1998).

María Mercedes se enfrentó con el lenguaje entendido desde muchos ángulos: como contenidos que llevan implícitos significados; que acumulan otros contenidos a partir de intertextualidades ya sea con la poesía de otros autores, o con otras manifestaciones del arte; como contenidos contrastados por diferentes registros del lenguaje, sobre todo con el coloquial, en particular las fórmulas sociales que dan cuenta de las “buenas maneras”; como formas poéticas que delimitan contenidos; como contenidos y formas que en su conjunción revelan un significado que construye a un sujeto que al soñar, maldecir o convocar el lenguaje da cuenta de sí mismo como un ser inscrito en la historia.

### Legado de su padre: ¿tan solo poesía lírica?

Gracias a su padre, el poeta Eduardo Carranza, María Mercedes se relacionó con destacadas personalidades culturales del país y del mundo: “Salvador Dalí, Vicente Aleixandre, Neruda, Borges, Leopoldo Panero y Eduardo Cote Lamus, entre muchos otros”<sup>1</sup>. Además, desde pequeña se familiarizó con sus libros y de él heredó el amor a la poesía. Pero se trató de una herencia contradictoria ligada a una voz que se imponía en el ámbito nacional y doméstico con fuerza y no exenta de retos para su hija.

1. Entrevista personal con María Mercedes Carranza, en Patricia Valenzuela, “María Mercedes Carranza: balance inicial”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXXV, núm. 47, Bogotá, Banco de la República, 1998 (editado en 1999), pág. 23.

Debido al poder político que concentraba en torno a sí mismo a partir de su habilidad para desplazarse entre las diferentes esferas “ideológicas”, Eduardo Carranza accedió a los medios de comunicación más importantes de su momento: desde allí se autodefine como vocero de la cultura del país en la segunda mitad del siglo XX. De manera que le fue posible llegar a un público muy amplio, con su concepción de la poesía, en un momento en el que el país se debatía en una guerra violenta que azotaba a las gentes en ciudades y campos. De espaldas a esa realidad, empalagó a la opinión pública con un lirismo que desconocía por completo causas, orígenes y, sobre todo, la existencia de la violencia en Colombia. Y su público necesitaba justamente anestesiarse y escaparse de esa cotidianidad.

Eduardo Carranza decidió conformar un grupo de poetas bajo el nombre de Piedra y Cielo<sup>2</sup> y con él marcar una generación literaria, con mayúsculas, que a su modo de ver iniciaba una nueva etapa en la historia de la literatura del país: se trataba de unos cuadernillos de muy pocas páginas, que incluían los versos de un grupo de poetas a cual de todos más desigual. Algunos muy buenos como los de Tomás Vargas Osorio o Arturo Camacho Ramírez. Entre los peores, los de Eduardo Carranza publicados en el cuaderno *Seis elegías y un himno*<sup>3</sup>. A partir de ese momento se dedicó a construir su imagen, artículo por artículo en los diarios, al igual que la del grupo Piedra y Cielo. De manera que en un comienzo, en el decenio del cuarenta, cuando nace María Mercedes flotaban en el aire esas seis elegías de su padre.

El poder que detentaba en la vida cultural y política o viceversa se hacía presente en la esfera doméstica. El padre de la única hija de María Mercedes, Fernando Garavito, perteneció a la familia el tiempo suficiente para presenciar cómo Eduardo Carranza se constituía también en el “Olimpo”<sup>4</sup> en su hogar. De manera que para María Mercedes mirar de frente el lirismo retórico de su padre y de muchos de los poetas de su generación y despojarlo de cualquier exceso fue su manera de afianzarse en una poética propia. No era fácil interrogar un manejo del lenguaje que le era tan familiar, en todo el sentido de la palabra.

Pero la voz poética de Eduardo Carranza no fue siempre “empalagosa”, tal como lo señala Fernando Garavito: “[...] y antes de ‘Epístola mortal’, que constituye su memorable testamento, escribió textos imprescindibles, donde encontró una rota y personal manera de decir [...]”<sup>5</sup>. Es claro por ejemplo en un poema “La patria es como una carta”, de sus últimos años,

2. Véase Beatriz Restrepo, “Piedra y Cielo a contraluz”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XLII, núm. 69, Bogotá, Banco de la República, 2005 (editado en 2006), págs. 24-45.

3. Eduardo Carranza, *Seis elegías y un himno*, entregas Piedra y Cielo, Bogotá, Editorial Centro, 1939.

4. Fernando Garavito, “María Mercedes Carranza: toda la tierra sobre ella pesa”, en *María Mercedes Carranza. 7 ensayos sobre su obra*, t. II (Serie Poesía IV), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2014, pág. 10.

5. *Ibid.*, pág. 9.

donde el autor sueña Colombia como una larga carta “que fuera toda firma, olas de firmas”, donde los “caminos de montaña o de llanura / como renglones ondulantes guían / la mano del que firma [...], y donde hay firmas ‘en los surcos renglones del labriego / y en la aguja y la hebra del remiendo / donde deja sus ojos la pobreza... / Y, a veces, una espada como firma. / La rúbrica instantánea de un relámpago. / O la sogla llanera como firma. / O una mariposa repentina. / O un súbito pescado plateado. / Y cruces, crucecitas por millares / De los que no sabían escribir’<sup>6</sup>.

Es importante rescatar esta voz porque, sin duda, le permitirá a María Mercedes continuar un camino, aquel que debió construir después de la muerte de Luis Carlos Galán.

**Un arduo trabajo: el “Olimpo”, los nadaístas y María Mercedes**

Para María Mercedes, como lo afirma Darío Jaramillo, fue mucho más complejo que para sus poetas contemporáneos nutrirse de los gestos iconoclastas de los nadaístas, que iban desde lo social hasta lo literario, para deslindarse de la estética piedracielista. Todos los poetas contemporáneos a ella se apropiaron de esta ruptura,

Todos ellos menos María Mercedes Carranza, la más rebelde, la más intransigente, la que tenía al típico representante de la ‘poesía oficial’ en su misma casa, el poeta Eduardo Carranza, su padre, que personificaba todo lo que los jóvenes poetas no querían ser<sup>7</sup>.

La generación literaria a la que María Mercedes pertenece, que es la de los poetas que nacieron en la década del cuarenta, como Elkin Restrepo (1942), Henry Luque Muñoz (1944), Álvaro Miranda (1945), Augusto Pinilla (1946), Darío Jaramillo (1947), Juan Gustavo Cobo (1948), Jaime García Maffla (1944), Harold Alvarado Tenorio (1945), Juan Manuel Roca (1946), Anabel Torres (1948), entre otros, ha recibido diferentes nombres: Generación de *Golpe de Dados*, Generación Posnadaísta, Generación Desencantada, Generación Sin Nombre o Generación del Frente Nacional, como si sus búsquedas estéticas se multiplicaran también en nombres. Diferencia sustancial con ese otro grupo, entre comillas, que se llamó Piedra y Cielo que definía su esencia a partir de un solo nombre es cierto, pero vacío de contenidos y de significación.

**Palabra versus palabra: dos caras de la misma moneda**

Desde su primer libro *Vainas y otros poemas*, encontramos versos que buscan expresamente pedirle

6. *Ibid.* (Garavito cita el poema del libro de María Mercedes, *Carranza por Carranza*, Bogotá, Procultura-Editorial La Rosa, 1985, pág. 9). (Respetamos el uso de las cursivas en unos versos y en otros no, tal como se encuentra en el original)

7. Darío Jaramillo, “María Mercedes Carranza en sibila”, en *María Mercedes Carranza. 7 ensayos sobre su obra*, t. II (Serie Poesía IV), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2014, pág. 36.

al lenguaje que cumpla con la misión que tiene: la de decir. En “Métale cabeza”, María Mercedes escoge la palabra *Palabra* para personificarla, de hecho la coloca en mayúscula, y luego la ridiculiza y regaña:

y usted se hizo mentirosa, puta, terca, es hora de que se quite el maquillaje y empiece a nombrar, no lo que es de Dios ni lo que es del César, sino lo que es nuestro cada día. Hágase mortal a cada paso. Deje las rimas y solfeos, gorgoritos y gorjeos melindres, embadurnes y barnices y oiga atenta esta canción: los pollitos dicen píopíopío cuando tienen hambre, cuando tienen frío<sup>8</sup>.

Encontramos versos libres en este poema, con la misma libertad que utiliza la poeta para cincelar su palabra. Los versos se quiebran, y quedan en suspenso hasta que se llega al siguiente. Dos sentencias: una, para convocar la “palabra” al banquillo; la otra, para increparla. En la primera, el estado lastimoso de las palabras. En la segunda, un tono imperativo que se acentúa en cada quiebre, con fuerza y con un ritmo marcado por sonidos de consonantes y vocales que se reencuentran a cada paso. Señalaremos en el poema tan solo el “ío, ío, ío”, que se hace eco al llegar al “píopíopío” de un final contundente e inesperado. Con este poema rompe con cualquier referencia lírica. Ha comenzado la ruptura, expresa, de María Mercedes con el lenguaje.

En “Babel y usted”, también del primer poemario, además de personificar las palabras, las trata como objetos. Pero no en un diálogo directo con ellas sino en un condicional, un tiempo hipotético:

.....  
Si las palabras no se arrugaran, si fuera posible ponérselas cada mañana, como una blusa o una falda, previo uso del quitamanchas, el cepillo y la plancha. Si no se pudieran pronunciar ya más [...] Si las palabras hicieran sindicato en defensa de sus fueros más legítimos y reclamaran indemnizaciones por abuso de confianza [...]

En este poema, como en el anterior, busca que las palabras se limpien para recuperar su condición esencial dentro del lenguaje.

Tal vez nadie ha descrito el deterioro de las palabras que logra evidenciar María Mercedes en su poesía y, sobre todo, en estos dos poemas como Ernesto Volkening: “[...] a tales extremos hemos llegado que nubarrones de paja flotan encima de nuestras cabezas [...] la realidad pura y simple a la que se ha sustituido aquella otra, enteramente

8. El resaltado de los sonidos en “ío” es nuestra.

artificiosa de la palabrería [...]”<sup>9</sup>. Y continúa: “La degradación de la palabra enajenada nadie la ha comprendido mejor que María Mercedes Carranza”<sup>10</sup>. Ni más ni menos: eso era exactamente lo que queríamos decir, pero ya estaba dicho, y bien dicho.

En su segundo libro, *Tengo miedo* (1982), sigue con la tarea emprendida con el lenguaje. En “Sobran palabras”, por ejemplo, las somete a juicio, como si se tratara de un reo que va al cadalso:

.....  
 Por traidoras decidí hoy,  
 martes 24 de junio,  
 asesinar algunas palabras.  
 Amistad queda condenada  
 a la hoguera por hereje;  
 la horca conviene  
 a Amor por ilegible;  
 no estaría mal el garrote vil,  
 por apóstata, para Solidaridad [...]

Con este mismo procedimiento continúa con las palabras *Fraternidad, Libertad, Igualdad, Esperanza, Fe, Civilización, Felicidad* y por último, *Yo*. Personifica, juzga y elimina, sin derecho a réplica, a estas “palabras-personas”.

En “Nunca es tarde”, también de *Tengo miedo*, el Yo que habla desconfía de sus palabras:

.....  
 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.

Sirven a todas las causas, a todos los credos. Al parecer no hay nada que hacer, lo señala con un gesto de resignación: tal vez porque darle la pelea al lenguaje con las mismas armas del enemigo, es decir, con las palabras solamente desde aquello que dicen, es jugar su mismo juego. Pero no será así. María Mercedes Carranza en-

9. Ernesto Volkening, “Sobre la paja”, nota originalmente publicada en la revista *Eco*, pero incluida en una edición (el párrafo citado está en las págs. 17-18) que recoge los dos primeros libros de María Mercedes Carranza y lleva el título del inicial: *Vainas* (Bogotá, Guberek, 1987). Hemos tomado el fragmento de la cita y los datos de la referencia del artículo de Edgar O’Hara, “Blancura hecha trizas, fundamento” (*Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXXIX, núm. 60, Bogotá, Banco de la República, 2002, pág. 143).  
 10. *Ibid.*

contrará la manera de hacerlas decir, claramente, desde situaciones concretas que se hace necesario colocar sobre el mapa de Colombia sin ambigüedades.

### Nos hizo creer que era un “yo” subjetivo: no, era intertextual y desenfadado

Muchos de los poemas de María Mercedes parecieran la confesión subjetiva de un “yo” poético. Pero no. Logra una polivalencia del lenguaje a partir de su capacidad de síntesis, por un lado, y por la mezcla de lo cotidiano y conversacional. “El silencio”, poema de su primer libro, sintetiza no el silencio sino la incomunicación total, sin hablar de ella, sin hablar de él:

–parece verde  
 –es verde  
 –¿es verde?  
 –sí, es verde  
 –verde  
 –¿te gusta el verde?  
 –me gusta el verde  
 –¿cualquier verde?  
 –no, el verde solamente  
 –¿por qué el verde?  
 –porque es verde  
 –¿y si no fuera verde?  
 –no, sólo me gusta el verde  
 –¿sólo el verde entonces?  
 –sí, sólo el verde  
 –es lindo el verde  
 –sí, el verde es lindo  
 –claro, el verde  
 –sí, el verde.

Al parecer, estamos observando una obra del teatro del absurdo. Pero sin representación, con solo dieciocho versos y un solo sustantivo, María Mercedes nos coloca frente a la total incoherencia del lenguaje. No de él como tal, porque el verde seguirá siendo verde y representará el verde mismo. Sino frente a la manera como nos comunicamos los seres humanos, justamente a través del lenguaje.

Pero María Mercedes utiliza otra estrategia para profundizar en el lenguaje de todos los días. El desenfado en “Brilla pero no da esplendor”:

.....  
 Si soy su atenta  
 servidora y segura además,  
 si me considero  
 su estimada amiga y  
 repito sin piedad honor  
 inmerecido, su amabilidad  
 me desconcierta, amante  
 de las buenas causas,  
 orgullo de la Patria;  
 si  
 siento mi sentido pésame y  
 me encanta conocerlo y  
 le deseo pascuas muy felices y  
 muchos años prósperos [...]

Hace lo que le provoca con fórmulas tan manidas, tan utilizadas socialmente: las disloca al quebrarlas en los versos. Al enunciarlas una tras otra las evidencia. A partir de allí, de este poema que pertenece a su primer libro, queda el camino abierto para que el “yo” poético diga, se contradiga, confiese, sueñe en voz alta, desee en voz baja. Después hable a los cuatro vientos.

Su trabajo con el lenguaje incluye además esa intertextualidad que ya Darío Jaramillo empieza a explorar: paráfrasis del himno nacional en “Cuando la viuda arrancó sus cabellos”, [...] parodia de un verso del Soneto X de Garcilaso de la Vega [...] alusiones a Jorge Manrique y a Pavese. A la publicidad le roba eslóganes como “la pausa que refresca”, “tarde o temprano será un Philips”. A las canciones infantiles “los pollitos dicen / píopíopío cuando tienen / hambre cuando tienen frío”<sup>11</sup>.

Será James Higgins<sup>12</sup> quien nos acompañe en una lectura que evidencie la capacidad de síntesis de la autora para incorporar las referencias históricas y artísticas en versos que parecieran planos: el trabajo subyace y alcanzamos a reconocer la punta del iceberg. De manera que sus palabras tienen una doble faceta: de una simpleza transparente por un lado y de una gran conciencia de historia simultánea con un amplio conocimiento de las expresiones artísticas, por el otro. El trabajo con el lenguaje, en este caso, será la yuxtaposición de capas de contenidos encapsulados: pero no toda suerte de contextos. Serán aquellos que definen a María Mercedes como un sujeto que se construye en su trabajo con el lenguaje en esa tensión que plasma en sus poemas: erudición tamizada por una aparente subjetividad.

En este punto recomendamos comenzar la lectura de la obra de María Mercedes en el “Poema de los Hados” de su quinto libro, *Maneras del desamor* (1992), siguiendo el ensayo de Higgins: sabremos entonces que no hubo nada improvisado en sus versos. Para la muestra, la primera estrofa de este poema:

Soy hija de Benito Mussolini  
Y de alguna actriz de los años 50  
Que cantaba la “Giovinezza”.  
Hiroshima encendió el cielo  
.....

María Mercedes Carranza se retrata como una persona formada por la época histórica en que le tocó nacer. Nacida al final de la Segunda Guerra Mundial, ella heredó un mundo marcado por movimientos políticos totalitarios como el fascismo de Mussolini [...] y por las horribles matanzas masivas que culminaron con la devastación total de Hiroshima [...]<sup>13</sup>.

Continúa el autor del ensayo con el poema:

11. Darío Jaramillo, *op. cit.*, pág. 37.

12. James Higgins, “Violencia y arte. La doble herencia de María Mercedes Carranza”, en *María Mercedes Carranza. 7 ensayos sobre su obra*, t. II (Serie Poesía IV), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2014, págs. 75-96.

13. *Ibid.*, pág. 75.

en el aire el furor de las balas  
que iban de Cúcuta a Leticia, se cruzaban  
con los cañones de “Casablanca”  
y las palabras de su canción melancólica:  
“El tiempo pasa,  
un beso no es más que un beso...”

Y prosigue la lectura de los intertextos:

El estallido de la violencia [años cuarenta, Colombia, entre Cúcuta y Leticia] coincidió con la popularidad en 1942 de la [...] película *Casablanca* [...], la cual relata la historia de dos trágicos amantes que se encuentran en el territorio francés de Marruecos<sup>14</sup>.

Lo demás se encuentra en el ensayo de Higgins: solo presentamos la invitación a leer la obra de María Mercedes desde la óptica de este académico escocés.

### 18 de agosto de 1989<sup>15</sup> (1990)

Con este poema la poesía de María Mercedes se parte en dos: por su extensión, por la forma, por la temática. En esa fecha, entre el día y la noche, es asesinado el candidato a la Presidencia, Luis Carlos Galán. Entonces muchos colombianos (las encuestas lo colocaban en primer lugar para ganar la Presidencia) perdimos la fe en un futuro mejor: sin narcotráfico, y sin discriminaciones ni violencia. Pero María Mercedes perdió además de ese futuro, a su excompañero de trabajo en el periodismo y a uno de sus más cercanos amigos. Y tal vez como nadie más, logró expresarlo en el poema que lleva la fecha del asesinato, bajo un epígrafe con palabras de Rimbaud:

*Vi estallar en los cielos el relámpago, el nombre  
que divide la tarde, las resacas airadas,  
el alba como un pueblo de palomas borradas  
y acaso vi en todo esto lo que cree ver el hombre.*

Enfoca desde los primeros versos<sup>16</sup> del poema al candidato a la Presidencia en su último día contraponiéndolo con el enemigo, en cinco estrofas que describen ese último día de Galán. Intercalados van dos o tres versos, en cursivas: prefiguran la cotidianidad del asesino ese mismo día:

Este hombre va a morir  
Hoy es el último día de sus años.  
Amanece tras los cerros un sol frío:  
el amanecer nunca más alumbrará su carne.  
Como siempre, entre sus cuatro paredes  
desayuna, conversa, viste su traje;  
no piensa en el pasado, aún liviano y todo víspera,  
en los gestos, hechos y palabras de su vida

14. *Ibid.*, pág. 76.

15. “Poema publicado en una carpeta con artistas como Santiago Cárdenas y Alejandro Obregón”. Clara Eugenia Ronderos, “Ética y literatura: los rostros de la patria en la poesía de María Mercedes Carranza”, en *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 37-38, número especial sobre el *Legado cultural de Colombia, In Memoriam (2001-2010)*, Bogotá, Asociación de Colombianistas y Fitchburg State University, abril, 2011, pág. 19.

16. Los versos que corresponden a Luis Carlos Galán irán sin las cursivas para diferenciarlos de aquellos en los que se hace presente el asesino, que llevan las cursivas tal como se encuentran en el original.

que mañana serán distintos en el bronce y en los himnos,  
porque este hombre no sabe que hoy va a morir.

*En su corazón de piedra  
el asesino afila los cuchillos.*

El poema continúa y termina con palabras de ira: “*Todas las lenguas de la tierra maldicen al asesino*”.

Era inminente, era necesario que el lenguaje dijera lo que tenía que decir, más allá del desconcierto que sentíamos: el homenaje de una ciudadana. Las palabras dijeron. Pero no había sido suficiente. La realidad desbordaba las palabras que se habían conquistado.

Coincidencia o no, a partir de esta fecha María Mercedes empieza a ejercer como ciudadana<sup>17</sup> desde la poesía. ¿Quién más en Colombia? Tal vez ella es la única poeta que logre gestos, por decir lo menos, tan relevantes. En 1991, por ejemplo, participa en la Asamblea Nacional Constituyente con un papel activo y deliberante: a favor del aborto, de la extradición, del respeto por las culturas minoritarias<sup>18</sup>. Además,

Desde la casa de Poesía Silva organizó, en 2003, el concurso de poesía “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 [...] <sup>19</sup>.

¿No es acaso la presencia de todas estas cartas-poemas, eco de las firmas que por Colombia pedía Eduardo Carranza en los versos de “La patria es como una carta”?

### ***El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos) (1989)***

El nombre de Luis Carlos Galán nunca había estado presente en la poesía de María Mercedes, ni siquiera en el poema que escribe con la fecha de su muerte. Solo nueve años después, cuando publica *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* (1989), la dedicatoria dice: “A Luis Carlos: siempre”. Luego, en el índice, nos encontramos con veinticuatro cantos. Necoclí, Mapiripán, Tamborales, Dabeiba, Encimadas, Barrancabermeja, Tierralta, El Doncello, Segovia, Amaime, Vista Hermosa, Pájaro, Uribia, Confines, Caldomo, Humadea, Pore, Paujil, Sotavento, Ituango, Taraira, Miraflores, Cumbal, Soacha. Sí, parecen el comienzo de cantos con tantos sonidos que se reencuentran, vocales sonoras entre escasas consonantes, muchas de ellas que también se repiten formando cadenas de sonidos: Taraira, Uribia, Amaime, Dabeiba, Mapiripán, Tamborales. Otros cantos llevan nombres bellos que nos remiten a una naturaleza que permanece intacta: Vista Hermosa, Miraflores, Pájaro, Tierralta. Lugares que delimitan la geografía de Colombia, de nuevo: ya no hay “cruces, crucecitas por millares / De los que no sabían escribir” del poema de su padre. Pero sí

17. Clara Ronderos, *op. cit.*, pág. 16.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

existe el mismo compromiso tácito, con ese país desde el cual se escribe, y con los seres anónimos marcados ahora sin cruces ni cementerios.

Desde el primer canto se enrarece el aire de los lugares que nombran estas palabras:

Canto I  
NECOCLÍ

Quizás  
el próximo instante  
de noche tarde o mañana  
en Necoclí  
se oirá nada más  
el canto de las moscas.

Expresamente escuchamos las moscas: la lucha con el lenguaje se gana, porque ese enemigo que era el lenguaje lírico al cual se enfrentó con el desenfado y la escritura de lo coloquial hace ya muchos versos que desapareció. Las palabras gastadas, que habían tomado otras formas del mismo enemigo tampoco comparecen en estos cantos. Simplemente porque el lenguaje en este libro es el mismo silencio, la misma ausencia de las palabras, delimitado ahora por escasas imágenes y un gran manejo de los blancos de la página, en breves poemas que van centrados. ¿Qué es lo que resuena entonces? Alguna pincelada, algún indicio: la palabra “sangre” (Canto 4 “Dabeiba”), la palabra “terror” (Canto 5 “Encimadas”), la expresión “sangre desangrada” (Canto 6 “Barrancabermeja”), la palabra “asesino” (Canto 8 “El Doncello”), la palabra “podredumbre” (Canto 10 “Amaime”), la palabra “yerta” (Canto 11 “Vista Hermosa”), la palabra “desolación” (Canto 14 “Confines”), la expresión “fuego fatuo” (Canto 15 “Caldomo”), la palabra “muerte” (Canto 17 “Pore”), la expresión “bocas de los muertos” (Canto 18 “Paujil”), la expresión “cementerios de sueños” (Canto 22 “Miraflores”), la expresión “llegó la muerte” (Canto 23 “Cumbal”).

¿Qué hay detrás, qué es lo que no se nombra, cuáles las palabras que faltan, dónde el silencio? Sabemos que se trata de masacres que no solo destrazan sino que se imparten con un ritual. ¿Cómo son, cómo han sido?:

Por ejemplo, que suelen ser nocturnas. Por ejemplo, [...], quien ejecuta la masacre deliberadamente deja al menos un sobreviviente entre las víctimas, a veces malherido, para que diga hasta dónde puede llegar el asesino. Y lo otro: el masacrador llega embozado, o tiznado a la escena [...] de la matanza; cambia u oculta sus facciones, aparece como si fuera otro [...]. Toda la ceremonia conduce a una sensación que algunos cuentan: llegar a ser miedo puro y sólo miedo, nada más. El cuerpo es miedo y el ánimo es una exaltación [...] pura del terror<sup>20</sup>.

Dice Clara Eugenia Ronderos:

20. Darío Jaramillo, *op. cit.*, pág. 46.

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<sup>21</sup>.

Y continúa: “[...] 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”<sup>22</sup>. Con Ronderos diremos también que en estos últimos poemas de María Mercedes se muestra el “rostro del ‘otro’ sin anularlo”: es posible su epifanía<sup>23</sup>. Se evidencia un lenguaje despojado de las palabras y las imágenes que trivializaron las matanzas en los medios de comunicación y por ello expresan mucho más: “Tanto sentido estético hay en lo silenciado como en lo expresado”<sup>24</sup> en el haikú japonés. Para el caso de estos poemas del *Canto de las moscas*, anotaremos que tanto sentido estético y ético hay en lo silenciado como en lo expresado, porque apenas se esboza: es por ello que perduran en el tiempo, cuando se trata de “asuntos” de lo que ya no se habla y de lo que se habla igualmente desde tantos otros lugares de nuestra geografía sin el más mínimo pudor.

Se expide constancia de un poemario que en su lectura logra nombrar lo innombrable, tal como lo han señalado muchos de sus lectores y críticos. Igualmente se expide constancia de la imposibilidad de hablar de él, de escribir sobre él. Porque creemos que darle contenido a esa pincelada que escenifica el ritual sería violentar a quienes lo han padecido y, subvertir al mismo tiempo, esa batalla que finalmente logra dar María Mercedes Carranza en *El Canto de las moscas*: la de arrinconar el lenguaje en un gesto ético y solidario, hasta convertirlo en silencio que zumba y perdura.

**Beatriz Restrepo Restrepo**

21. Clara Eugenia Ronderos, *op. cit.*, pág. 20.

22. *Ibid.*, pág. 21.

23. *Ibid.*, pág. 17.

24. Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, *El haikú japonés. Historia y traducción*, Madrid, Fundación Juan March, 1972, pág. 28.