

**EL CANTO DE LAS MOSCAS  
Y LA PREDICACIÓN SOBRE LA VIOLENCIA OCULTADA  
ANÁLISIS SEMIÓTICO**

**BEATRIZ VANEGAS ATHÍAS**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER  
ESCUELA DE IDIOMAS  
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA  
BUCARAMANGA**

**2010**

**EL CANTO DE LAS MOSCAS  
Y LA PREDICACIÓN SOBRE LA VIOLENCIA OCULTADA  
ANÁLISIS SEMIÓTICO**

**BEATRIZ VANEGAS ATHÍAS**

**Trabajo de grado para optar al título de  
Magíster en semiótica**

**DIRECCIÓN**

**JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA**

**Doctor en Ciencias del Lenguaje, Universidad de Limoges**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**ESCUELA DE IDIOMAS**

**MAESTRÍA EN SEMIÓTICA**

**BUCARAMANGA**

**2010**

**MIS AGRADECIEMIENTOS** a la Universidad Industrial de Santander, en especial a las maestras Gloria Rey y Ana Cecilia Ojeda, quienes, con sus orientaciones certeras, ayudaron a la estructuración y pertinencia de esta investigación que hace parte del grupo de investigación *Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO)* de la universidad ya mencionada. Y a Leonardo Uribe, por su infinita paciencia.

## **DEDICATORIA**

Para Sandra Luz, siempre conmigo.

Para Adrián Elías y Pedro Pablo, por su amor y paciencia.

Para la niña Ame, ausente que está presente.

Y para mis amigas, por el don de su amistad.

## TABLA DE CONTENIDO

	PÁG.
<b>INTRODUCCIÓN</b> _____	1
ANÁLISIS PRECEDENTE DE <i>EL CANTO DE LAS MOSCAS (VERSIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS)</i> DE MARÍA MERCEDES CARRANZA _____	7
GENERALIDADES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS _____	15
<b>CAPÍTULO I</b> _____	21
<b>EL UNIVERSO SOCIOCULTURAL DE MARÍA MERCEDES CARRANZA</b> _____	21
1.1. <b>EL SUJETO LÍRICO</b> _____	21
1.2. <b>RELACIÓN ENTRE EL SUJETO LÍRICO Y EL PAÍS QUE HABITÓ LA POETISA MARÍA MERCEDES CARRANZA</b> _____	26
1.3. <b>EL MUNDO Y LA COLOMBIA DE MARÍA MERCEDES CARRANZA</b> _____	30
1.4. <b>LA EXPERIENCIA DE VIDA DE LA POETISA EN LA OBRA LITERARIA</b> _____	34
1.5. <b>LA OBRA POÉTICA DE MARÍA MERCEDES CARRANZA: LA IRREVERENCIA, LA DESOLACIÓN Y LA DEVELACIÓN DE LA VIOLENCIA OCULTADA</b> _____	41
1.6. <b><i>EL CANTO DE LAS MOSCAS (VERSIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS): HUELLA DE LA VIOLENCIA OCULTADA</i></b> _____	51
<b>CAPÍTULO II</b> _____	57
<b>LA ENUNCIACIÓN DE LA VIOLENCIA OCULTADA EN</b> _____	57
<b><i>EL CANTO DE LAS MOSCAS</i></b> _____	57

2.1.	NIVEL FIGURATIVO	59
2.1.1.	Las formas de <i>El canto de las moscas</i>	59
2.2.	NIVEL SEMIONARRATIVO	69
2.2.1.	El relato de <i>El canto de las moscas</i> y el encabalgamiento de la aspectualidad figurativa en la narratividad	69
2.2.2.	<b>Procesos actanciales de <i>El Canto de las moscas</i> (Versión de los <i>acontecimientos</i>)</b>	82
2.2.3.	Breve aproximación a algunos elementos de la dimensión pasional	88
2.3.	NIVEL AXIOLÓGICO	99
2.3.1.	Cuerpo sintiente, cuerpo degradado de la población víctima	99
2.3.2.	<b>Las figuraciones de los contenidos recurrentes</b>	106
CONCLUSIONES		112
BIBLIOGRAFÍA		115
ANEXOS		122

## ÍNDICE DE TABLAS

	<b>Pág.</b>
Tabla 1. Configuración metafórica a partir del verbo <i>ser</i>	72
Tabla 2. Aspectualidad temporal general en <i>El Canto de las moscas</i>	77
Tabla 3. Aspectualidad temporal Canto 18, <i>Paujil</i>	78
Tabla 4 Aspectualidad temporal del Canto 3, <i>Tamborales</i>	79
Tabla 5. Aspectualidad temporal <i>Canto 2, Mapiripán</i>	81
Tabla 6. Programa narrativo de la violencia ocultada.	81
Tabla 7. Muestra representativa de las marcas del miedo como pasión en <i>El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)</i>	92
Tabla 8. Forma de vida colombiana: violencia ocultada	111

## ÍNDICE DE FIGURAS

	PÁG.
Figura 1. Recorrido pasional del Canto 15, <i>Caldono</i>	91
Figura 2. Recorrido pasional del Canto 8, <i>El Doncello</i>	94
Figura3. Cuadrado semiótico	103
Figura 4. Cuadrado semiótico	105
Figura 5. Recurrencias de contenido en las figuras de <i>El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)</i>	110

## RESUMEN

**TÍTULO:** El canto de las moscas y la predicación sobre la violencia ocultada. Análisis semiótico.\*

**AUTOR:** Beatriz Vanegas Athías\*\*

**Palabras claves:** Semiótica. Poesía. Forma de vida: Metáfora. Violencia ocultada.

La pregunta que surge al asumir el análisis semiótico del poemario *El canto de las moscas* (versión de los acontecimientos), de la poetisa colombiana María Mercedes Carranza es: ¿cómo construir representaciones de la violencia ocultada, desde un análisis semiótico del poemario en mención? Una primera hipótesis de análisis considera que el objeto significativo que nos atañe cumple la función de memoria cultural colectiva. Esta concepción de texto se enmarca dentro de los intereses del análisis semiótico actual, esto es, la comprensión y descripción de las operaciones de organización del sentido y de axiologías culturales para definir una forma de vida mediada por la violencia ocultada. Podemos afirmar además, que el texto estudiado no está constituido por un conjunto de versos, de los que se desprende un único sentido, sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se configura la cultura de la violencia colombiana que puede caracterizarse como una forma de vida específica, cuyos rasgos resultan del análisis de cada texto poético de *El Canto de las moscas* (Versión de los acontecimientos), en el que pueden identificarse sistemas axiológicos más o menos consecuentes con caracterizaciones de un sujeto lírico en relación a un nosotros (alteridad) Este trabajo inició en el segundo semestre de 2007 y hace parte del Grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia (CUYNACO), de la Maestría en semiótica, en la línea de literatura.

---

\*Proyecto de Grado

\*\*Facultad de Ciencias Humanas, escuela de Idiomas. Maestría en Semiótica. Dirección JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA , Doctor en Ciencias del Lenguaje, Universidad de Limoges.

## ABSTRACT

**TITLE:** The song of the flies and preaching about the hidden violence. Semiotic analysis.\*

**AUTHOR:** Beatriz Vanegas Athías\*\*

**KEY WORDS:** Semiotics. Poetry. Lifestyle: Metaphor. Hidden violence.

The question that arises in taking the semiotic analysis of the poetry collection **The Song of the Flies (version of events)** written by the Colombian poet María Mercedes Carranza is how to construct representations of hidden violence from a semiotic analysis of this poem book? A first scenario analysis considers that the significant object that concerns us fulfills the purpose of collective cultural memory. This conception of text is framed in the interests of current semiotic analysis, such as the understanding and description of the organizative operations of meaning and cultural axiologies with the purpose of defining a lifestyle mediated by the hidden violence. As a matter of fact, the studied text actually is not only composed by a set of verses with an unique meaning but also it is a multidimensional space, that sets the culture of violence in Colombia in which a specific sort of living can be characterized after the analysis of each poetic text inside **The Song of the Flies (version of events)**. As a result, in this poetry collection some value systems can be identified accordingly with characterizations of a lyrical subject in relation to us (otherness ) This work began in the second half of 2007 and is part of the research group Culture and Narration in Colombia (CUYNACO) of the Master of semiotics, in the literature line.

---

\* Project of degree

\*\* Faculty of Human Sciences, language school. Masters in Semiotics. José Horacio Rosales Cueva , Doctor in Sciencies of Lenguaje, University of Limoges.

## INTRODUCCIÓN

La pregunta de investigación al asumir el análisis semiótico del poemario *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, de la poetisa colombiana María Mercedes Carranza es ¿cómo reconstruir las representaciones de la violencia ocultada, a través de un análisis semiótico, del poemario *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*? Esta pregunta se ha resuelto a lo largo de esta investigación y de ello intenta dar cuenta el presente trabajo. Según José Horacio Rosales, hemos intentado, con este poemario, abordar parte de la tarea que consiste en comprender y describir científicamente cómo las diferentes mediaciones semióticas de una cultura traslucen las sensibilidades, las percepciones y las elaboraciones cognitivas sobre ése mismo entorno sociocultural en que se producen; con ello, pretende, además, intervenir en procesos de transformación cultural.<sup>1</sup>

Esta investigación titulada *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos) y la predicación sobre la violencia ocultada* estudia desde el análisis del discurso, la semiótica pasional y la semiótica de la cultura, la forma de vida y el sistema de valores configurados en esta importante pieza de la poesía colombiana contemporánea.

Por lo anterior consideramos que el objeto significativo que hemos investigado cumple la función de memoria si tenemos en cuenta que al decir de R.I. Moore en el prólogo al libro *Memoria social*, ésta constituye todo grupo humano. Por tanto, ninguna acción se realiza y ningún conocimiento se comunica sin su intervención. Afirman los autores que la misma historia es tanto un producto como una fuente

---

<sup>1</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. Representaciones de la cultura de sí y de la cultura del otro en los discursos educativos universitarios en Colombia. Tesis doctoral Universidad de Limoges, Francia. 2000.

de memoria social. La literatura, la poesía, para nuestro caso, es una férrea versión de la memoria social en la medida que entra en contacto el lector y la tradición cultural de la violencia en Colombia.

Consideramos la obra *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* como un texto que posee “una profunda capacidad de llegar hasta nosotros, ya sea porque reconstruye capas enteras de cultura o porque restaura el recuerdo”<sup>2</sup>. *El canto de las moscas* es un texto porque es un tejido verbal dotado de significado, además de una función íntegra que presenta ante el lector una concepción de cultura como trama completamente jerarquizada y organizada. Es decir, un texto dentro del texto, un entramado. Ya se sabe que etimológicamente la palabra texto viene de “trama”. Cada texto del texto que nos convoca en la presente investigación es capaz de llegar hasta nosotros porque el ser, el espacio, el tiempo allí organizados en un proceso narrativo, no constituyen un objeto en sí mismo, ni es autónomo del ambiente que lo bordea. Para nuestra investigación, *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* se erige como una metáfora de la semiosfera si consideramos la concepción de ésta, legada por Lotman, como un espacio semiótico al interior del cual ocurre una reciprocidad que conlleva a procesos variables, permeables, pero que en esencia funda mundos posibles y esa es un labor profundamente metafórica. Así, el texto llamado *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* es una trama movable que restaura el recuerdo en la medida que configura un mapa de la violencia ocultada en Colombia, generando nuevos sentidos. El poemario configura la devastación, pero a la vez es la impronta de lo que fue, de lo que hubo. Como los epitafios, sellan el nuevo estado de inexistencia, pero inauguran la memoria social del pasado.

---

<sup>2</sup> LOTMAN, Yuri. La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Frónesis & Cátedra, 2000, p. 117.

Ahora bien, la mencionada concepción de texto se enmarca dentro de los intereses del análisis semiótico actual, esto es, la comprensión y descripción de las operaciones de organización del sentido, lo que consiste en analizar hacia dónde va ese “algo” que es *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Porque el poemario estudiado tiende hacia alguna meta, es portador de un efecto de sentido sometido a una intencionalidad. Así, esa materia sin forma que el discurso del poemario organiza para hacerlo inteligible, esto es, el sentido, será nuestro centro de estudio.

No es posible el sentido al margen del discurso. Es en el discurso donde se ha de describir el funcionamiento semiótico, es decir, el texto en su discurrir sintáctico que va produciendo sentido<sup>3</sup>. Pretendemos articular el sentido de un poemario, cuya praxis enunciativa valoriza de manera diferente los objetos que intentan encontrar los sujetos. Al producirse esta valorización, los objetos encauzan el sentido y se produce la adquisición de valor según la época, las sociedades, las culturas, los grupos y hasta los individuos.

Construir representaciones de la violencia ocultada desde textos poéticos, como los veinticuatro breves poemas que conforman *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* es el problema al cual estamos abocados en la presente investigación, tras la búsqueda de la determinación de una forma de vida colombiana figurada por esta obra de la literatura colombiana contemporánea. Definido este concepto en palabras de Jacques Fontanille “como un sentido de la vida que revela a posteriori un proyecto axiológico”.<sup>4</sup> La forma de vida es el producto de un análisis que aborda diversos fenómenos, extendidos como en un rizoma, que predicen de la cultura en que surge y se desarrolla. En este caso, se trata de una forma de vida o rizoma anclado entre dos polos opuestos: la memoria y el olvido. Así, si todo es

---

<sup>3</sup> Cf. LOZANO, Jorge. *Análisis del discurso, Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 20.

<sup>4</sup> FONTANILLE, Jacques y Algirdas GREIMAS. *Semiótica de las pasiones. La epistemología de las pasiones*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 26.

igual y todo es diferente no se puede imponer el orden. Esta investigación se orienta a determinar esta forma de vida caótica, terrorífica en la que se devela un pueblo mordido a golpes y a bala. En el poemario, se da cuenta de ello y lo estableceremos a través de la resolución de cuestiones: ¿Cómo realizar análisis semiótico-discursivo del poemario *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*? ¿De qué manera determinar el sistema de valores y la figuración de un sujeto lírico *yo* de referencia que incluye a una alteridad (cultura colombiana) El sujeto lírico es en palabras de Michel Jarrety:

[...] la voz de otro que me habla, es la voz de los otros que hablan en mí y es la voz misma que yo dirijo a los otros. Para contar su imposible biografía, había que despertar las voces calladas, rearticularlas y entre-leerlas.<sup>5</sup>

Nuestro proyecto de investigación ha construido representaciones de la violencia ocultada, desde un análisis orientado por la semiótica narrativa y de las pasiones y con ello aspira a contribuir a la resolución de “las preguntas sobre la identidad del colombiano y la determinación de los valores dados a la cultura”<sup>6</sup>. En este orden de ideas, el poemario que nos ocupa constituye el primer volumen poético del canon lírico colombiano del siglo XX, dedicado a predicar sobre los tópicos de la violencia paramilitar acaecida en Colombia desde la década de los ochenta. Al hacer una minuciosa pesquisa bibliográfica por las temáticas tratadas por poetas representativos de los seis más recientes hitos o de las más contemporáneas generaciones poéticas de Colombia, esto es, desde 1950, hasta los años noventa, encontramos que movimientos poéticos como Los Nuevos, Piedra y Cielo, el Nadaísmo, Los Cuadernícolas o Cántico y Mito, evaden la referencia directa a tópicos sobre la endémica violencia colombiana. Será la llamada “Poesía de los setenta” o Genera-

---

<sup>5</sup> JARRETY, Michel. Sujeto Ético, Sujeto Lírico. En: RABATÉ, Dominique (Director). Consideraciones sobre el sujeto lírico. París: PUF, 1996, p. 127. Traducción de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda.

<sup>6</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. Meta-representaciones (semióticas) de la cultura colombiana. En: Congreso de la Sociedad Colombiana de Estudios Semióticos y de Comunicación (2º, 2008, Universidad Jorge Tadeo Lozano, de Bogotá).

ción del Frente Nacional, como la llamó el crítico y escritor Isaías Peña Gutiérrez, quien asumirá un compromiso ético y estético. Reciben este nombre porque son los poetas que surgen en la década del setenta. Continúan al movimiento poético llamado Nadaísmo fundado en 1958 por el poeta antioqueño Gonzalo Arango quien se autodenominó “El Profeta” y reunió a poetas como Jotamario Arbeláez, Darío Lemos, Eduardo Escobar y Jaime Jaramillo Escobar. Las características generales de este movimiento poético al decir de Luis A. Ramírez Orjuela, Mauricio Contreras y Rafael del Castillo son:

- Actitud iconoclasta que se expresa tanto en lo vital como en lo literario.
- Crítica acérrima a la tradición literaria mezclando elementos del surrealismo, el existencialismo francés y la “beat generation” norteamericana, en una actitud nihilista.
- Vinculados con la música protesta, el elogio de las drogas, retorno a un primitivismo ecológico de comunas y utopía, de artesanía y turismo todo a través de la arenga de tono tremendista.<sup>7</sup>

El Nadaísmo, según Juan Gustavo Cobo Borda proponía “un vasto programa de subversión cultural, estética, social y religiosa [...]”<sup>8</sup> Tuvieron una proyección mediática que trascendió las fronteras de la estética literaria y confundió al poeta, con un Mesías de la palabra. Gonzalo Arango, el líder del Movimiento nadaísta, llegó a llamar al presidente Lleras “Poeta de la acción”. Como respuesta surge la *Generación Desencantada* en la década de los setenta. Los integrantes son: María Mercedes Carranza (1945), Darío Jaramillo Agudelo (1947), José Manuel Arango (1937), Giovanni Quessep (1939), Juan Gustavo Cobo Borda (1948), Mario Rivero (1935) y Juan Manuel Roca (1946). Sobre estos autores, Juan Gustavo Cobo Borda, en su libro *Poesía Colombiana*, editado por la Universidad de Antioquia en 1988, afirma:

---

<sup>7</sup> RAMIREZ ORJUELA, Luis [et al]. Rostros de la palabra. Poesía colombiana actual. Bogotá: Magisterio, 1990, p. 169.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 171.

No toman actitud de grupo sino que son individualidades, en muchos casos aislados. No volcados hacia el exterior sino recogidos en su intimidad, en ocasiones nociva. La poesía para ellos es fidelidad y conciencia, asunto de cultura. Se internan en la exploración de su mundo interior, en la adquisición de una palabra precisa, en la elaboración de una poética, como formas de superar el olvido mediante la fabulación creativa. El arte, a través de la irrealidad, propone una verdad más vital: la de lo imaginario. Tal podría ser uno de sus leitmotiv. Otro, el que había formulado el poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre: “lo único decente que se puede hacer con la historia es falsificarla”, máxime en el caso de la historia colombiana, fabricada a punta de mentiras.<sup>9</sup>

María Mercedes Carranza pertenece generacional y temáticamente a este grupo de poetas. A pesar de sus poéticas disímiles coexisten entre ellos dos tendencias que permiten agruparlos en la llamada Generación Desencantada. Estas dos tendencias son planteadas por Rafael Del Castillo, Luís A. Ramírez y Mauricio Contreras. Estos autores afirman que prevalece, en los poetas de la Generación Desencantada, una primera tendencia que es el empleo del recurso de la narrativa, además del recurso de la intertextualidad que los lleva a involucrar retóricas de otros contextos, transformándolas en el poema, como letras de boleros, de canciones, lugares comunes y una marcada reflexión sobre la literatura dentro de la literatura a través de la creación de poemas que son arte poéticas. Los poetas de esta Generación optaron por la transformación del sujeto poético, despersonalizando el hablante, ello se evidencia en la aparición de la máscara o del doble en el espacio poético. Una segunda tendencia es el cultivo de la imagen poética mediante un lenguaje que no asume las retóricas de la cotidianidad debido a una fuerte influencia del superrealismo.<sup>10</sup>

Como se verá, las características que estructuran estas dos tendencias están presentes en la obra de María Mercedes Carranza, compuesta por seis poemarios publicados entre 1972 (*Vainas y otros poemas*) y 1996 (*El canto de las moscas, versión de los*

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem*, p 173.

*acontecimientos*). Y es a esta Generación a la cual pertenece María Mercedes Carranza.

**ANÁLISIS PRECEDENTE DE *EL CANTO DE LAS MOSCAS* (VERSIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS) DE MARÍA MERCEDES CARRANZA**

Nuestro trabajo se centra en postular un acercamiento semiótico a la poesía de la tragedia masificada o violencia ocultada de una Colombia plena de avatares y desmemoria. Decimos tragedia masificada porque a través del poemario se configurará un mapa de la violencia colombiana de las tres últimas décadas. El análisis semiótico del poemario tendrá como derrotero verificar la hipótesis de que éste constituye una huella imborrable de los hechos terroríficos acaecidos en Necoclí, Mapiripán, Tamborales, Dabeiba, Encimadas, Barrancabermeja, Tierralta, El Doncello, Segovia, Amaime, Vista Hermosa, Pájaro, Uribia, Confines, Caldon, Humadea, Pore, Paujil, Sotavento, Ituango, Taraira, Miraflores, Cumbal y Soacha. Todas estas son veredas, corregimientos y municipios del vasto territorio colombiano. Sitios anónimos unos, reconocidos otros, en los que se ejecutó la violencia con prácticas de crueldad, es decir, la violencia en sí misma, con el único fin de infligir dolor, de profanar la humanidad y de ocultar esa barbarie en los sitios donde se ejecutó. Por ello, la naturaleza es otra víctima de esta inhumanidad. Allí radica la vigencia y trascendencia de la presente investigación.

Es por ello que a lo largo de la investigación, se ha realizado una serie de pesquisas bibliográficas que han arrojado un estado del arte que a su vez valida el análisis que hemos realizado. De tal suerte resultan vastos los estudios críticos y con otros enfoques sobre la narrativa de la violencia en Colombia. En nuestras pesquisas bibliográficas notamos que se privilegia a las investigaciones, monografías y ensayos sobre narrativa de la violencia en nuestro país. No ocurre lo mismo con la poesía. Sin embargo, han sido de gran utilidad dos estudios sobre novela colombiana de la

violencia, ambos desarrollados por escritores e investigadores colombianos: por un lado, nos referimos a Jaime Alejandro Rodríguez, en su investigación titulada *Pájaros, bandoleros y sicarios*<sup>11</sup>, y, por otro lado, Augusto Escobar con *La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?*

En el primero, el investigador trabajó tres momentos de nuestra contemporaneidad que podrían reflejar tres tipos de violencia a través del análisis de los protagonistas que la encarnan: el *pájaro*, que es el asesino de la llamada "violencia" de los años cincuenta; el *guerrillero* o el *bandolero* y, por último, el *sicario*. Para llevar a cabo estos propósitos, el autor dividió la investigación en dos partes: la primera, abarca la discusión de los marcos de referencia, y la segunda, incluye el análisis de los personajes en un corpus seleccionado de la narrativa colombiana contemporánea compuesto por *Las muertes de Tirofijo*, de Arturo Alape y *Cóndores no entierran todos los días*, de Gustavo Álvarez Gardeazábal. De esta manera, es el autor quien infiere la siguiente conclusión:

El tipo de violencia cambia, los modus operandi son distintos, quizás las justificaciones varían, pero el efecto es el mismo: la muerte se vuelve una constante; nuestra conciencia se arrastra por el laberinto y ya nadie sabe a dónde vamos a parar. Creo que la revisión de estas tres novelas, nos permite comprobar, de un lado lo que Augusto Escobar propone: que la violencia genera toda una tradición literaria en Colombia, pero también que la mirada de larga duración es necesaria; que ya no podemos creer que la violencia pasó: está ahí; agazapada, presente, multifacética; y no puede ser una la mirada; se requieren muchos exámenes, antes de dar una respuesta. El examen de la mentalidad violenta, puede ser una de esas caras que necesitamos ver: no se trata de reducir el problema, se trata de comprenderlo desde todas

---

<sup>11</sup> RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. "Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana (Un enfoque desde a historia de las mentalidades", en: [www.javeriana.edu.co](http://www.javeriana.edu.co), portal de la Pontificia Universidad Javeriana [en línea]. Disponible en: [http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/jar\\_otroetxt/pajaros/000.html](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otroetxt/pajaros/000.html) (página consultada el día 15 de noviembre de 2009).

la perspectivas y creemos que la alianza entre literatura e historia de las mentalidades ha resultado de una importancia vital.<sup>12</sup>

El poemario que nos atañe continúa dando un registro de cómo la violencia es una constante en la historia del siglo XX en Colombia y, en efecto, sólo cambian los métodos, pero las consecuencias son las mismas. En nuestro caso se trata de analizar la violencia ocultada ejecutada por grupos de ultraderecha, llamados paramilitares. El mapa que hemos efectuado así lo corrobora.

El segundo estudio, Augusto Escobar analiza la producción novelística que aborda la problemática de la violencia entre los años 1947- 1965. Este trabajo aporta las siguientes aproximaciones que hemos tenido en cuenta en nuestra investigación:

De la lectura de las novelas escritas entre 1949 y 1967 que abordan la violencia de diversas maneras, podemos sacar ciertas conclusiones estadísticas susceptibles de mayor precisión. De las setenta novelas conocidas que tratan de la violencia: 54 (77%) implican a la Iglesia católica colombiana como una de las instituciones responsables del auge de la violencia; 62 (90%) comprometen a la policía y a los grupos parapolíticos (chula vitas, pájaros, guerrillas de la paz, policía rural) del caos, destrucción y muertes habidas; 49 (70%) defienden el punto de vista liberal y se atribuye la violencia a los conservadores, 7 (10%) novelas reflejan la opinión conservadora y endilgan la violencia a los liberales; 14 (20%) hacen una reflexión crítica sobre la violencia, superando de esta manera el enfoque partidista. De los 57 escritores, 19 (33%) habían escrito por lo menos una obra antes de su primera novela sobre la violencia, 38 (67%) se inician escribiendo sobre ella.<sup>13</sup>

Existe una amplia tradición de novelística sobre los diferentes rostros que ha adoptado la costumbre de matar en Colombia. El conocimiento de la investigación antes citada aporta luces a la presente, por cuanto se circunscribe al análisis de la

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*

<sup>13</sup> ESCOBAR GIRALDO, Augusto. "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?", en: [www.javeriana.edu.co](http://www.javeriana.edu.co), portal de la Pontificia Universidad Javeriana [en línea]. Disponible en: [http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm) (página consultada el día 17 de noviembre de 2009).

violencia que antecedió a la enunciada en *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Según esta investigación, falta escribir la obra que narre esta nueva versión de la violencia, es decir, la perpetrada por actores pertenecientes al Estado.

Otro género literario que ha asumido con rigor el tratamiento de la violencia en Colombia es la crónica literaria. Referenciamos la obra del sociólogo y cronista Alfredo Molano, en especial los libros *Los años del tropel* y *Desterrados*. El primer texto aborda desde siete crónicas, el fenómeno de la violencia en Colombia entre los años de 1946 y 1966. El escritor Molano afirma que su trabajo “no se trataba de hacer la historia de la Violencia, sino de contar su versión”<sup>14</sup>. De igual forma en *Desterrados, Crónicas del desarraigo*, Alfredo Molano aborda a través de la crónica literaria la realidad de la violencia producida por agentes del estado con la consecuente experiencia del desplazamiento de millones de campesinos. Molano había iniciado la escritura de estas ocho crónicas desde la columna semanal que mantiene en el diario *El Espectador*, de Bogotá, allí empezó a denunciar “la naturaleza del paramilitarismo, su vínculo con los narcotraficantes, con los latifundistas y con el Ejército Nacional”<sup>15</sup>

Se han leído ensayos sobre la obra poética de María Mercedes Carranza. El primero se titula *María Mercedes Carranza. Balance inicial*<sup>16</sup>, de Patricia Valenzuela, en el que de forma cronológica, la crítica recorre el nacimiento y evolución de la poesía de Carranza cuando afirma:

Su poesía tiene sus 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 reco-

---

<sup>14</sup> MOLANO, Alfredo. *Los años del tropel. Crónicas de la Violencia*. Bogotá: El Áncora, 2006, p. 11.

<sup>15</sup> MOLANO, Alfredo. *Desterrados. Crónicas del desarraigo*. Bogotá: El Áncora, 2005, p. 18.

<sup>16</sup> VALENZUELA Patricia. *María Mercedes Carranza. Balance inicial*. En: GARAVITO CARRANZA, Melibea (Compiladora). *María Mercedes Carranza. Vida y obra*. Bogotá: Norma, 2003, p. 9.

nocimiento de una realidad que se desintegra a los ojos del hombre. El resultado es una poesía de la cotidianidad, poesía conversada, que tiende al prosaísmo.<sup>17</sup>

La antipoesía que caracteriza al libro inicial de María Mercedes Carranza –*Vainas y otros poemas* publicado en 1972-, entraña todas las características de la más esencial antipoesía heredada del chileno Nicanor Parra y los colombianos José Asunción Silva y Luís Carlos López. Nos referimos a la utilización de vocablos no considerados líricos. Al uso de un lenguaje coloquial pleno de humor y del más fino tono sarcástico. Empleo de figuras literarias como la sentencia, la ironía y la paradoja. El antipoeta según María Mercedes Carranza “es el poeta que ve la vida por el ojo de la cerradura”<sup>18</sup>, es decir, sin máscaras ni ambages, por ello sus versos tienden a lo prosaico y al conversacionalismo. El tono lírico desaparece para darle cabida a la entonación coloquial y al poema en prosa, carente de perfección formal.

El prefijo “anti” no implica menosprecio a la poesía. Implica oposición al estilo literario de a generación o figura poética previa a la aparición del antipoeta. Así, María Mercedes Carranza y la Generación Desencantada a la cual pertenece se oponen, estilísticamente hablando, al Nadaísmo.

Otra aproximación certera de la obra de María Mercedes Carranza, nos la ofrece el académico Jorge Mario Sánchez quien escribió en el año 2007 el ensayo *María Mercedes Carranza: el relato de un fracaso colectivo*<sup>19</sup>. El autor toma cada uno de los poemarios de nuestra poeta y afirma:

---

<sup>17</sup> *Ibíd*em, p. 10.

<sup>18</sup> VANEGAS ATHÍAS, Beatriz. “La antipoesía. Una versión más humana de la vida”, en: *Vanguardia Dominical*, julio 30 de 1995, p. 10.

<sup>19</sup> SÁNCHEZ, Jorge Mario. “María Mercedes Carranza: el relato de un fracaso colectivo”, en: [www.letrealia.com](http://www.letrealia.com), portal de la Revista Letrealia [en línea]. Disponible en: <http://www.letrealia.com/201/ensayo03.htm> (página consultada el día 3 julio de 2009).

Los temas de María Mercedes Carranza son nuestros temas -la hipocresía, el miedo, la angustia, la frustración, la decepción amorosa, el deseo insatisfecho, lo indecible y lo inconsciente, la ausencia de centro, el horror, la violencia-, expresados por medio de la descripción de una cotidianidad asfixiante. Detrás de la aparente sencillez de estos poemas, de la representación de lo ordinario y lo vulgar, se esconden los demonios cuya sola evocación inquieta y aterra.<sup>20</sup>

El autor hace un recorrido nombrando los tópicos presentes en la obra de Carranza, desde su primer irreverente libro al cual ya hemos aludido, hasta el último que creó: *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Observamos cómo recorre un camino desde la irreverencia, pasando por el desencanto, hasta llegar finalmente al nihilismo absoluto que impone el horror de la matanza.

Jorge Mario Sánchez analiza *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* y para ello acude a un estudio que sobre este poemario hiciera Jennifer Fischer, autora que analiza el tópico del silencio como estado que genera sentido. El análisis de Fischer, retomado por Jorge Mario Sánchez propone que lo no dicho es quizás el discurso que más propicia sentido. La parquedad de cada poema, sus límites espaciales en la página blanca que sólo recibe a lo sumo seis versos, establece profundos silencios que el lector recibe como el ocultamiento develado. En *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, los silencios no son configuración de la nada. En un juego de paradojas, se enuncia la nada para descubrir toda la barbarie acaecida sobre el hombre y la naturaleza que habita: *Canto 14 Confines Lluvia y silencio/ es el mundo en/ Confines. Desolación de páramo.*<sup>21</sup> Por su parte, Sofía Kearns<sup>22</sup> analiza *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* hasta evidenciar el discurso de

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> CARRANZA, María Mercedes. *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001, p. 64.

<sup>22</sup> KEARNS, Sofía. "Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranzas Latest Poems", en: [www.lehman.cuny.edu](http://www.lehman.cuny.edu), portal de la Universidad Lehman College [en línea]. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kearns.html> (página consultada el día 14 de junio de 2008).

la violencia política que subyace en los brevísimos poemas; además de la presencia de la naturaleza como escenario de devastación y desmemoria:

Mi meta aquí es analizar el discurso político presente en *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. De interés particular resultan las imágenes de una naturaleza mutilada que apuntan a un discurso tóxico. Es necesario estudiar la función de tales imágenes y la relación entre los discursos políticos y tóxicos, para explorar el enfoque en la naturaleza de la producción poética de Carranza.<sup>23</sup>

La naturaleza es escenario para la barbarie ejercida sobre el ser en *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Una característica del conflicto configurado en el poemario es la destrucción de una memoria capaz de narrar las prácticas de la crueldad. La alusión a lo “tóxico” tiene que ver con la profanación de los ambientes naturales que, otrora, eran sitios para la vida. En el ahora, en estos sitios transcurre, la muerte, como se verá en el análisis de la aspectualidad. De tal suerte que “el platanal” esconde a los sobrevivientes; el río lleva “rosas rojas”; en la tierra antes fértil, ahora germinan los ojos de los cadáveres.

El poeta colombiano Juan Manuel Roca enuncia cómo ha sido tratada por la poesía, las diferentes formas de la violencia en nuestro país, desde principios del siglo XX. Escribe sobre la violencia partidista, la de la delincuencia común, la del terrorismo de estado y sus eslabones paramilitares, la del narcotráfico y expresa que “la masacre de hoy borra la masacre de ayer, pero anuncia la de mañana. El creador de poesía tendría que ser muy ciego para que todo ése entorno no se filtrara en su obra.”<sup>24</sup> Sin embargo, esta ceguera existe si atendemos a las reflexiones de Umberto Eco en el tercer ensayo de su libro *Cinco escritos morales*<sup>25</sup> titulado *Sobre la prensa*.

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> ROCA, Juan Manuel. “La poesía frente al letargo”, en: Revista Casa Silva, no. 15, 2002. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, p. 47.

<sup>25</sup> ECO, Umberto. *Cinco escritos morales*. Barcelona: Lumen, 1999, p. 27.

En una crítica a la prensa asumiéndose él como periodista, Eco enfatiza en la deformación de ésta ya que en su desmedida carrera por alcanzar el efectismo de la televisión, se ha convertido en una vitrina de espectáculos y ante la aparición de la lógica del show se origina el hombre teledirigido hijo del zapping informativo. La prensa se ve a sí misma, ha dejado de observar, de ahí que Umberto Eco lance “una invitación, tanto para la prensa como para el mundo político, a que miren más al mundo y se miren menos en el espejo”.<sup>26</sup>

Hay en el discurso de Eco un llamado al compromiso ético del intelectual que tiene a su disposición un espacio en los periódicos y semanarios, que llega a la gran masa anónima llamada opinión pública. Como ética y estética hacen parte de un todo indisoluble, el lúcido escritor colombiano, William Ospina conmina desde el volumen de ensayos titulado *Los nuevos centros de la esfera* a que el escritor asuma una actitud estética serena y aguda: “Los grandes escritores de la historia son genios de la observación y prodigan en sus temas los asuntos menudos”<sup>27</sup>. Su planteamiento se dirige hacia la necesidad de considerar al periodismo como literatura, esto es, que el periodista adquiera el rol de escritor, por ello afirma: “Yo no creo que haya un solo periodista verdadero que se resigne a escribir para el olvido.”<sup>28</sup>

William Ospina coincide con Umberto Eco al formular su planteamiento contra esa suerte de religión de esta época que es el espectáculo. El intelectual no puede contribuir a la desmemoria, a trabajar para el olvido. Al respecto, consideramos muy esclarecedor este interrogante de Ospina en reacción con el oficio del periodismo: “¿Tienen que ser sus textos semejantes a tantos objetos desechables de la derrochadora sociedad industrial, objetos que se usan y se arrojan?”<sup>29</sup> El intelectual que se comunica a través de la prensa debe hacer uso de una ética y estética que lo aleje

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>27</sup> OSPINA, William. *Los nuevos centros de la esfera*. Bogotá: Alfaguara, 2007, p 92.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

de un lenguaje convencional que falsea la realidad o la vuelve irreal: “Tal vez oír que en los campos de guerra había grillos, una humilde realidad que no participa de la guerra, me hizo sentir súbitamente que esa guerra era cierta, que no era simplemente una noticia.”<sup>30</sup>

En *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* es bello y significativo cada detalle. Se narra el horror de una guerra de un modo preciso y certero. Cada imagen, cada olor, cada textura del poema en su infinita insignificancia crea una estética y una ética del poetizar la magnificencia épica de un país en franco deterioro y del día a día pleno de belicosidad. No en vano el profesor Michael Sisson, de la Universidad de Ohio, al traducir al idioma inglés nuestro objeto de estudio, opinó: “Es una poesía de protesta social dotada de gran sutileza y belleza: un paisaje deshabitado, o mejor dicho, poblado de muertos, construido a base de imágenes sacadas de la naturaleza, como en el haikú”.<sup>31</sup>

## GENERALIDADES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Para abordar nuestro análisis de la *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, es oportuno mencionar los referentes teóricos y las herramientas metodológicas y analíticas que hemos empleado para alcanzar nuestros objetivos. Las teorías relacionadas con la presente investigación son las que conciernen a la semiótica de la cultura propuesta por Yuri Lotman en sus libros *Semiosfera, II y III*. Lotman nos ilumina, pues examina el concepto de texto en el plano de la cultura y, en este sentido, afirma que “el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos”<sup>32</sup>. Desde su propuesta de un modelo de la cultura como

---

<sup>30</sup> Ibídem, p. 103.

<sup>31</sup> SISSON, Michael. “María Mercedes Carranza en inglés. Perspectiva de un traductor”, en: Revista Forma y Función, no. 20, 2007. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, p. 255.

<sup>32</sup> LOTMAN, Yuri. Op. cit., p 82.

semiosfera, Lotman se refiere a la existencia de una memoria común, esto es, la realidad histórica que supera los modelos de los historiadores, aunque no podría ser comprendida sin la existencia de ellos. Es decir, las disciplinas que conforman el ámbito de las ciencias sociales poseen como objeto de conocimiento los “fenómenos sociales que ya tienen atribuido un conjunto dinámico de significados cambiantes con el tiempo y la cultura”<sup>33</sup> que, sin embargo, necesitan de la semiótica, en tanto instrumento estructurados para dar razón de la consistencia, con rigor, de la manera en que las prácticas significantes se manifiesta el contenido de la memoria colectiva como un dispositivo cognitivo, pasional y actancial en el discurso. Por ello, para la presente investigación, los aportes de Lotman son cruciales en tanto se define a la semiótica como la ciencia que se ocupa de la teoría y de la historia de la cultura y ya se sabe que, instaurando cierto umbral de tolerancia, el pensamiento científico, al decir de Jorge Lozano, se transforma en metáfora poética.

El pensamiento científico se transforma en metáfora poética porque al reconstruir el sentido lo relaciona con su cultura y crea un discurso cuya lógica de significación se asemeja a la belleza y profundidad de un texto poético. El mismo Jorge Lozano rescata un aspecto esencial que hace del discurso, proveniente de un análisis semiótico, un texto cuya envoltura y trascendencia recoge verdades que sólo la poesía y la ciencia devela para el ser. El semiotista como el poeta es un observador que mantiene y pone al servicio del análisis toda su capacidad de desentrañar las urdimbres existenciales. Consideramos que aquí confluye poesía y semiótica: ambas entronizan la función de aguzar los sentidos, olfato, tacto, gusto, oído y vista, para determinar la plurisignificación de los discursos.

Otro fundamento teórico sobre la relación entre semiótica y hermenéutica, y que establece los antecedentes de un proceso de interpretación, es la obra de Paul Rico-

---

<sup>33</sup> RUÍZ RAMÍREZ, Víctor Alejandro. “Reseñas”, en: Noticias del Fondo Greimas de Semiótica, no. 20, 2008. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, p. 182.

eur específicamente el libro *La metáfora viva*. En esta línea también resulta pertinente enunciar los aportes de autores como Dominique Rabaté, Michael Jarrety, Michel Collot, Joele de Sermet, en sus diferentes concepciones de sujeto lírico y sujeto poético. Los postulados de estos autores hacen converger el lirismo en una doble ley: “pone juntos el yo y el otro, narcisismo y pulsión comunitaria, apropiación singularizante del código y compartir de la palabra.”<sup>34</sup> Es decir, no estamos frente a una simple transferencia o transmisión de información, la cuestión radica en la transformación del código.

La semiótica narrativa proveniente de la denominada Escuela de París cuyas figuras destacadas son Algirdas-Julien Grimas y Joseph Courtés y su consecuente semiótica de las pasiones, representada en los estudios de Greimas y Jacques Fontanille, constituyen soportes científicos para el desarrollo de nuestra investigación. Debemos mencionar además los aportes desde la crítica literaria de Hans-Georg Gadamer, con un texto básico para dilucidar alrededor de nuestro objeto signifiante. Nos referimos al texto de Gadamer *Poema y diálogo*.

La presente investigación se estructura en dos capítulos que en su orden son: *El universo sociocultural de María Mercedes Carranza* y *La enunciación de la violencia ocultada en El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. En el capítulo inicial, el lector accederá al mundo y la Colombia que habitó la autora, como sujeto inmerso en una semiosfera compleja y llena de conflictos como pertenecer a una clase burguesa bogotana, pero asumir el proyecto político de militar en el movimiento político de izquierda M-19. La poetisa produjo una obra artística que constituye una lectura crítica y sensible del mundo.

---

<sup>34</sup> DE SERMET Jöele. ¿A quién se dirige el poema? En: RABATÉ, Dominique (Director). Consideraciones sobre el sujeto lírico. París: PUF, 1996, p. 81. Traducción de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda.

María Mercedes Carranza posee, como sujeto del mundo prático, una competencia, es decir, un saber predicar sobre su personal evaluación del mundo en una construcción mediación propia de la Mímesis II, esto es a través de *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* como enunciación de la violencia ocultada. Aquí consideramos que es impensable, tal como dice Paul Ricoeur, una total separación entre poética y ética, porque

la pretendida neutralidad ética del artista, también eliminaría una de las funciones más antiguas del arte, que es la de ser un laboratorio vivo donde se lleva a cabo, al modo de la ficción, la experimentación con los valores.<sup>35</sup>

Así, las temáticas en la breve, pero profunda obra poética de María Mercedes Carranza, también serán objeto de análisis en este capítulo: el deterioro existencial, la soledad, el desamor, la doble moral y la violencia ocultada que sólo alcanzará la unidad temática en dos poemarios del canon lírico colombiano del siglo veinte: *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* y *La balada de los pájaros*. Este último, es un poema largo que estructura un libro del recientemente fallecido poeta Mario Rivero y sobre el que Héctor Rojas Herazo dijo:

Es un poema no inspirado sino padecido. El ímpetu exprime el nombre de cada víctima sin nombrar a ninguna. Es, en suma, un poema que nos entrega el sufrimiento de un país cada día alimentado por el horror de ver convertidas las variantes del crimen en una atónita normalidad.<sup>36</sup>

En este capítulo resulta imprescindible, además de lo ya expresado, hacer un análisis de la organización de la obra misma en tanto conjunto significativo o productor de sentido, cuyo mecanismo interno establece unos antecedentes (demostrables gracias a los modelos semióticos) a la interpretación misma.

---

<sup>35</sup> RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Madrid: Trotta, 2003, p. 185.

<sup>36</sup> HERAZO ROJAS, Héctor. Indignación del ser en la palabra. Prólogo a *La balada de los pájaros* de Mario Rivero. Bogotá: Arango Editores, 2007, p. 9.

El capítulo dos, por su parte, versará sobre los niveles de análisis semiótico. Es decir, el nivel figurativo (o de la superficie del discurso); el nivel semionarrativo en el que se estudiará cómo María Mercedes Carranza construye un fondo espaciotemporal que convierte al espacio en actante y metáfora de lo humano que padece la violencia de los acontecimientos poetizados y ocultados por el discurso oficial de la sociedad colombiana. En este nivel abordaremos la *memoria, el olvido* como categorías resultantes de la degradación del cuerpo a través de la violencia y el miedo como dimensiones pasionales de la forma de vida del colombiano. Y por último, el nivel axiológico que determina las valoraciones que subyacen y están como una suerte de fuerza interna que generan las formas del poema. Para lo anterior, es necesario abordar la dimensión cognitiva y retórica de *El Canto de las moscas*. Porque son justamente las construcciones retóricas quienes median en la producción de sentido. En esta dirección, los símbolos funcionan como reglas para interpretar la acción. La presencia de isotopías, de sinestesias y, en esencia, de la metáfora permite la construcción de un mundo que tiene “algo” que develaremos a través del análisis del poemario que asumimos y que finalmente será una manera de conocer la forma de vida cruda y deshumanizada de una Colombia que padece el olvido y la desmemoria.

No será objeto de análisis de este trabajo una lectura exclusivamente literaria y retórica que ayude a dilucidar sobre un discurso de poder político. Tampoco abordaremos la exploración exhaustiva de los tópicos presente en *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, se ha afirmado que el análisis semiótico del poemario versará sobre la violencia ocultada acompañada de pasiones como el miedo. En tanto que el olvido y la memoria representan dimensiones del entendimiento que generan pasiones. Por ejemplo, a la memoria se vincula una ambición de ser fiel a lo pasado, mientras que el olvido es el reverso, la sombra de la región iluminada que constituye la memoria.

Agradecemos a la Universidad Industrial de Santander, en especial a las maestras Gloria Rey y Ana Cecilia Ojeda quienes con sus orientaciones certeras ayudaron a la estructuración y pertinencia de esta investigación que hace parte del grupo Cuynaco de la Universidad Industrial de Santander.

## CAPÍTULO I

### EL UNIVERSO SOCIOCULTURAL DE MARÍA MERCEDES CARRANZA

#### 1.1. EL SUJETO LÍRICO

Afirma Rosales, a propósito del proceso de construcción del sujeto lírico en el discurso, y desde la perspectiva de la estrategia enunciativa del yo-sujeto-real frente al yo-de-papel del enunciado:

El sujeto lírico es una operación de desembrague: el sujeto abandona la centralidad de su corporeidad que percibe para manifestarse en el acto de la palabra, en el discurso, en ese “él” del acto de predicar. Dicho de otro modo, la operación de desembrague (el abandonar el solipsismo de la subjetividad para hacerla inteligible a otro a través de la mediación semiótica) está seguida de un embrague discursivo o en el proceso de enunciar (lo que se predica se construye como el asunto de un *yo* hecho palabra y que ya no es el *yo* de carne y hueso, sino un *yo* de mediación semiótica). El poeta, en este caso, la poetisa, se desembraga de sí como sujeto real (del mundo práxico) para enunciar con la palabra (una manifestación semiótica externa o que se exterioriza. En el acto enunciativo, ella se embraga en la palabra misma con la construcción del simulacro del *yo* con el pronombre (*yo te digo, yo digo a él, yo les digo, yo me digo*), lo que es, en semiótica, una **personificación** o **representación** del yo patémico, cognitivo y social hecha con el lenguaje, lo que es un efecto de sentido, no la presencia inmediata del sujeto o poeta real. Por ello, el sujeto lírico es una operación discursiva, que corresponde a la praxis enunciativa de un universo o entorno sociocultural, no es, jamás, la psiquis o la subjetividad privada del poeta, pues éste la ha “expresado” a través de la palabra y, desde ese momento, esa subjetividad se hace intersubjetiva, asible, constatable en la intencionalidad (no la intención) del texto poético que acumula todo el caudal del saber lingüístico y cultural de la palabra a través de la cual el sujeto lírico se manifiesta.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. Apuntes de clase, curso de Semiótica III. (inédito). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en Semiótica, noviembre de 2008.

Tenemos ante nosotros un enunciado lírico producido por un enunciador enunciado o *yo lírico* que es la figuración discursiva y embragada, en el discurso, de la poetisa colombiana María Mercedes Carranza. Por ejemplo, el Canto 24:

### **Soacha**

*Un pájaro  
negro husmea  
las sobras  
de la vida.  
Puede ser Dios  
o el asesino:  
da lo mismo ya.*<sup>38</sup>

Afirma Michel Jarrety que “una manera de ser, gobierna una manera de escribir”<sup>39</sup> En el canto arriba citado podemos demostrar que los actores que actúan simuladamente en el aquí/ahora/ son presentados por una mirada que los sigue, los observa y los “poetiza”. Hablamos del “pájaro negro”, el zopilote, el zamuro, que *husmea/las sobras/de la vida* que constituye el relato uno. El relato último, implícito, es el relato del enunciador, un relato presentado a partir de la envoltura de una oración dubitativa o posibilidad plena de escepticismo, de nihilismo exacerbado y constituye otra instancia narrativa distinta o relato dos, que desembraga el relato 1 enunciado en la primera parte del poema.

Ahora bien, un momento definitivo para la estructuración de un yo o sujeto lírico fue el romanticismo en el siglo XIX. Este momento histórico y artístico que vio la luz en Alemania y se irradió a España y posteriormente a América, convierte al sujeto lírico en un yo, pero también en ese no-yo o sujeto prisionero quien al decir de Dominique Rabaté es un sujeto sensible, por ello la calificación de prisionero. Lo

---

<sup>38</sup> CARRANZA, María Mercedes. El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos). Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2001, p. 105.

<sup>39</sup> JARRETY, Michel. Op. cit., p 130.

que sucede es que debido a la configuración de una sintaxis –Mímesis II- toma un valor universal que lo distancia objetivamente del poema, así se opera una enunciación que escapa en gran medida al querer personal. María Mercedes Carranza asume esa dualidad en tanto establece una relación del yo lírico con un tú y con un todo que le habla y con el que tiende a fundirse. En el canto antes citado vemos cómo la ordenación de su sintaxis establece un yo lírico configurado mediante tres actores: un pájaro negro, el asesino, Dios, toda una simbología de la tragedia acaecida a Soacha.

Con el Romanticismo surge un sujeto autónomo y libre. La voz lírica se convierte en la voz de lo íntimo. María Mercedes Carranza proyecta características románticas cuando como sujeto lírico, logra un carácter inestable y paradójico porque su tendencia hacia lo más íntimo adquiere en el enunciado configurado, una voz universal. El impulso biográfico se convierte en la voz de todos y de todo.

Este enunciado es el poemario *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* que se enmarca dentro de los intereses del análisis semiótico actual, es decir, la comprensión y descripción de las operaciones de organización del sentido y de axiologías culturales para definir una forma de vida. Es necesario para esta investigación establecer la relación del poemario con su autora, María Mercedes Carranza porque nos hallamos ante la configuración de una tragedia en el sentido clásico del término. Por ello existe un coro. Por ello, el sujeto lírico como yo de enunciación se estructura a través de tres fórmulas paradójicas: “Yo soy tú; yo soy otro y yo soy todo”<sup>40</sup> Así, cuando se opera el encuentro con el lector, ese yo es un tú; cuando se fusiona con el universo es un todo y el yo es otro, al convertirse en máscara o portavoz de un él.

---

<sup>40</sup> VADÉ, Yves. Emergencia del sujeto lírico en la época romántica. En: RABATÉ, Dominique (Director). Consideraciones sobre el sujeto lírico. París: PUF, 1996, p. 22. Traducción de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda.

En este sentido, el sujeto lírico configura una estructura espacio-temporal especial esto es, configura una vida en sí misma, es decir, crea una obra de arte destinada a develar verdades o categorías elevadas que son más “reales” que la realidad misma. La presente investigación valida su aporte a los estudios literarios colombianos, en tanto pretende penetrar el velo de la apariencia y revelar una semiosis, una vida violenta ocultada.

Afirma Lotman que la muerte posee una naturaleza no semiótica porque “lo que no tiene fin, carece de sentido”. Pero luego corrige esta premisa cuando propone que esta condición de no sentido de las realidades, es justamente un requerimiento de producción de sentido. La muerte como categoría, como semiosis configurada en *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* es generadora de sentido en tanto surge bajo la envoltura de la memoria, el miedo y el olvido. Abordar el análisis del poemario de María Mercedes Carranza como un enunciado que en su entronización de la nada, produce un todo, es un reto para los estudios semióticos porque aunque el poemario hace énfasis en la negación, la semiótica ofrece modelos para organizar la potencia desorganizadora de la obra poética.

Desde la posición de sujeto investigador, el objeto signifiante en cuestión plantea un desafío que conduce a la búsqueda del conocimiento de la realidad colombiana mediado por la poesía. Esta búsqueda responde a múltiples semiosferas o formas de vida de un país llamado Colombia. En términos de Lotman la siguiente realidad que citamos, será un primer universo sociolectal que al decir del poeta y ensayista William Ospina, hace del nuestro un país

con el mayor índice de criminalidad en el planeta, y la inseguridad va convirtiendo sus calles en tierra de nadie. Tiene a la mitad de su población en condiciones de extrema pobreza, y presenta al mismo tiempo en su clase dirigente unos niveles de opulencia difíciles de exagerar (...) Muestra unas condiciones asombrosas de impunidad y de parálisis de la justicia y al mismo tiempo una elevada inversión en

seguridad, así como altísimos costos para la ciudadanía en el mantenimiento del aparato militar. Muestra las más deplorables condiciones de desamparo para casi todos los ciudadanos, y sin embargo es un país donde no se escuchan quejas, donde prácticamente no existen la protesta y la movilización ciudadana: una suerte de dilatado desastre en cine mudo.<sup>41</sup>

La conjunción del sujeto investigador con esta radiografía planteada por Ospina constituye un universo sociolectal que otorga una suerte de manipulación que a la vez moldea la visión de mundo del sujeto investigador. La investigación de Ospina es una suerte de argumento de autoridad que permea el punto de vista del sujeto investigador ante el análisis del poemario, que es una práctica significativa surgida de la relación de un sujeto con su universo sociocultural. Y la producción y enunciación es la búsqueda del poeta. Este hecho es una hipótesis interpretativa que se ha venido demostrando a través de pesquisas bibliográficas del canon lírico colombiano del siglo XX, de tal suerte se abre la posibilidad de acceder al conocimiento de la forma de vida colombiana a partir del enunciado en cuestión. Greimas afirmó que “la propia vivencia es concebida como una relación particular establecida en el cuadro actancial, entre un sujeto y un objeto de valor”<sup>42</sup>. Así, nos interesa analizar la relación de la poetisa Carranza y de quien este trabajo realiza con el poemario como un proceso narrativo - en tanto responde a la caracterización del canto épico griego, como analizaremos más adelante- dentro del cual la búsqueda de sentido abre el horizonte al hallazgo de sentido y a una serie de acciones que se pueden narrar. O como dice Greimas: “la descripción de la captura estética nos interesa aquí”<sup>43</sup> Es el hallazgo de la captura estética, de ese instante o gran acontecimiento estético lo que constituye el objeto de valor a alcanzar y que para la presente investigación se hará a partir de la enunciación de un enunciador enunciado que predica sobre la violencia ocultada en Colombia.

---

<sup>41</sup> OSPINA, William. ¿Dónde está la franja amarilla? Bogotá: Norma, 2008, p. 46.

<sup>42</sup> GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 16.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 18.

## 1.2. RELACIÓN ENTRE EL SUJETO LÍRICO Y EL PAÍS QUE HABITÓ LA POETISA MARÍA MERCEDES CARRANZA

Es la obra de María Mercedes Carranza quien enuncia desde un yo lírico para expresar su evaluación del mundo a través de un actante discursivo en el poema y proveer al sujeto investigador de signos, figuras, enunciados-textos, de estrategias, de situaciones, en fin, de una forma de vida susceptible de ser analizada gracias a un destinador judicador<sup>44</sup> las diferentes perspectivas científicas que proporciona la semiótica.

El yo lírico que enuncia en *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* se dirige a un enunciatario enunciado, que constituye un destinador. Para este trabajo, el enunciatario que hace valer la enunciación de María Mercedes Carranza lo constituye la cultura colombiana que recibe el poemario develado como forma de vida en la cual subyace un compromiso ético y estético que constituye el sistema de valores analizados a través de esta investigación porque, como afirma Henry Bergson, “para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar el valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de este tipo.”<sup>45</sup>

María Mercedes Carranza como enunciativa ofrece su obra o enunciado con la conciencia de que “el sujeto lírico es la voz del otro que me habla, es la voz de los otros que hablan en mí y es la voz misma que yo dirijo a los otros”<sup>46</sup>. La enunciación *enunciada* en el *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* desborda al sujeto lírico que se convierte en tú cuando llega hasta el lector científico o al desprevenido que asume el poemario. Enunciado este que posee un referente al cual

---

<sup>44</sup> Cf. FONTANILLE, Jacques y Algirdas GREIMAS. Op. cit., p. 32.

<sup>45</sup> Cf. BERGSON, Henry. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006, p. 225. (Traducción de José Antonio Miguez).

<sup>46</sup> JARRETY, Michel. Op. cit., p. 130.

remite el enunciador. Aquí es conveniente hablar sobre la triple mimesis propuesta por Ricoeur quien plantea que en esta estructura temporal del acto creador, la instancia de la mimesis I corresponde a la prefiguración, es decir, un primer momento en el cual “la experiencia tiene una narración incoativa cuya voz pasiva significa que la historia le sucede a alguien antes que cualquiera la relate o la poetice”<sup>47</sup>

Sin embargo los enunciatarios se erigen a su vez como oponente del proceso de investigación que realiza el sujeto investigador. Ello porque el sistema político vigente es de tendencia derechista, respaldado por la llamada “seguridad democrática” que tiene como primera condición “fortalecer el Estado de Derecho en la consolidación gradual del control estatal sobre la totalidad del territorio”<sup>48</sup>. Colombia a diferencia de Latinoamérica tiene un mandatario que:

Representa con singular fidelidad la más reciente tendencia del populismo latinoamericano. Modalidad que se afirma por un lado, sobre la democracia refrendaria, en cuyo auxilio acude el poder de los medios de información. La inclinación plebiscitaria de esta democracia participativa se advierte en el referendo de 2003, en los consejos comunales del gobierno que el presidente encabeza cada semana y en la campaña por la reelección.<sup>49</sup>

Así, según Cristina De la Torre investigadora social y columnista del diario El Espectador, fenómenos como el neopopulismo manifiesto en una política comunitaria que satisface necesidades, no derechos, y una democracia directa debido a que es el líder quien soluciona los problemas, no las instituciones. Por ello en el neopopulismo los partidos se ven desplazados

---

<sup>47</sup> RICOEUR, Paul. La metáfora viva. París: Cristiandad, 1975, p. 166.

<sup>48</sup> MINISTERIO DE DEFENSA Y SEGURIDAD DEMOCRÁTICA. “Carta del Presidente de la República de Colombia, Álvaro Uribe Vélez”, en: [www.mindefensa.gov.co](http://www.mindefensa.gov.co), portal del Ministerio de Defensa y Seguridad Democrática [en línea]. Disponible en: [http://www.mindefensa.gov.co/day-Templates/images/seguridad\\_democratica.pdf](http://www.mindefensa.gov.co/day-Templates/images/seguridad_democratica.pdf) (página consultada el día 08 de agosto de 2009).

<sup>49</sup> DE LA TORRE, Cristina. “Álvaro Uribe: neopopulista”, en: [www.revistanumero.com](http://www.revistanumero.com), portal de la Revista Número [en línea]. Disponible en: <http://www.revistanumero.com/44/Uribe.htm> (página consultada el día 20 de agosto de 2009).

por liderazgos prefabricados en los medios de comunicación, por caudillos sin ideología, manufacturados cuidadosamente por el poder del marketing mediático, que crea la ilusión de una relación más directa y diáfana con la ciudadanía.<sup>50</sup>

Por otra parte, en este sistema neopopulista impera la concentración de capital y la desindustrialización de la economía con un modelo regentado por el Fondo Monetario Internacional que instituye una economía sin control causante de índices de pobreza tan altos como el 65% en el 2004 y de indigencia del 20 %, mientras el sector financiero reportaba utilidades desde 2,7 billones, configurando un panorama que refuerza el ya descrito por William Ospina y que a su vez consideramos como actante oponente de esta investigación, en tanto que el espacio para la disidencia y la lucidez desde la cultura, específicamente desde la poesía, se restringe o se oculta con el correr de los días en Colombia. En el enunciado que nos atañe se alude al fenómeno de la censura a la libertad de expresión. Nos referimos al *Canto 9, Segovia*. Como analizaremos en el capítulo dos el actante sujeto sobre el cual recae la acción es el poeta y periodista Julio Daniel Chaparro cuya voz fue silenciada por fuerzas de extrema derecha en la población de Segovia, Antioquia, mientras desarrollaba su labor periodística para el diario El Espectador. Enrique Santos Calderón en el prólogo al libro de Jorge González y Jairo Lozano, *La censura del fuego*, afirma:

La larga tradición de libertad de prensa que ha tenido Colombia se ha visto empañada, en las últimas tres décadas, por la sistemática violencia que se ha ensañado contra los medios de comunicación. Una violencia de origen diverso –mafioso, guerrillero, paramilitar, político u oficial- que ha tenido el propósito común de agredir a los medios informativos en el cumplimiento de su esencial función de interpretar a la comunidad y defender el bien público.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*

<sup>51</sup> GONZÁLEZ, Jorge y Jairo LOZANO. *La censura del fuego: periodistas asesinados en Colombia*. Bogotá: Intermedio Editores, 2004, p 21.

Otro hecho que corrobora la restricción del debate desde la poesía y el periodismo es la paulatina desaparición de suplementos literarios de amplia trayectoria como los de los diarios El Espectador y Vanguardia Liberal. Ellos constituían una tribuna para la proyección de la cultura universal y nacional. Con su desaparición se produce una tácita censura porque se priva a millones de lectores de acceder a lo más granado del arte, de tal suerte que prospera un soterrado analfabetismo funcional. Y éste se constituye en un manto que nubla la lucidez, creatividad y divergencia propias del arte.

Retomando el neopopulismo al que se ha hecho referencia a través de la investigación de Cristina De La Torre, es necesario que los destinatarios judicadores, es decir los lectores e investigadores en Ciencias sociales conozcan que el análisis que presentamos del poemario *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, nos llevará a la comprensión de un estado de cosas que configura la forma de vida colombiana de las últimas tres décadas. Nos referimos al resurgimiento del viejo populismo latinoamericano manifiesto en el contacto directo del mandatario Álvaro Uribe Vélez con el pueblo, bajo la forma de consejos comunitarios. Él es, además, aliado solitario en Latinoamérica del imperio norteamericano. La política social surge como consecuencia de la acentuación del desplazamiento ocasionado por los diferentes agentes del conflicto, en especial el paramilitarismo y la guerrilla. La ONG que se ha posicionado del tema en la agenda pública es la Consultoría por los Derechos humanos y el Desplazamiento (Codhes) ha categorizado al desplazamiento como una “estrategia de guerra” que en palabras de Carlos Vicente de Roux presenta unas aterradoras diferencias:

podemos confundir el purgatorio con el infierno. Existen cuatro categorías: la primera es la del campesino pobre antes del desplazamiento; la segunda, la del desplazado que se queda sin nada; la tercera, la de quien, con o sin ayuda del Estado, termina entrando en el rebus-

que, contraparte urbana de la miseria campesina, y la cuarta, la de quien, luego de retornar o reubicarse, llega a la condición ideal de estabilización socio-económica que determina la ley para dejar de considerarlo un desplazado.<sup>52</sup>

Según Codhes, la cifra de desplazados en Colombia asciende a casi cuatro millones de campesinos. Ante esto, el gobierno monta un emporio de “acción social” que arrebató dinero y funciones a las entidades públicas. Y en una suerte de mesianismo demagógico ha extendido a las ciudades su programa de Familias en Acción, para dar subsidios de ocasión a los más desamparados, mientras el desempleo sigue incólume. La educación centra su política en la ampliación de cobertura, mas no en la proyección de la investigación seria y divergente. La ley 100 convierte a la salud pública en vergüenza nacional porque el usuario debe costear hasta una jeringa para que la Empresa de Prestación de Salud, le alivie sus dolencias.

El poemario configura el desplazamiento como una estrategia de guerra que asesina a un país a la deriva, sumido en el desamparo. Hacia allá conduce nuestro análisis y consideramos que ello es de interés para investigadores de otras disciplinas del saber que accedan a la presente investigación.

### 1.3. EL MUNDO Y LA COLOMBIA DE MARÍA MERCEDES CARRANZA

#### **La patria**

*Esta casa de espesas paredes coloniales  
y un patio de azuleos muy decimonónico  
hace varios siglos que se viene abajo.  
Como si nada las personas van y vienen  
por las habitaciones en ruina,*

---

<sup>52</sup> DE ROUX, Carlos Vicente. “Desplazados, ¿Cuántos son?”, en: [www.eltiempo.com](http://www.eltiempo.com), portal del Periódico El Tiempo [en línea]. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-980455> (página consultada el día 18 de noviembre de 2009).

*hacen el amor, bailan, escriben cartas.  
A menudo silban balas o es tal vez el viento  
que silba a través del techo desfondado.  
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,  
están en ruina el abrazo y la música,  
el destino, cada mañana, la risa son ruina;  
las lágrimas, el silencio, los sueños.  
Las ventanas muestran paisajes destruidos,  
carne y ceniza se confunden en las caras,  
en las bocas las palabras se revuelven con miedo.  
En esta casa todos estamos enterrados vivos.*

María Mercedes Carranza

La época que le correspondió vivir a María Mercedes Carranza estuvo signada, en el orden cultural y social por dos circunstancias paralelas a nivel continental: la revolución cubana crea la Casa de las Américas, que se convertirá en el gran ministerio cultural. Afirma María Mercedes Carranza:

Esta organización cuenta con buenos recursos económicos, propiciará encuentros y concursos a nivel continental, y sus ediciones de libros de escritores e investigadores de toda América Latina circularán bien que mal en los países de habla española. Los grandes debates sobre la naturaleza de nuestra cultura se harán allí, con los necesarios replanteamientos sobre el problema de la tradición, la pluralidad racial, cultural y lingüística y la búsqueda de una identidad.<sup>53</sup>

El año 1998 fue publicado *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Entre 1985 y 2000, Colombia ha sido escenario de emergencia de nuevos fenómenos o mejor, renovados hechos de guerra y de conflicto social. Al caracterizar la Generación poética posterior a la Generación desencantada, Harold Alvarado Tenorio desarrolla este panorama:

---

<sup>53</sup> CARRANZA, María Mercedes. Poesía colombiana posterior al Nadaísmo. En: ARAUJO, Helena [et al]. Manual de literatura colombiana. Bogotá: Planeta, 1993, p 242.

De las entrañas del Frente Nacional saltó el basilisco que en su odio por los liberales nunca vislumbró Laureano ni mucho menos su hijo Álvaro Gómez: los narcotraficantes (discípulos de la camada nadaísta: José Mario Arbeláez, Humberto Navarro, Mario Cataño, Elmo Valencia, Eduardo Escobar, Jaime Espinel, Juan Manuel Roca, Fanny Buitrago, Patricia Ariza, Armando Romero, Darío Lemus), eran ya la nueva clase y la incontenible nueva fuerza política, enquistada en todo el entramado corruptor de sus gobiernos milimétricos y bipartidistas, cuyos dineros elegían el Congreso, nombraban magistrados, ministros, gobernadores, alcaldes, procuradores, jefes de la policía, pervertían la debilitada izquierda y terminarían liquidando moralmente las guerrillas que decían combatir el estado de cosas imperantes.<sup>54</sup>

Alvarado Tenorio nos entrega cifras exactas que demuestran el triunfo del narcotráfico y la consecuente escalada terrorista perpetrada por los paramilitares y guerrilleros. El crítico y poeta habla de: 1.500.000 hectáreas expropiadas, 32.000 asesinados o desaparecidos en unas 1347 masacres, 2.500 sindicalistas ultimados, unos tres millones de colombianos desplazados, 300 periodistas liquidados, otros tantos indígenas y cientos de concejales.

Para entonces y durante el gobierno de Ernesto Samper Pizano se creó el Ministerio de Cultura. Los magazines culturales estaban en franca desaparición, al igual que las revistas de poesía. Dice Harold Alvarado Tenorio que a finales de 1986 la revista *Semana* publicó una reseña sobre el estado de la poesía en Colombia en el que afirma: “hoy los poetas son tenidos como la permisible, inofensiva y en cierto modo, necesaria, franja de lunáticos”<sup>55</sup> María Mercedes Carranza, futura constituyente por el naciente partido político del M-19, respondió indignada ante este juicio de la revista *Semana* y desde su labor de gestora poética en la Casa de poesía Silva, afirmó:

---

<sup>54</sup> TENORIO ALVARADO, Harold. “Fin de siglo”, en: [www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com](http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com), portal de Poesía Colombiana [en línea]. Disponible en: <http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/findesiglop.html> (página consultada el día 2 de diciembre de 2009).

<sup>55</sup> *Ibíd.*

La poesía proporciona un goce y una interpretación de la realidad para cuya comprensión la sociedad moderna pierde día a día sensibilidad, manipulada por los esquemas y la visión limitada que le imponen la sociedad de consumo y los medios masivos de comunicación. En esta sociedad el poeta no existe porque no produce mercancías.<sup>56</sup>

Es en este marco de fondo que María Mercedes Carranza construye a partir de ruinas. Este es el tiempo en el que nace *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* La intemperie y la carencia son espacios y estados esenciales de la condición humana. En la autora que nos convoca, éstos, espacios y condición humana, constituyen el *mythos* que, a través de la metáfora como proceso retórico portador de sentido hace al discurso liberar su poder de reescribir la realidad. Aristóteles planteó en la *Poética* que la *pòiesis* del lenguaje procede de la conexión entre *mythos* y *mímesis*. Paul Ricoeur en concordancia con Aristóteles plantea que la poesía no pretende probar absolutamente nada; su finalidad es mimética<sup>57</sup>, y tengamos en cuenta que, como se evidenciará a partir de la presente investigación, María Mercedes Carranza compuso una representación, una *mímesis* de las acciones humanas. Su objetivo ha sido nombrar pasiones por medio de la ficción, de la fábula. Ocurre entonces la tríada: *pòiesis-mímesis-catarsis*.

¿Por qué María Mercedes Carranza usó el poema y no tragedias o epopeyas para fabular el horror? Atendiendo a Aristóteles en la aludida *Poética*, nos respondemos que lo trágico es un quiebre contra el orden establecido. Rebaso la clasificación de los géneros. Por ello, si bien la envoltura o forma de *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* es el poema breve, allí existe una trama, una *mímesis* que es reproducción de algo. El *mythos* representado en la *mímesis* consigue que la *catarsis* se opere en los quiebres producidos por la tragedia poética de *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* en el instante de eclosión donde la actividad

---

<sup>56</sup> *Ibíd.*

<sup>57</sup> RICOEUR, op. cit., p. 19.

mimética tiende a confundirse con la construcción de la trama. Así, en poemas como el *Canto 10, Amaime: En Amaime/ los sueños se cubren/ de tierra como/ si fueran podredumbre*, podemos analizar que la poesía se hace presente en tanto alusión al mito de los sueños que convoca estados purísimos e ideales. Dice el imaginario refranero que donde “hay un sueño, hay un camino”. Pero en Amaime se produce la fábula de la destrucción mediante la mimesis configurada por un símil. El quiebre, lo inédito del *mythos* da paso a la catarsis mediante el anuncio de que soñar en Amaime es un asunto nauseabundo. El castigo recibido hace nacer en el lector que asiste a la representación, a la mimesis, sentimientos de piedad y de miedo que dan paso a la purificación. Según Aristóteles, la toma de conciencia del espectador en la tragedia y del lector en el poema, lo hace alcanzar la catarsis o purificación de su pathos

#### 1.4. LA EXPERIENCIA DE VIDA DE LA POETISA EN LA OBRA LITERARIA

*Miré los muros de la Patria mía [...]  
Y no hallé cosa en qué poner los ojos  
Que no fuese recuerdo de la muerte*

Francisco de Quevedo

María Mercedes Carranza es un actante dentro del proceso de construcción de su relación con la poesía. Ella es un sujeto social real inmerso en una semiosfera cuyas diversas capas configuran un discurso que da cuenta del conflicto en el que la vida colombiana, específicamente los aspectos que configuran una forma de vida mediada por la guerra. Igualmente la expresión poética o el saber hacer de María Mercedes Carranza, operan como actante-destinador. Este actante asume una relación con el sujeto a quien le otorga mandato.

Por otra parte, la comprensión de una forma de vida colombiana como producto de una memoria colectiva que predica la violencia ocultada hizo afirmar a María Mercedes Carranza:

No está lejos el día en que se hablará de Colombia del Norte y Colombia del Sur; arriba del mapa, los paramilitares y sus diversas y atroces formas de delincuencia; abajo, la “guerrilla” también con sus diversas y atroces formas de delincuencia y el narcotráfico como motor común y dueño y señor de ambos países. Y los dos, el de la “guerrilla” y el del paramilitarismo, dentro de una dinámica de extrema derecha de talante fascista, con su totalitarismo inhumano y criminal y, en nuestro caso, de características delictivas hasta la médula.<sup>58</sup>

Pero este actante destinador se manifiesta no sólo en el saber-hacer periodístico de Carranza. La poetisa poseía un amplio espectro de la realidad política y cultural colombiana porque trabajó en medios impresos de distinta posición ideológica. Por ejemplo, coordinó el suplemento de literatura Estravagario del diario *El Siglo* de raigambre conservadora. Fue jefa de redacción de la liberal revista *Nueva Frontera* y fungió como comentarista de libros en la revista *Semana*.

Como actante de una situación, ella posee un saber hacer poético que la llevó a crear el objeto significativo que nos ocupa, esto es *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Carranza es actante sujeto que opera con respecto a la enunciación y no con relación al enunciado en sí mismo. En este sentido su tarea consiste en predicar la forma de vida de su universo cultural a través de las formas estéticas y éticas convergentes en el quehacer literario. Enuncia para construir una relación de conjunción con un objeto de valor que es el enunciado poético en el que, por operaciones discursivas, aparece un yo lírico que no es la poetisa, sino un simulacro enunciativo que otorga la voz a una estrategia semiótica pero diferente del creador

---

<sup>58</sup> CARRANZA, María Mercedes. “Colombia: un no-país”, en: Revista Casa Silva, no. 15, 2002. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, p. 20.

o creadora poética, aunque el lector establezca las relaciones de imbricación entre poeta y yo lírico. Así, María Mercedes Carranza como sujeto de enunciación posee un deber-ser poético con la competencia para predicar sobre el mundo y realizar su personal evaluación del mundo porque se asumía y era catalogada como poetisa creadora de cinco poemarios que la ubicaron en la Generación poética de los 70 o Generación Desencantada que dentro del canon lírico colombiano corresponde a los poetas José Manuel Arango (1937-2002); Giovanni Quessep (1939); Elkin Restrepo (1942); Raúl Gómez Jattin (1945-1997) y Juan Gustavo Cobo Borda (1948)<sup>59</sup> Estos cinco poemarios de la autora configuran la conjunción latente entre María Mercedes Carranza y el objeto que persiguió como enunciativa que la hizo conocedora y evaluadora (actante judicador) de la forma de vida colombiana y son, en orden cronológico de publicación, los que siguen: *Vainas y otros poemas* (1972); *Tengo miedo* (1983); *Hola, soledad* (1987); *Maneras del desamor* (1994) y *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* (1998).

La poetisa Carranza poseía además un saber hacer poético teórico en tanto oficiaba como reseñadora de libros en la revista *Semana* y antóloga debido a su poder-ser que la configura fundadora y directora de la Casa de Poesía Silva, entidad creada en 1986 con el respaldo del entonces presidente Belisario Betancourt, amigo y contertulio de la escritora. Desde la cultura inició su gestión como ciudadana interesada en contribuir a su nación a través de la promoción de lectura. Así, este poder ser la constituía un actante con la competencia para reflexionar y asumir posiciones originales en torno a la función social del arte:

El arte es un proceso vivo porque expresa al hombre y éste, como ser temporal, no puede hallar su expresión sino a través de manifestaciones que asuman su temporalidad. Por tanto, el arte que no se identifi-

---

<sup>59</sup> ALVARADO TENORIO, Harold. "La poesía en Colombia ha dejado de existir", en: [www.arquitrave.com](http://www.arquitrave.com), portal de la Revista Arquiteave [en línea]. Disponible en: <http://www.arquitrave.com/periódico/periódico-poesía-colombiana-2007.html> (página consultada el día 18 de agosto de 2009).

ca con esta condición suya no puede expresarse y es, en consecuencia, una elaboración caduca extemporánea y, por ello mismo, sin ningún atributo que la justifique como arte<sup>60</sup>

El saber poético y periodístico constituye la competencia del actante María Mercedes Carranza gracias a la cual puede dirigirse a un destinatario, es decir, los miles de lectores que han leído su obra; los poetas y poetisas que han presentado sus obras en un escenario de prestigio como es la Casa de Poesía Silva; los millones de ciudadanos que han acudido a las convocatorias hechas por María Mercedes Carranza cuando ejercía su rol como directora de la Casa de poesía Silva, cuyo estatus en la cultura literaria colombiana la posiciona para poder escribir poesía, además de realizar antologías poéticas y prologar textos. Editar poemarios desde el sello editorial Casa Silva. Promover concursos poéticos, en fin, masificar y transformar la expresión poética en un artículo de primera necesidad como una alternativa ante la barbarie.

¿Podemos hablar de poesía? Lo cierto es que durante el 2001 cerca de medio millón de personas, en su mayoría de los estratos bajos, se beneficiaron de los servicios de la Casa Silva, buscaron la poesía en talleres, congresos, conferencias, recitales, concursos, visitas guiadas, cuentos infantiles, publicaciones y exposiciones, promovidas y organizadas por nosotros. Y muchos miles de colombianos en todo el país recordaron el Paraíso Perdido (la existencia de la justicia, de la paz, del amor, de la alegría) en un libro, una obra de teatro, una pintura o en una música. Eso tal vez ayude para algo... tal vez.<sup>61</sup>

Para alcanzar su objeto, María Mercedes Carranza no sólo se sirvió de su saber-ser poetisa. Ella desarrolló, como se ha dicho un poder-ser político que la consolidó a nivel nacional como una activista defensora del derecho a vivir en paz, cuando en el año 1991 hizo parte de la Asamblea Nacional Constituyente que reformó la Constitución Política de 1886? En esa instancia, Carranza se alineó bajo la fuerza

---

<sup>60</sup> CARRANZA, María Mercedes. Nueva Poesía Colombiana. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972, p. 13.

<sup>61</sup> CARRANZA, María Mercedes. "Colombia: un no-país". Op. cit., p. 22.

política del naciente partido del M19. Este querer-ser, con el transcurrir de hechos nefastos en la vida nacional, se convirtió en otro oponente para que María Mercedes Carranza desarrollara su labor política y en cierta medida su oficio de poetisa:

En la Constituyente hubo una gran representación de fuerzas políticas y de sectores sociales diferentes como nunca se había visto. Lo que tratamos de hacer fue un pacto social, aunque hubo un problema muy grave: el bombardeo a Casa Verde. Fue un error histórico que algún día tendrán que pagar César Gaviria y su Ministro de Defensa, Rafael Pardo. Si no se hubiera bombardeado Casa Verde, la realidad colombiana hoy sería distinta, porque esa Constituyente se hizo, entre otras cosas, para que las FARC empezaran un proceso de reintegración a la vida civil. Naturalmente esa agresión terminó con cualquier posibilidad, a pesar de los esfuerzos que se hicieron.<sup>62</sup>

Esta condición política del país que le correspondió padecer directamente debido al asesinato de su amigo entrañable, el jefe del Nuevo Liberalismo Luís Carlos Galán Sarmiento, en una plaza pública de Soacha, Cundinamarca, un 18 de agosto de 1989. Hecho que la llevó a escribir el extenso poema narrativo *Caen los sueños*. Cabe mencionar además, el secuestro de su hermano Ramiro Carranza Coronado por parte de las Farc. Estos eventos se configuran como dos oponentes para que el actante María Mercedes Carranza alcance su objeto que es, como se ha enunciado, el conocimiento de la forma de vida colombiana a partir de la configuración poética. Es de anotar que se opera una imbricación entre el destinador y el actante oponente, en tanto que se posicionan como oponentes que benefician y ayudantes que se oponen.

En síntesis: María Mercedes Carranza posee un saber-hacer poético, periodístico y político que le confiere un poder hacer poesía y gestión tanto política como cultural. Todo lo anterior confluye en un arraigado deber-ser como ciudadana filósofa, bogotana, perteneciente a las élites culturales del país, además de hija de uno de

---

<sup>62</sup> MARTÍNEZ LEÓN, Sandra. La poesía debe ir desnuda. En: GARAVITO CARRANZA, Melibea. Op. cit., p. 39.

los más representativos poetas colombianos del siglo XX, el vate líder del movimiento Piedra Cielo, Eduardo Carranza. Pero, aún más, Carranza quiere ser lo que es, pues así lo indica su obra poética, su labor periodística, política y el aporte a la construcción de un proyecto de nación en el que las únicas armas sean la palabra y la lucidez, desde su gestión en la Casa de Poesía Silva. En consecuencia, las competencias modales de María Mercedes Carranza podrían resumirse así: es una poetisa, periodista y política cuya competencia la hace poseedora de un saber hacer que avala su deber-ser de ciudadana con profesión de filósofa formada en la universidad de los Andes y heredera de una tradición poética que la lleva a querer-ser un sujeto pacifista y demócrata y una poetisa cuyo oficio está inmerso en un marco histórico -social que es configurado desde su poder-ser periodístico y poético como ciudadana perteneciente al centro de la semiosfera, esto es, la élite cultural y política de Colombia.

Estas competencias modales del sujeto son producto de la situación de enunciación de María Mercedes Carranza que se ha descrito en conjunción con los actantes. Por ello nos atrevemos en esta instancia a sintetizar un cuadro actancial así:

- Sujeto: María Mercedes Carranza en su rol de poetisa, periodista y política.
- Objeto: Conocimiento de la forma de vida colombiana.
- Destinador: Universo sociolectal orientado a los miles de receptores del saber-hacer del sujeto.
- Destinatario: Saber hacer o competencias de la poetisa.
- Actante opositor: Forma de vida colombiana degradada.

Es María Mercedes Carranza un actante que, con respecto a la enunciación, asume un rol de poeta, periodista y política. Pretende a partir de sus competencias un objeto que para nuestra investigación es el conocimiento de la forma de vida colombiana. Para alcanzar este objetivo existe un coadyuvante: la posición de centro que

el actante ocupa en la semiosfera de la vida colombiana y su saber-hacer poético y periodístico. Sin embargo existe un oponente que impide a millones de lectores acceder al oficio de gestora cultural del actante María Mercedes Carranza, que son los millones de lectores a quienes dirige su labor como directora de la Casa de poesía Silva. Aludimos a la forma de vida degradada en la Colombia que le correspondió habitar y poetizar desde la década de los setenta hasta finales de los noventa.

Es este el ámbito de la prefiguración, el espacio pre-predicativo que requiere todo arte para configurarse, para manifestarse<sup>63</sup>. Es esta la historia en estado naciente del actante enunciador de *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* a la que nuestra investigación accede en tanto esta historia se convierte en drama poético configurado en un tiempo y un espacio. Es decir, se trata de la configuración de una historia potencial, sólo posible cuando ocurre al proceso de emergencia del lenguaje poético. Afirma Marie-France Begué, que “las narraciones particulares están siempre dentro de una narración mayor que las precede y en cierta manera las engloba sin encerrarlas”<sup>64</sup>. Es una suerte de estructura de engarzamiento que ofrece el encuadre propicio para que *mímesis II* realice la obra. Esta propuesta de Ricoeur es coherente con nuestra metodología de trabajo, porque en la teoría de las mímisis, es necesario entender quién es el humano, la esencia humana de la enunciativa Carranza en una suerte de precomprensión común del obrar del ser. Hablamos de Mímesis I, requerimiento para la producción de la obra a la que Ricoeur llama proceso de “síntesis de lo heterogéneo”. Y finalmente, Mímesis III que corresponde a lo que Gadamer (retomándolo de Aristóteles) llama hermenéutica de la aplicación. Es decir, la intervención del lector científico, entendiendo la lectura como una refiguración en el tiempo.

---

<sup>63</sup> Tanto en el autor como en el lector hay una precomprensión común del obrar humano. La prefiguración es en consecuencia la indagación sobre el origen de la obra. Cf. RICOEUR, Paul. Op. cit., 67.

<sup>64</sup> RICOEUR, Paul. La poética de sí mismo. Madrid: Biblos, 2003, p. 168.

1.5. LA OBRA POÉTICA DE MARÍA MERCEDES CARRANZA: LA IRREVERENCIA, LA DESOLACIÓN Y LA DEVELACIÓN DE LA VIOLENCIA OCULTADA

*Aprendió rápidamente que en este mundo loco es mucho más fácil ser aceptado como 'gran hombre' que como ser humano.*

Hanna Arendt en *Tiempos presentes*

Cuando María Mercedes Carranza tenía seis años se traslada a Madrid (España) con su familia, allí cursa sus primeros estudios. Su padre, el vate líder del movimiento poético colombiano "Piedra y Cielo, fue durante varios lustros, diplomático en varias ciudades españolas y tuvo contacto con los más relevantes poetas de la generación posterior a la del veinticinco. Eduardo Carranza compartía aventuras poéticas y políticas con Juan Luís Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, entre otros.

María Mercedes Carranza creció en un ambiente del cual habría de apostatar con su obra poética y con su proyecto de vida gestora cultural y política. El crítico y poeta Harold Alvarado Tenorio nos informa que:

Recibió una educación que bien podemos llamar esmerada Consistente, de corte católico, pero al fin y al cabo una formación de la cual no han gozado sus compañeros de generación. Lectora en francés desde joven, en plena adolescencia quedó atrapada por las ideas del existencialismo, en especial Camus, cuyo estilo a veces deja traslucir en los ensayos cortos y a veces ácidos que publica. Quizás ella sea la más desencantada de todos los del grupo<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> ALVARADO TENORIO, Harold. "Ajuste de cuentas", en: [www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com](http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com), portal de Poesía Colombiana [en línea]. Disponible en: <http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/ findesiglop.html> (página consultada el día 2 de diciembre de 2009).

Al regresar a Colombia, en 1958, luego de conocer y tratar a figuras como Dalí, Gerardo Diego, Azorín, Juan Ramón Jiménez, José María Zubirón, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre y quizás hasta al mismo Generalísimo, según hipótesis de Harold Alvarado Tenorio, la poetisa se encuentra habitando una Bogotá pacata donde, al decir del citado Alvarado Tenorio, la figura egregia oficialmente era el doctor López de Mesa, que soñaba que el hombre venía de una antigua y glacial sardina.

La poetisa inicia una lenta pero determinante inmersión en una actitud vital y poética desencantada e irreverente, que ya nunca abandonaría. Para 1965 realiza un viaje de estudios por Europa y conoce Florencia, Londres y Roma. Durante esta época se aficiona a la novela policíaca y de suspenso. Lee a Agatha Christie y a Arthur Conan Doyle, y descubre una de sus grandes pasiones literarias: Georges Simenon.

En la década del sesenta decide estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes. Inicia su gesta cultural en 1967 porque funda una página cultural en *El Siglo*, llamada *Vanguardia*. Desde esta página se dan a conocer jóvenes escritores que hoy son nombres claves en la poesía y narrativa colombiana, entre ellos: Jaime García Maffla, Roberto Burgos Cantor, Óscar Collazos, Juan Gustavo Cobo Borda, Nicolás Suescún, Juan Manuel Roca, Daniel Samper Pizano, entre otros, nos informa Harold Alvarado Tenorio en su ya citado estudio *La Generación Desencantada*.

Entra en la escena poética nacional el estruendo liderado por Gonzalo Arango *El Profeta* y funda el tardío y único movimiento vanguardista en Colombia, esto es, el Nadaísmo.

María Mercedes Carranza publica en 1972 su primer libro *Vainas y otros poemas*, con editorial Ponce de León. Con este primer poemario, la autora establece los tópicos

de su obra, que son también los temas de todos los que nos acercamos a su creación: “la hipocresía, el miedo, la angustia, la frustración, la decepción amorosa, el deseo siempre insatisfecho, lo indecible y lo inconsciente, la ausencia de centro, el horror, la violencia”<sup>66</sup>. Pero ante todo, *Vainas y otros poemas* es el libro con el que se distancia del influjo literario del padre Eduardo Carranza, cuya poesía piedracielista estaba preocupada más por la arquitectura del verso, por su pureza intrínseca, que por develar la desarticulación social que desde entonces -1939- vivía el país.

Afirma el crítico y poeta Harold Alvarado Tenorio que *Vainas* es un “librito” que se regodea en impugnar el tono ceremonioso que habían continuado algunos escritores, y muchos lectores llegaron a pensar que teníamos en ella una especie de López, pero bogotano<sup>67</sup>. Se refiere Alvarado Tenorio a Luis Carlos López el poeta cartagenero apodado “el tuerto”, pero que en realidad era bizco y cuya poesía, al lado de las catorce *Gotas amargas* de José Asunción Silva, se configura a partir de lo sardónico, humorístico y lo cáustico. Pero la misma Carranza afirma que su tono irreverente viene más bien del antipoeta chileno Nicanor Parra.

Según la crítica Patricia Valenzuela, los aspectos que la acercan a la antipoesía son, ante todo, el uso de la palabra coloquial, la ironía, el humor y una marcada tendencia a la prosa en sus versos, además de un pesimismo inquebrantable y el uso de la parodia como ejercicio de la intertextualidad<sup>68</sup>. Su tono es, pues, desencantado y valeroso. Casi iconoclasta. Un texto paradigmático del libro *Vainas y otros poemas* que recoge el desnudamiento de la sociedad hipócrita y de sí misma es, sin duda, el que a continuación transcribimos:

---

<sup>66</sup> SÁNCHEZ, Jorge Mario. Op. cit.

<sup>67</sup> ALVARADO TENORIO, Harold. “Ajuste de cuentas”. Op. cit.

<sup>68</sup> Cf. VALENZUELA, Patricia. Op. cit., p. 13.

## Quién lo creyera

*Crece una bestia por dentro,  
por fuera la más dulce sonrisa.  
Las garras se estiran  
en uñas rosadas y manos muy suaves.  
Crece una bestia por dentro  
y esta voz es sólo un gemido.  
Si le fuera posible hablar  
diría encantada de conocerlo  
o cosas por el estilo.<sup>69</sup>*

Como hija del célebre poeta Eduardo Carranza, cuyo estilo desborda lirismo en sus sonetos de filigrana: *Teresa en cuya frente el cielo empieza...* María Mercedes Carranza se asumió como antilírica, en el sentido de asumir una estética antipoética. Su obra está signada por un marcado descreimiento hacia el poder de la palabra o hacia el verbo retórico por excelencia. La palabra, en su *ars poética* es *mentirosa, puta, terca*. La palabra es conminada a *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. Hágase mortal/ a cada paso, deje las rimas/ y solfeos, gorgoritos y/ gorjeos, melindres y embadurnes y/ barnices y oiga atenta esta canción: los pollitos dicen/ píopíopío cuando tienen / hambre, cuando tienen frío.*<sup>70</sup>

Los poetas de *La generación desencantada* a la cual perteneció, emplearon el recurso de la narrativa y de la intertextualidad, involucrando retóricas de otros contextos, transformándolas en el poema en letras de boleros, de canciones, lugares comunes. Ello se evidencia en *Tengo miedo* –segundo libro–, donde configura poemas con clara alusión a poetas y artistas de su predilección: Kavafis, Dylan Thomas, Borges, Antonin Artaud. Y en *Hola, soledad* –su tercer poemario– el inmediato intertexto es el bolero de Rolando Laserie y el poema homónimo escrito por Darío Jaramillo Agudelo, poeta que integra también *La Generación Desencantada*.

---

<sup>69</sup> CARRANZA, María Mercedes. *Vainas y otros poemas*. Bogotá: Simón y Lola Guberek, 1972, p. 39.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

Otra tendencia de los poetas de los setenta o de *La Generación Desencantada*, es la configuración de *artes poéticas*. Es posible realizar una antología de poemas en los que se opera una reflexión sobre la literatura dentro de la literatura. María Mercedes Carranza venía haciéndolo desde su inicial libro con el poema antes enunciado. En este tercer libro se encuentra un *Arte Poética* cuyo tono deja de ser irreverente y se torna desesperanzado, escéptico, nihilista y empieza a anunciarse el panorama derruido de *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*: (...) *Yo escribo sentada en el sofá/ de una casa que ya no existe, veo/por la ventana una paisaje destruido también; / converso con voces/ que tienen ahora su boca bajo tierra/ y lo hago en compañía/de alguien que se fue para siempre*<sup>71</sup>

En connivencia con lo hasta aquí enunciado, se puede afirmar que la obra poética de María Mercedes Carranza se inscribe en el tono del poeta elegíaco para quien el paraíso queda siempre atrás o no existe, es el desencanto colectivo que subyace en los textos. No así su actividad como gestora cultural y como ser político. Pasados once años de la publicación de *Vainas y otros poemas*, María Mercedes Carranza publica su segundo libro bajo un título, al decir de Patricia Valenzuela confesional. La provocación de *Vainas (1972)* es desplazada por el miedo. Así lo evidencia el título del poemario *Tengo miedo* que abre con un epígrafe de Albert Camus, quien es uno de los autores preferidos de la autora: "El miedo (...) ese bello sentimiento, sin aleación, puro y desinteresado; uno de los pocos que salga su nobleza del vientre"<sup>72</sup> Con relación a este libro, Patricia Valenzuela dice:

Persiste en este segundo poemario, la actitud crítica y transgresora del primero, aunque ya no como arrebatado sino como una profunda y dolorosa indagación. La mirada sobre el mundo ofrece una dinámica

---

<sup>71</sup> CARRANZA, María Mercedes. *Hola, soledad*. Bogotá: La Oveja Negra, 1987, p 47.

<sup>72</sup> CARRANZA, María Mercedes. *Tengo miedo*. Bogotá: Oveja Negra, 1983, p. 7

centrípeta; es decir, íntima. Esto le abre la posibilidad al poema amoroso y al erotismo”<sup>73</sup>

Sin embargo el tema amoroso carece de sentimentalismo y configura el deterioro de los cuerpos, del amor mismo. No es un amor festivo, ni pleno el que se enuncia aquí. La poetisa afirmó en alguna ocasión:

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.”<sup>74</sup>

Ese deterioro al cual se refiere María Mercedes Carranza se traduce en el poema a través de enunciados directos, escuetos, cercanos al habla del periodismo, oficio que ejerció después de haber estudiado Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes. De ahí que trabajara en medios como *El Siglo*, *Credencial* y *Semana*, sobre esta circunstancia afirmó:

Es una experiencia inenarrable el haber tenido la oportunidad de ver al doctor Lleras una vez por semana y hablar con él por teléfono más de dos veces al día. Era una persona íntegra, dedicada enteramente a trabajar, desde el amanecer hasta el anochecer, sin darle pausa, así estuviera enfermo”.<sup>75</sup>

Esta experiencia de trece años como Jefe de redacción de la revista *Nueva Frontera*, al lado del ex presidente Lleras, la hizo concebir un proyecto ético y estético. En ese medio también trabajó al lado de Patricia Lara y de un personaje emblemático para la vida de la poetisa, su inolado amigo, Luis Carlos Galán Sarmiento, líder santandereano del Nuevo Liberalismo. Ante el magnicidio del entrañable amigo María Mercedes Carranza escribió el más extenso poema de su obra, se trata de *18 de agosto de 1989* que después publicaría con el nombre *Caen los sueños*. Consideramos

---

<sup>73</sup> VALENZUELA, op. cit., p. 18.

<sup>74</sup> MARTÍNEZ LEÓN, op. cit., p. 40.

<sup>75</sup> VALENZUELA, op. cit., p. 32.

que aquí empieza a estructurar *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, porque la escritora inicia un trasegar por las entrañas de la violencia colombiana.

Conviene en este apartado, mencionar que la *Generación sin nombre o Poetas Posnadaistas*, publica sus libros en medio de dos circunstancias sociopolíticas estudiadas por la misma autora en su rol de crítica literaria. La autora alude a los siguientes hechos:

En lo político se decretó el Frente Nacional, por una parte, que produjo una apoliticidad nefasta, ya que, entre otras cosas, dejó claro que el poder en Colombia se reparte irremisiblemente entre las dos grandes facciones políticas de la clase dirigente, y un fortalecimiento de la izquierda, la cual entró seguidamente en crisis durante los años setenta: un terreno bien abonado para la indiferencia o el escepticismo, actitudes una y otra, características de la mayoría de los poetas de **los** cuales vamos a ocuparnos, como se verá más adelante. En **lo social**, como secuela de la violencia y como causa también del desarrollo industrial del país, se produce un proceso acelerado de emigración del campo a la ciudad, con lo cual se invierte la composición de la pirámide social al adquirir mayor peso el sector urbano<sup>76</sup>

Era consecuente pues, que el desarraigo, el desencanto, el escepticismo como pasiones, se configuraran en su tercer poemario publicado en 1987. Se trata de *Hola, soledad*. En él, la patria se estructura a través de una metáfora sentencia y por ello es *una casa de espesas paredes coloniales/ que hace varios siglos se viene abajo*. La sentencia y la metáfora elaboran un estado de cosas donde ya nada es posible, a no ser la muerte porque *todos estamos enterrados vivos*.

*Hola, soledad* es un libro de dieciocho poemas absolutamente desolados. Los tópicos presentes son el olvido, la vejez, la muerte, la nostalgia ante la certidumbre de que el paraíso es una falacia y el amor es un continuo esperar a alguien que no llegará, pero que, una vez aparezca, un buen, ¿o mal? día será reemplazado por el abandono, entonces: *Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa, / recomodar los muebles, lim-*

---

<sup>76</sup> CARRANZA, María Mercedes. Poesía colombiana posterior al Nadaísmo. Op. cit., p. 244.

*piar las paredes, / cambiar las cerraduras, romper retratos, / barrerlo todo y seguir viviendo.*<sup>77</sup>

*Hola, soledad*, es, según Patricia Valenzuela, formalmente, el último poemario de María Mercedes Carranza, en el que se recogen 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 *plquette Maneras del desamor* (Golpe de dados, número CXXIII, vol. XXI, Bogotá 1993) y el texto antológico *Del amor y desamor y otros poemas* (Editorial Norma, colección Milenio, 1985). En *Hola, soledad* confluyen los temas de Carranza atravesados por la búsqueda incesante que ha configurado a lo largo de su obra: la escritura como ejercicio de soledad: *Esta mano ha ordenado en fila las palabras/ para llevarlas al abismo/ y hacerlas decir ya sin aliento/ del esplendor de las pobres emociones/... Ya no es el tiempo para la irreverencia, es el tiempo de cambiar de sueños. La metáfora fluye como posibilidad de configurar un mundo desolado. La metáfora aflora para nombrar mediante sentencias el edén perdido. Así, la juventud es una heroína de fábulas mentirosas; el mundo todo, una alcachofa que yace deshojada en un plato; el corazón, alegoría del amor se ha convertido en un cementerio de sueños; el recuerdo es una lenta mirada sobre territorios muertos.*

El campo semántico de la soledad se halla en los dieciocho poemas de *Hola, soledad*; la derrota, el desencuentro, la inutilidad de la vida, el corazón al que *nada inmortal lo habita*; el amante de sólo un instante en la total carencia de amores eternos: *Tu voz es un recuerdo ya*. Este poemario de tono elegíaco y de angustia existencial, es el antecedente de *El canto de las moscas* (*Versión de los acontecimientos*). Ya se vislumbra en él los esbozos del desastre configurado; el discurso del horror y de la violencia ocultada del poemario objeto del presente estudio. Dos poemas de *Hola, soledad* corroboran lo anterior. Se trata de *Descripción del enemigo*, que lleva un epígrafe de

---

<sup>77</sup> CARRANZA, *Hola, soledad*, op. cit., p. 33.

Edgar Allan Poe tomado de *El demonio de la perversidad y Oración*, que, como se analizará en el capítulo II, es un determinante intertexto que reúne algunas isotopías de olvido y muerte en *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*.

Por su parte, en el poema *Descripción del enemigo* hay una total ausencia de fe en la vida: *los pies que te conducen hacia el desastre*. Encontramos un campo semántico del escepticismo para finalmente hallar a un enemigo que, en verdad, está dentro del ser. Todo es descreimiento y amenaza: *sueño que sueñas sola*; la búsqueda de la trampa *para caer en ella*; y seguir *la vida ya para nada*. Afirma Raúl Dorra: "...pues al fin somos más nuestras contradicciones que nuestra pobre coherencia y aún podríamos sospechar que nuestra coherencia, si existe, se expresa más bien en la contradicción"<sup>78</sup>. En su obra poética y crítica, María Mercedes Carranza descreía del poder de la palabra (*Mímesis I y II*). Para explicar este contrasentido, diremos que en las coherentes contradicciones inherentes al artista –que no son objeto de sesudo análisis en esta investigación–, María Mercedes Carranza proviene de un medio familiar burgués brindado por su padre, el poeta y político Eduardo Carranza. Carranza se revela en *ars vital* y en su *ars poética*, y justamente escribir sobre este desajuste con el mundo es su posición iconoclasta. Se rebela contra las palabras a través de las palabras y de su proyecto de promoción de la poesía, esto es a través de la Casa de Poesía Silva.

A su breve obra poética la recorre un nihilismo exacerbado, sobre todo en su inicial poemario *Vainas*, en el cual conmina a la palabra a "hacerse mortal". En sus siguientes libros sus motivos poéticos dan evidencia de ello. Además, al referenciar el universo poético del poeta Juan Gustavo Cobo Borda, compañero y amigo de generación, afirmó: "La poesía no salva a nadie y menos al poeta; ésta no es sino la manifestación visible del proceso de descomposición de la conciencia que se debate

---

<sup>78</sup> DORRA, Raúl. *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura de México, 2000, p. 9.

entre la culpa, la cobardía y el remordimiento.”<sup>79</sup> Es decir, no se cree en la poesía, pero ella es la única salvación.

María Mercedes Carranza como ser prefigurado en la compleja semiosfera habitada (*Mímesis*), sólo tenía una competencia, un saber hacer para exponer sus ideales y abonar su cuota de razón al país que le secuestró por intermedio de la guerrilla de las FARC, a su hermano Ramiro Carranza. Sólo contaba, pues, con la palabra. Así, en 1986, con la colaboración de la directora de la Corporación La Candelaria, Geneveva Carrasco de Samper y del Presidente de la República, Belisario Betancur, fundó la Casa de Poesía Silva, una de las primeras instituciones culturales de esta índole en el mundo.

Sus últimos libros son: *De amor y desamor*, (Galería Garcés Velásquez y Taller Arte Dos Gráfico, 1994). En 1998 Arango Editores publica *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Del 2001 a 2003 fueron años de gran actividad cultural desde la Casa de Poesía Silva bajo su dirección:

Nace los ‘Alzados en Almas’, poetas y ciudadanos unidos por la paz en una noche de poesía. Esta cruzada poética se repetirá cada año, pues, en sus palabras, ‘la poesía ayuda a vivir’. Ante la situación del país, dice ella, es importante que los colombianos reciban grandes dosis de versos. Ese año secuestran a Ramiro Carranza, su hermano, en Quetame, Cundinamarca. En el 2003 pone en marcha un nuevo evento multitudinario que denomina ‘Descanse en paz la guerra’. La primera etapa del mismo consiste en un concurso de poesía, donde los colombianos encuentran un espacio para decir ‘no a la guerra’. La respuesta es impresionante: a las mesas de los jurados llegan más de treinta mil poemas, provenientes de todos los rincones de Colombia. La premiación se lleva a cabo durante la segunda etapa del certamen, que se celebra el 23 de mayo. Bajo su orientación, en la Plaza de Toros de Bogotá, poetas y músicos se unen en un canto contra la violencia. Diez mil personas oyen, en absoluto silencio, sus palabras.

---

<sup>79</sup> CARRANZA, María Mercedes. Poesía colombiana posterior al Nadaísmo. Op. cit., p. 245.

La noche del 10 de julio de 2003 toma la decisión de quitarse la vida.

1.6. *EL CANTO DE LAS MOSCAS (VERSIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS): HUELLA DE LA VIOLENCIA OCULTADA*

El poemario fue publicado por vez primera en el número CL de la revista de poesía colombiana Golpe de dados, dedicada íntegramente a la obra de la poetisa. La revista celebraba 25 años de existencia y su director el también poeta, Mario Rivero, presentó a la escritora como: “la más lograda y honda poeta de hoy en Colombia”. En ese momento sólo había escrito 18 de los 24 cantos que finalmente estructuraron el poemario. No aparecían en esa primera edición los Cantos 3, 6, 7, 8, 13 y 22. Es decir, *Tamborales*, *Barrancabermeja*, *Tierralta*, *El Doncello*, *Uribia* y *Miraflores*. Desde su primera edición el poemario fue dedicado a Luis Carlos Galán, el político colombiano asesinado en 1989 en Soacha, Cundinamarca. Ya se ha dicho que él era su amigo personal además de que trabajó al lado de la poetisa, cuando ésta oficiaba como periodista en la desaparecida revista Nueva Frontera.

Hemos afirmado en la introducción que este es el primer libro del canon poético colombiano del siglo XX que configura la violencia perpetrada por agentes cercanos al Estado. Es la *Mímesis II* de un engranaje bélico que expone la degradación del cuerpo como su máximo trofeo: “Toda experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos los que infligen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos”<sup>80</sup>. Así, *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* ofrece un universo discursivo de la barbarie acaecida al cuerpo, con peculiares maneras de producir dolor en el contexto del conflicto colombiano. La violencia de la que da cuenta el poemario es una puesta en escena del falso anonimato del verdugo. Todos saben, pero nadie sabe quién es, porque la herida

---

<sup>80</sup> AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Historia del cuerpo. Matanzas: El cuerpo y la guerra. Madrid: Taurus, 2006, tomo III, p. 56. (Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio).

con la cual se mata, desaparece al cuerpo, lo desmiembra. Las armas empleadas – machete, mona, moto sierra, pica- instauran una despersonalización del victimario y la desaparición total de la víctima. La violencia es ocultada justamente porque no existe herida que sanar. Se trata del ritual mortuorio cuya única evidencia habría de ser el cuerpo, pero el cuerpo está disperso en el río, en la montaña, en la fosa común.

Asumir el poemario de la poetisa María Mercedes Carranza nos hace coincidir con Paul Ricoeur cuando afirma que: “El texto no puede ser nunca un punto final, porque él hace eco del mundo y al mundo apunta a través de la imaginación del lector”<sup>81</sup>. Este mismo autor establece vasos comunicantes entre el lector y el texto, cuando dilucida sobre la metáfora:

La metáfora, a diferencia de la metonimia, predica al ser. Por eso la metáfora es más incisiva, atribuye directamente. Dice doblemente porque da a una cosa el nombre de otra. La metáfora crea un mundo, no lo sustituye como tradicionalmente postula la retórica, por ello constituye un enigma configurado, toda creación metafórica. Ella reclama más bien, una teoría de la tensión, que de la sustitución.<sup>82</sup>

Por tanto, la metáfora campea para develar isotopías, que configuran la violencia ocultada. En el poema *Mapiripán*, por ejemplo, la población es una “fecha” debido al efecto creado por la tensión metafórica, mediada por el verbo ser (es): *Mapiripán es ya/ una fecha*<sup>83</sup>. El mundo que fue esta población ubicada en los llanos orientales de Colombia se transforma en un mundo-fecha. Aquí no hay sustitución, la metáfora configura un nuevo estado de cosas. Otro ejemplo es el Canto 14, subtulado *Confines*. En él, la metáfora, mediante su poder transformador configurado por un sustantivo que adquiere connotación de adjetivo, instaura el nuevo mundo en que

---

<sup>81</sup> RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración*. Madrid: Cristiandad, 1987, tomo I. p 167.

<sup>82</sup> RICOEUR, Paul. *La Metáfora viva*. Op. cit., p. 22.

<sup>83</sup> Cf. CARRANZA, María Mercedes. *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Op. cit., p. 17.

se convierte Confines. La desolación es el nuevo orden allí. La metáfora “lluvia y silencio” así lo presupone. Es como si el empleo de los sustantivos “lluvia y silencio” fundara otra dimensión en la población, tal vez la de un mundo arrasado pero configurado por la metáfora que cierra el breve poema: *Desolación de páramo*. Confines es “algo” aunque haya dejado de ser.

De acuerdo a las pesquisas realizadas, dentro del canon poético colombiano, es éste el único poemario estructurado como una epopeya de la trágica violencia de origen derechista, que ha desterrado, según el mapa de desplazamiento diseñado por la Consultoría para los derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES), una organización no gubernamental que monitorea el desplazamiento entre septiembre de 1994 y noviembre de 1995 a “89.510 colombianos (21.312 hogares) obligados a salir de 208 municipios correspondientes a 27 departamentos de Colombia y un Estado de Venezuela y ubicados -en el momento de la encuesta- en 76 municipios correspondientes a 25 departamentos del país.”<sup>84</sup> Pero se estima que la población desplazada dentro de Colombia supera los 3 millones de personas para la primera mitad de 2008, el más alto índice de desplazamientos en Colombia en 23 años, según CODHES.

La poetisa funda el poema como único ser vivo que da cuenta de la ruptura de una sociedad degradada. El poema es la evidencia de la matanza social. Es el único poemario que en Colombia alude a la masacre como el método más brutal para sembrar el terror en un contorno. El tratamiento poético de la masacre, hasta este libro, es completamente inédito en nuestra historia poética del siglo XX. La masacre como ritual que también interesa a los antropólogos, por ello, Darío Jaramillo Agudelo, poeta perteneciente a la Generación Desencantada o de los setenta, al estudiar el poemario de Carranza, nombra la “música macabra” que constituye la

---

<sup>84</sup> CODHES. “Desplazados: descertificados en su propia patria”, en: [www.derechos.org](http://www.derechos.org), portal de Derechos Humanos [en línea]. Disponible en: <http://www.derechos.org/nizkor/colombia/-desplazados/1.html> (página consultada el día 23 de noviembre de 2009).

masacre y cita a la actual directora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia:

Antes de ella *-de la masacre-* no hay nada, no se anuncia, el primer elemento que la constituye es la sorpresa. Como en toda ceremonia, en la masacre el ejecutor diluye su identidad, actúa como algo inexorable, como si fuera una catástrofe natural, se disfraza y es otro durante su sangrienta e imprevisible pantomima.<sup>85</sup>

Darío Jaramillo Agudelo, amplio conocedor de la lírica colombiana, por su seria y denodada labor de divulgación al frente del Área Cultural del Banco de la República ha dicho sobre la trascendencia del poemario *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*:

No quiero decir cada cuanto hay una masacre en Colombia. Siento dolor y vergüenza. Esta vergüenza es parte del estupor y del miedo. No es extraño que este baldón y este silencio sean nombrados con la precisa y breve palabra de una de las voces poéticas más reconocidas de la poesía colombiana actual. En efecto, ya antes, en 1983, María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945) había publicado un espléndido libro de poemas, *Tengo miedo*, donde exploraba con franqueza y sin patetismo las zonas oscuras de sí misma y de su vida cotidiana. Ahora en *El canto de las moscas*, "en sagas muy breves, que por su precisión geométrica compararía con el haikai, Carranza elabora estéticamente el espectáculo de la barbarie diaria de la comunidad cercada por la muerte", como dice Mario Rivero.<sup>86</sup>

Por su parte, el crítico y traductor Michael Sisson afirmó sobre el objeto de sentido que nos ocupa: "es una poesía de protesta social dotada de gran sutileza y belleza: un paisaje despoblado, o mejor dicho poblado, pero de muertos, construido a base de imágenes sacadas de la naturaleza, como en el haikú japonés"<sup>87</sup> Esta concepción

---

<sup>85</sup> JARAMILLO AGUDELO, Darío. "Música macabra", en: [www.arquitrave.com](http://www.arquitrave.com), portal de la Revista Arquitrave [en línea]. Disponible en: [http://www.arquitrave.com/poetas/-MMC/MMC\\_web.htm](http://www.arquitrave.com/poetas/-MMC/MMC_web.htm) (página consultada el día 8 de octubre de 2009).

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> SISSON, Michael. Op. cit.

nos lleva a plantearnos otra hipótesis interpretativa, si tenemos en cuenta las características y estructura formal y de contenido inherente al haikú.

Afirma Luís Corrales Vasco que, en cuanto al plano de la expresión, un haikú (o *hakai*) es un poema breve, de aproximadamente 17 sílabas que suelen estar organizadas en tres versos (5-7-5)<sup>88</sup>. El haikú no tiene título ni rima en japonés, su simplicidad es tal que podemos prescindir de signos de puntuación y mayúsculas; de alguna forma, se parece a lo que decimos hablando. En el haikú abundan los sustantivos, es una forma poética predominantemente nominal, de expresión sencilla y concisa. María Mercedes Carranza nos ofrece textos emparentados con el haikú. Esta idea se afianza cuando determinamos que en el plano del contenido “un haikú es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento”, como afirman los poetas japoneses del siglo XVII, citados a su vez por Corrales Vasco.

Otra característica formal del haikú que se evidencia también en los textos que hemos asumido como objeto de análisis semiótico, es la contundencia del último verso. Pareciera que los primeros versos son el preliminar de un desenlace que, por lo general, se configura a partir de una metáfora o de una imagen. Por imagen entendemos la concepción brindada por el poeta y ensayista Octavio Paz, quien conceptuó:

Las imágenes son productos imaginarios. Designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la Retórica y se llaman comparaciones, símiles, juegos de palabras, metáforas, paranomasias símbolos, alegorías, mitos, fábula. Cualesquiera que sean las diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados

---

<sup>88</sup> CORRALES, Vasco Luis. “Historia del Haiku”, en: [www.elrincondelhaiku.org](http://www.elrincondelhaiku.org), portal de la Revista electrónica de Haiku [en línea]. Disponible en: <http://www.elrincondelhaiku.org/sec1.php> (página consultada el día 11 agosto de 2008).

de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases".<sup>89</sup>

Hace cuatrocientos años Robert Burton habló sobre la dimensión de la maldad humana, de la mala sangre que anida en los laberintos del ser humano, la maldad como pasión destructora, incluso de sí mismo: "Somos malos por naturaleza, malos genéricamente considerados, pero aún somos peores por nuestras invenciones y artificios, y cada hombre es el peor enemigo de sí mismo."<sup>90</sup> Las secuelas de esa maldad configurada en la estética del poema a través de una obra con unidad temática estructurada, es otra razón de peso que posiciona a María Mercedes Carranza como pionera de la poesía colombiana en el tratamiento de la enunciación de una violencia ocultada.

---

<sup>89</sup> PAZ, Octavio. *El arco y la Lira*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 98.

<sup>90</sup> JARAMILLO AGUDELO, Darío. *Op. cit.*

## CAPÍTULO II

### LA ENUNCIACIÓN DE LA VIOLENCIA OCULTADA EN *EL CANTO DE LAS MOSCAS*

Afirma Raúl Dorra que a los hechos es factible comprenderlos sólo en la medida en que sea posible articularlos en un discurso<sup>91</sup>. Esto es, siempre que ocurre un proceso de enunciación. El discurso objeto de nuestro análisis implica la formación de configuraciones semánticas nuevas, porque se intenta asir lo inefable, lo incierto, lo indefinido. La poesía tiene como virtud, al decir de Philip Wheelwright, la inconstancia del sentido de las palabras, en los diferentes contextos en que se empleen. No en vano se habla de la intraducibilidad del poema. Pero es evidente, siguiendo a Todorov,<sup>92</sup> que existe un discurso poético, opuesto al discurso del relato y al discurso teatral.

De tal suerte, si existe un discurso poético que responde a la naturaleza arriba planteada, existe un proceso de análisis semiótico encargado de develar lo aparentemente inefable, lo prulisemántico e intraducible de la producción y organización del texto poético. Hemos de proponer entonces que, para comprender el discurso de *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, debemos analizar las reglas que gobiernan su sintaxis y fundamentos de significación. En palabras de Paul Ricoeur: “Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y la tradición cultural de la que procede la tipología de las intrigas.”<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> DORRA, Raúl. Op. cit., p. 11.

<sup>92</sup> ROJO, José Andrés. “Inagotable Todorov” (entrevista), en: [www.elpais.com](http://www.elpais.com), portal del periódico El País [en línea]. Disponible en: [http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Inagotable/Todorov/elpepuculbab/20080315elpbabens\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Inagotable/Todorov/elpepuculbab/20080315elpbabens_3/Tes) (página consultada el día 03 de marzo de 2009).

<sup>93</sup> RICOEUR, Paul. La poética de sí mismo. Op. cit., p. 171.

El proceso de análisis implica, para la semiótica más consolidada, tres niveles. El nivel figurativo o de la superficie del discurso. Este análisis se torna necesario si tenemos en cuenta la envoltura especial del discurso poético que nos compete. *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, ya se ha dicho, busca aludir de forma sugerida es decir, a través de un juego metafórico y sinestésico, la violencia ocultada. Luego sigue el nivel semionarrativo con el análisis de la aspectualidad (temporal y espacial para esta investigación), acciones, actantes y desarrollos pasionales subyacentes en el texto y finalizamos con el nivel axiológico o estructura profunda que comporta axiologías y contenido figurado por el relato y por el discurso. Los tres niveles se analizan en forma episódica para efectos metodológicos de la presente investigación pero sabemos que son un todo indisoluble porque se necesitan elementos analizados en uno para dilucidar el sentido, porque además poseen un carácter progresivo y de interdependencia. Ya lo dice Courtés:

Será, pues, considerado como figurativo, en un universo de discurso dado (verbal o no verbal), todo lo que pueda estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, en pocas palabras, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior.<sup>94</sup>

El universo semántico que constituye el nivel figurativo, aprehensible por los sentidos, concierne también al mundo interior del nivel semionarrativo: “a las construcciones mentales con todo el juego de las categorías conceptuales que las constituyen”<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997, p. 238.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

## 2.1. NIVEL FIGURATIVO

### 2.1.1. Las formas de *El canto de las moscas*

#### a. Características generales de los poemas

En su manera de mostrarse al lector, a la sensibilidad y la percepción del lector, el poemario es una estructura formal, con cierta unidad, que consta de veinticuatro poemas breves que, mayormente, son de arte menor, esto es, no trascienden las ocho sílabas, y cada uno está constituido por tan sólo una estrofa. Cada texto está rotulado como canto, seguido de una numeración cardinal: canto 1, canto 2, etc. Luego sigue enunciado propiamente el título de cada poema que no es otro que el de un sitio de Colombia signado por un hecho luctuoso.

El Canto más corto es el 12, *Pájaro*, tres versos, y los más extensos son los cantos 11 y 24, es decir, *Vistahermosa* y *Soacha*, con siete versos. Se trata de poemas breves porque cumplen con tres características de este tipo de poesía que, a su vez engloba a formas poéticas como el epigrama, el haikú, el rubaiyata, la greguería, los artefactos, el tanka. Hablamos de la concisión, los remates inesperados y sentenciosos y el tono reflexivo e irónico.

La mayor virtud del poemario es la condensación y la brevedad. Veinticuatro lacónicos poemas que cargan con el peso de lo no dicho, pero a su vez sugerido e implícito. La forma epigramática resalta la economía del lenguaje en una suerte de estrategia estilística que presenta profundos silencios en el enunciado, como una configuración del miedo, del pavor que obliga a callar y que conocemos en la prefiguración debido a las horrendas masacres cometidas en cada sitio narrado; por ejemplo el Canto 13:

## Uribia

*Cae un cuerpo  
y otro cuerpo.  
Toda la tierra  
sobre ellos pesa.*<sup>96</sup>

Los versos de este canto están organizados de tal forma que el número de sílabas corresponda a versos de arte menor. Para lograr esta métrica se emplea la sinalefa que reduce el número de sílabas de los versos 1, 2 y 4. El encabalgamiento de los versos hace que el canto sea objeto de una lectura de corto, pero profundo aliento. Esta métrica del poema es la envoltura que presenta la matanza ya que la anáfora que reitera la caída de los cuerpos, “un cuerpo y otro cuerpo” en su extrema concisión funda la masacre. El poema finaliza con una sentencia casi alegórica, un llamado al dolor colectivo y universal. El determinante indefinido “Toda” así lo presupone. El canto más reducido del libro consta de tres versos. Se trata del Canto 12:

## Pájaro

*Si la mar es el morir  
en Pájaro  
la vida sabe a mar.*<sup>97</sup>

El canto inicia con un intertexto tomado del poema *Coplas a la muerte de mi padre* del poeta español Jorge Manrique que inicia *Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir*. A partir de este intertexto el reducido canto muestra una imagen gustativa con la que configura el nuevo lecho para la muerte, es decir el mar. En la población de Pájaro, situada en el departamento de la Guajira, se trastocó el estado natural de las cosas, porque la vida que ya no es vida desemboca en el mar. Al primer verso de siete sílabas lo estructura la metáfora creada por el verbo copulativo ser. ¿Qué es la mar?, es el morir. El ciclo muerte-vida lo cierra una sinestesia

---

<sup>96</sup> CARRANZA, María Mercedes. El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos). Op. cit., p. 59.

<sup>97</sup> *Ibíd.*, p. 55.

que lleva implícita la vida. Esta brevedad, que implica un inmenso contenido de lo no dicho, pero sugerido por la misma construcción de cada poema y de las figuras temáticas de los mismos, crean una inmensa tensión en el lector: esta operación de sugerencia o de predicar de manera inconclusa y, al tiempo, lapidaria, muestra el peso de lo ocultado que en cada verso de arte menor, en cada imagen apretada, precisa y devela la épica del horror.

## **b. Aspectos rítmicos**

En la forma rítmica, no se puede hablar de asonancia, mucho menos de consonancia. El ritmo en el enunciado que nos ocupa está dado por los remates lapidarios y sentenciosos, por ejemplo Canto 17:

### **Pore**

*En Pore la muerte  
pasa de mano en mano  
La muerte  
carne de la tierra.*<sup>98</sup>

Aquí vemos que el ritmo está determinado por la repetición presente en el segundo verso del nombre común “mano”. Recoge este verso el coloquialismo que indica la masificación de un objeto o de una situación. Pero el asunto puede ser más complejo si se analiza la relación entre los efectos fonéticos y fonológicos con la construcción de una imagen lograda por la metáfora “carne de la tierra”. La reiteración de la voz “muerte”, es una aliteración al final del primer y tercer verso, funciona como una interjección o como una invocación recurrente en el llamado a las Parcas en la literatura clásica griega, pero aquí abre, la voz, un compás de expectativas que se define con lo que se predica de ella: primero, la muerte no es manoseada, es quien manosea las manos; luego, la muerte no es otra cosa que la tierra cubierta de cadá-

---

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 75.

veres, la tierra, lugar donde la carne vuelve, inerte, a su condición natural. El efecto rítmico ([*empóre/lamw:érte pásademãnoẽmãno/lamwé:rte/cárneđelatjěra*]) y sonoro de la reiteración de la palabra “muerte” es como un golpe de intensidad que abre la parte menos tensa del segmento, como si al golpe sucedieran notas de distensión, pero este efecto más evidente en entre los dos primeros versos no es de la misma calidad entre los dos últimos: en lugar de distenderse la intensidad fonética de la frase luego del acento dado al enunciado por la palabra “muerte”, se cierra el poema con “tierra”: la oclusiva linguodental sorda, seguida de un diptongo creciente, y luego de una vibrante múltiple sonora que abre una sílaba terminada en la vocal más abierta y sonora, parece producir una ruptura de la construcción rítmica precedente e impone, para cerrar el breve poema, una célula sonora que termina con otro golpe.

Lo curioso es que esta última palabra, terminada en /a/ cierra la frase /carne de la tierra/. Un efecto fonético, entonces, que pareciera, a través de la palabra, traer a la memoria el iconismo primario de la boca abierta de los cadáveres desparramados sobre el polvo originario. Este recorrido rítmico cesa en tanto hace su aparición en los dos versos finales la metáfora sentenciosa que imprime a todos los cantos el tono lapidario, al que hemos aludido en varias ocasiones, cuya reiteración crea la isotopía de la tierra como lugar de asiento de la muerte, cuando antes era cuna de la vida. Esta metáfora sentenciosa de los dos últimos versos corta en forma abrupta el acontecer narrado en los dos primeros y produce en el texto el efecto que causa la violencia prefigurada, es decir, una violencia ciega, que llega y se instala y no avisa.

### **c. El título: anclaje del sentido**

En el poemario que nos atañe, los elementos paratextuales, como las dedicatorias, cumplen con un postulado planteado por Gerard Genette, el vínculo entre el texto

y el mundo. Los títulos aportan al lector una instrucción para acceder al sentido global del poemario. Un lector desprevenido, que carezca de enciclopedia sobre los hechos sociales y violentos de los últimos treinta años en Colombia, contará con los títulos para orientar su comprensión y degustación del libro de María Mercedes Carranza. Así, con respecto al título de cada poema tenemos que es un ancla que orienta el sentido que en él subyace. Al decir de Rocco Mangieri, el título como sintagma semi-gramatical funciona como un nombre propio y posee una función sustantiva independiente de la materia del significante y de la forma lingüística. En este sentido, habría cinco grandes tipos de títulos: *nominales, adverbiales, adjetivoantes, frásticos e interjectivos*. Los antetítulos de cada poema remiten al canto épico griego que narra un suceso de interés para un colectivo. Los títulos temáticos-toponímicos, nombran veredas y pueblos de un país específico: Colombia, donde hubo anhelos, alegrías y belleza. Así, *Miraflores* es la metáfora “Cementerio de sueños”, *Ituango* es la metáfora “El cadáver de la risa”, *Amaine* es la imagen de “los sueños se cubren/ de tierra/”. En ellos existe una memoria cultural, en tanto en la mayoría habitan resguardos indígenas (muchos nombres tienen raíces indígenas (Ituango, Necoclí, Mapiripán, etc.). Por ejemplo, en la estrofa III del Himno a Ituango, se lee: *En tu nombre se plasma otro canto/ Que es motivo de gloria y de fe/ Son los Indios Carios que en lo alto/ Consagraron al indio Rubén.*<sup>99</sup> Por su parte, las pesquisas relacionadas con Necoclí, también apuntan a considerarlo bastión de identidad:

La historia de Necoclí es en sus comienzos de conquistadores españoles e indígenas aborígenes. Puerta de entrada de los ibéricos a Antioquia y habitada durante esos tiempos por la etnia de los Cunas, la región posee una fuerte tradición histórica y un alto valor socio-cultural. En el distrito se conservan varios resguardos indígenas, a 22 kilómetros de la cabecera, que constituyen un atractivo turístico y

---

<sup>99</sup> Cf. BECERRA OSORIO, Ana Isabel, GALLO MACHADO, Heriberto y Joaquín Emilio. “Himno de Ituango”, en: [www.ituango-antioquia.gov.co](http://www.ituango-antioquia.gov.co), portal de Ituango [en línea]. Disponible en: <http://www.ituango-antioquia.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=m-T1--&m=f#historia> (página consultada el día 3 de septiembre de 2008).

científico antropológico.<sup>100</sup> Como vemos, estos títulos nominales carentes del elemento verbal, nos sirven como información y descripción del destinatario hacia quien se dirige el objeto. Estos títulos nos “dicen”, nos hacen dirigir la atención hacia uno de los puntos específicos, en este caso es posible inferir que la violencia ocultada tuvo un implícito fin de perpetrar un etnocidio en Colombia.

Por otra parte, nuestro objeto de estudio consta de un título principal y uno secundario, presentado este último bajo la forma de acotación por la presencia de los paréntesis. El título secundario: (*Versión de los acontecimientos*) cumple la función de aclarar, expandir, explicar el título principal. Existe entre título principal y título secundario, una relación semántica complementaria, porque el canto alude a una narración, a una gesta pero al aclarar que es una versión el sentido se delimita y el lector se ubicará en que está ante una configuración de cuantas puedan crearse sobre la violencia ocultada en Colombia de las últimas décadas del siglo XX.

Debemos considerar además la semántica del título en tanto portador del tema del poemario. Afirma Rocco Mangieri que se debe considerar en esta instancia:

Las relaciones entre la intensión y la extensión. A nivel de intensión el sentido se produce a partir de sus elementos lexicales, en principio independientemente de la obra o texto artístico. A nivel de la extensión se hace necesaria la relación del enunciado con aquello de que se habla, menciona o indica.<sup>101</sup>

Así el campo semántico que configura el título principal genera relaciones de analogía tales como: mosca (asco, muerte, deshechos, sobras, vida breve). En tanto que a nivel de la extensión se produce una referencia verbal y lingüística, casi literal, carente del poder evocador de la metáfora. Es un título secundario de tono casi

---

<sup>100</sup> Cf. HISTORIA DEL DECOCLÍ [en línea]. Disponible en: <http://www.ligaventura.com/?vp=1&ver=1&id=2245&micro2=capurga&leng=sp> (pagina consultada. el día 4 de agosto de 2009).

<sup>101</sup> MANGIERI, Rocco. Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos Madrid: Biblioteca Nueva, 2006, p. 194.

periodístico que, justamente por ello, ubica al lector trascendiendo el sentido del título principal. El título del objeto de estudio cumple también la función de anticipar, de vaticinar los eventos o acciones. Ello ocurre gracias al título secundario. El lector se dispone a asumir una “versión” de unos “acontecimientos” que ocurrieron a lo largo y ancho del país y entonces entenderá el tono apocalíptico del título principal.

#### **d. Narratividad y metáfora como recurso en el nivel de construcción figurativa**

*El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* nos sitúa ante textos poéticos narrativos porque el “canto” (que es la categoría tipológico-textual con que la poetisa designa a cada poema del libro) se define, en términos generales, como un subgénero poético que remite al canto épico griego y éste es, a su vez, una narración poética de un determinado suceso notable y heroico que reviste interés para un pueblo o nación. El canto épico dio origen a la epopeya que es la narración en verso de sucesos trágicos y heroicos. Muy emparentado con la tragedia, ante todo porque tanto el canto épico, como la tragedia se caracterizan por poseer elementos fundamentales como la mimesis y la catarsis. Tanto el uno como la otra son imitación de acciones nobles que en determinado momento de la trama se tornan abyectas. Sólo la piedad y el temor que despiertan en el auditorio o el lector, operará la catarsis, la purificación. Es afectado el pathos por la realización de acciones torpes que sólo en la mimesis cobran categoría heroica.

También se le ha llamado “epopeya fragmentaria” debido a los reducidos acontecimientos relacionados. La designación de cada poema como un canto asocia, por una parte, los textos a la poesía narrativa como la de Dante o Alonso de Ercilla, que resultan universales para nuestra cultura literaria, pero también con otras formas más antiguas, como las partes de los poemas épicos de la antigua Grecia. Cabe re-

iterar que cada poema breve de nuestro corpus hace parte de una “versión”, esto es, una “manera” de narrar una serie de hechos.

La dimensión trágica del objeto significativo es configurada en tanto trata de los sucesos dolorosos acontecidos realmente en catorce departamentos de la geografía colombiana y veinticuatro sitios, llámese vereda, corregimiento o municipio. Las acciones ejecutadas hacen que el lector dimensione poema a poema la magnitud de los hechos acaecidos en Colombia. El poemario construye un “érase una vez” de hechos consumados y configura parajes solitarios, yertos, sin arco iris. Es una mirada de Brueghel sobre territorios donde habitó la vida. Por ejemplo, el Canto 16:

### **Humadea**

*Ve a  
Humadea y mira  
Sus calles de aire:  
Ríos rojos repletos  
de garzas blancas  
Ríos quietos.*<sup>102</sup>

El río es vida para los habitantes de las riberas, pero la construcción de la metáfora visual “Ríos quietos” configura la trágica detención de la vida. La dimensión trágica alcanza su punto álgido en las dos imágenes: la mencionada metáfora del último verso y la imagen del tercero: “calles de aire”. Es decir, la fundación de un pueblo fantasma donde sólo transita el viento, el aire, porque ya la vida yace fenecida en los ríos. Rojo y blanco, colores que simbolizan –para este caso- muerte-

La narración de *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* es enunciada mediante tres procedimientos retóricos recurrentes: como puede verse en el ejemplo que sigue, una sensorialidad compleja y expresada con la palabra: las sineste-

---

<sup>102</sup> CARRANZA, María Mercedes. El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos). Op. cit., p. 71.

sias habitan el poemario en tanto muchas de ellas aluden a la articulación de una modalidad visual y de una modalidad gustativa. Aquí surge la relación con el canto trágico griego porque la enunciación enunciada del enunciado que nos ocupa, consta de dos períodos: el preliminar que anuncia el hecho escabroso y la metáfora o imagen final que cierra el ciclo de la desgracia sin haber descrito el horror como tal:

la narración de la violencia que tiene lugar entre bastidores llama la atención sobre lo que no se ve. Así, se le concede una posición privilegiada a este espectáculo invisible mediante el procedimiento de quitarlo de la vista. Se puede decir que un espectáculo negativo de esta índole crea una contraposición entre los acontecimientos que se ven a la clara luz del día que reina en la orquesta y aquellos otros que se ocultan entre bastidores. Estos últimos adquieren de este modo una dimensión añadida de misterio, horror y fascinación por el simple hecho de tener lugar fuera de la escena.<sup>103</sup>

Por ejemplo, citemos el Canto 4:

### **Dabeiba**

*El río es dulce aquí  
en Dabeiba  
y lleva rosas rojas  
esparcidas en las aguas.  
No son rosas,  
es la sangre  
que toma otros caminos.*<sup>104</sup>

¿Qué es lo no visto en Dabeiba?, ¿cuál es el espectáculo invisible, sólo visible “después de”? ¿Acaso se trata de la orilla del río, justo donde se halla fundada la población el espacio donde cobra vida el acto? Los bastidores son el espacio actorializado que instaura un terror potencial. El poema es estructurado a través de la multimodalidad que brinda el verbo ser quien es el encargado de crear la sinestesia

---

<sup>103</sup> SEGAL, Charles. El Espectador y el oyente. En: VERNANT, Jean-Pierre [et al]. El Hombre griego. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p.

<sup>104</sup> CARRANZA, María Mercedes. Poesía completa y cinco poemas inéditos. Bogotá: Alfaguara, 2004, p. 188.

transformadora de la imagen gustativa, así, un río que fue dulce, en el nuevo estado se hace salado, amargo, agrídulce por la presencia de la sangre. La narración poética sigue su curso con la inclusión de la metáfora que cierra con la sentencia que caracteriza cada canto. Sentencia que crea la proyección del nuevo estado de arrasamiento.

A través de la metáfora como configuración retórica plena de sentido se busca aludir, pero al mismo tiempo eludir la designación de una violencia que se muestra en tanto se oculta. Raúl Dorra, arroja luces al respecto:

En el caso de la metáfora literaria podemos observar que, por lo menos en los casos típicos, la mediación, el distanciamiento del primer objeto implica un énfasis expresivo, la necesidad de un lujo verbal: el lenguaje busca hacerse más plástico y vívido, persigue el asombro, se convierte en una especie de espectáculo.<sup>105</sup>

Por tanto, la metáfora campea por el poemario para develar isotopías que configuran la violencia ocultada en el poemario de María Mercedes Carranza. En el poema *Mapiripán*, por ejemplo, la población es una “fecha” debido al efecto creado por la tensión metafórica, mediada por el verbo ser (es): *Mapiripán es ya/ una fecha*. El mundo que fue esta población ubicada en los llanos orientales de Colombia se transforma en un “mundo-fecha”, en una información inscrita en una lápida. Pero aquí no hay sustitución, “la metáfora configura el estado de cosas desde una nueva mirada o forma de captación, bajo una luz que hace al mundo visible de manera inusitada, pero certera; así, la metáfora es un modo de construcción sensible y cognitiva de representaciones del mundo, una forma de organizar el conocimiento por medio de la sofisticación y complejidad de intelección del lenguaje poético”.<sup>106</sup> Otro ejemplo es el *Canto 14, Confines*. En él, la metáfora, mediante su poder trans-

---

<sup>105</sup> DORRA, Raúl. Op. cit., p. 77.

<sup>106</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. “Sobre la metáfora”. En: VANEGAS ATHÍAS, Beatriz. Notas de clases de Semiótica IV (inédito). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en semiótica, abril de 2009.

formador configurado por un sustantivo que adquiere connotación de adjetivo, instauro el nuevo mundo en que se convierte Confines. Veamos:

### **Confines**

*Lluvia y silencio  
es el mundo en  
Confines.  
Desolación de páramo.<sup>107</sup>*

La desolación es el nuevo orden allí. La metáfora “lluvia y silencio” así lo presupone. Es como si el empleo de los sustantivos “lluvia y silencio” fundara otra dimensión en la población, tal vez la de un mundo arrasado pero configurado por la metáfora que cierra el breve poema: *Desolación de páramo*. Confines es “algo” aunque haya dejado de ser.

## **2.2. NIVEL SEMIONARRATIVO**

### **2.2.1. El relato de *El canto de las moscas* y el encabalgamiento de la aspectualidad figurativa en la narratividad**

*El canto de las moscas* (*Versión de los acontecimientos*) es un relato de la violencia en sectores rurales de Colombia, con sus consecuentes veinticuatro secuencias en las que, como se expresará al analizar la aspectualidad general del poemario, se tiene una estrategia enunciativa en la que se figura un lugar (nombre del lugar que es el mismo del poema, toponimia que se reitera en muchos poemas del libro), ya determinación del estado de ese lugar habitado humanamente en un antes (ayer, antes de los acontecimientos trágicos) y un ahora (hoy, después de la tragedia), pero no hay una explicitación del proceso que conduce el ayer (estado inicial de la trans-

---

<sup>107</sup> CARRANZA, María Mercedes. *El canto de las moscas* (*Versión de los acontecimientos*). Op. cit., p. 63.

formación de estados y pasiones) al hoy: ese acontecer queda suspendido, aparentemente, porque es implícito a la caracterización que se hace de cada espacio hoy. Por ejemplo, Mapiripán es “una fecha”, un lugar sin tiempo (artificio humano) y sin viento (sin aliento de vida): este Mapiripán muerto es resultado de un proceso que queda silenciado o implícito: ¿arrasamiento cuya metáfora es el río de rosas de Dabeiba? Esta correferencia es aceptable dado que se trata del sustrato que conecta temáticamente a todos los poemas amparados por el mismo título del libro, pues la predicación de la violencia ocultada y de la muerte de poblaciones completas de un mismo país converge con toda la energía predicativa y épica en cada poema de la obra completa, en una especie de isomorfismo que determina la narratividad, la figuración y, como vemos, el sistema axiológico de todo el poemario: como es en un poema, es en los otros y en todo el *Canto de las moscas*. Tenemos así que cada poema es un micro-relato que coincide con los demás en esta dinámica de transformación de estados de espacios habitados/deshabitados por la gente viva/muerta [violentada].

Los hechos narrados a lo largo del poemario constituido por veinticuatro cantos, cuentan la historia de tiempos oscuros padecidos por habitantes de catorce departamentos de Colombia. Cada canto constituye un capítulo del desangre a que fue sometido el pueblo o vereda. La narración en verso abre con el *Canto 1, Necoclí* y cierra con el *Canto 24, Soacha*. Ambos responden a una estructura circular en la que María Mercedes Carranza expresa el estado inicial del espacio y el estado final. En los cantos intermedios o de desarrollo de la trama no explica la causa violenta que conduce a la muerte en el lugar señalado (aspectualizado espacialmente con el título del canto), elide, construye un silencio o un salto enunciativo y va al estado final del proceso lo que se convierte en una forma propia del canto griego al que hemos aludido cuando mencionamos la violencia tras los bastidores.

La narración lírica no muestra descarnadamente el acto violento, pero si lo sugiere al configurar la consecuencia del mismo a través de metáforas mortuorias que en cada canto se sitúan como verso final. La autora omite la figuración temporal (aspectualización temporal) que la haría explícita.

A partir del análisis de la aspectualidad, que tradicionalmente se asocia al nivel figurativo de la enunciación discursiva o textual, se determina una serie de valores sobre la concepción del espacio y del tiempo que interfieren directamente en la manera en que se construye la narratividad dentro de *El canto de las moscas*. En éste, hemos afirmado y demostrado la trascendencia de figuras específicas que corresponden a lugares específicos de los acontecimientos. Por ejemplo, los títulos de los poemas son la identificación de un lugar, de un espacio geográfico, pero también emocional en la memoria de los dolientes de las tragedias ocurridas en el mundo prefigurado, en la cotidianidad y que ahora se manifiestan en la poesía o Mímesis II.

El tiempo, al interior de cada poema se halla estructurado por el tiempo sintáctico que proporcionan los verbos. La presencia reiterativa del verbo ser como una definición metafórica que funda un nuevo orden marca dos instantes. “antes” y “después”. Y existe un silencio en cada poema que sugiere el hecho trágico, pero, como hemos explicado no se enuncia, se sugiere. En el poemario, el tiempo presente del lugar (sujeto del enunciado) está asociado con un verbo copulativo en tiempo presente y, el atributo mismo, es una construcción metafórica que alude a la muerte, la desintegración de lo orgánico y antes vivo. El verbo copulativo también origina la estructura de epitafio de cada canto. Se constituye el poemario como un todo que es un cementerio de sueños y cada canto, el epitafio que reza sobre los pueblos que ahora son una tumba. Los verbos en presente indican que el espacio es ahora lugar de muerte. Observemos la configuración metafórica a partir del verbo ser:

REFERENTE	VERBO COPULATIVO	ATRIBUTO METAFÓRICO DEL SUJETO DEL ENUNCIADO
Canto 20, <i>Ituango</i>	<i>Es</i>	<i>el cadáver de la risa</i>
Canto 17, <i>Pore</i>	<i>la muerte es</i>	<i>carne de la tierra</i>
Canto 20, <i>Ituango</i>	<i>Es</i>	<i>difunta blancura</i>
Canto 2, <i>Mapiripán</i>	<i>Es ya</i>	<i>una fecha</i>
Canto 9, <i>Segovia</i>	<i>Los versos de Julio Daniel son</i>	<i>La risa del gato de Cheshire</i>

**Tabla 1. Configuración metafórica a partir del verbo *ser*.**

La configuración metafórica opera a partir de verbos copulativos que anuncian una definición, un mundo posible “después de”. Evidencia de esta isotopía sintáctica la encontramos en dos de los cuatro cantos que configuran la violencia ocultada en igual número de municipios del departamento de Antioquia. Nos referimos al Canto 9 y, nuevamente, al 4:

### **Segovia**

*Los versos  
de Julio Daniel  
son la risa  
del Gato de Cheshire;*

### **Dabeiba**

*No son rosas  
es la sangre  
que toma otros caminos.*

Si seguimos con el barrido de estas isotopías sintácticas, hallamos en *Tierralta* que remite al municipio del departamento de Córdoba, el verbo “ser” como estructurador metafórico: “*Esto es la boca que hubo*”; y en el *canto 24, Soacha* (el último del poemario) quien vigila si aún hay vida: “Puede ser Dios/ o el asesino.”

A partir del análisis de la aspectualidad, encontramos una especial relación entre la naturaleza y la muerte. *Un pájaro negro* es el único sobreviviente de *Soacha*; *tierra y olvido* son la conformidad ante la inminencia mortuoria de *Tararira*; / *El viento ríe* la ironía del ser que ya no es en *Ituango*; *Difunta blancura* es la muerte en paz de las nubes, únicos testigos en *Sotavento*. *En las corolas/ (...) las bocas /de los muertos* se tiene el ciclo de la vida que se completa en *Paujil*. *La muerte: / carne de la tierra* sería la metáfora de la muerte en *Pore*. También completa el ciclo la expresión *ríos rojos*, portadores inermes de muerte en *Humadea*. *Lluvia y silencio*: la lluvia entristece y calla, ella que siempre canta en *Confines*.

Como ya se ha expresado arriba, los veinticuatro poemas poseen en el título una instrucción de lectura e interpretación, lo que es, en síntesis, una manera de situar el contenido del poema en las inmediaciones de acontecimientos históricos y de lugares reales sobre los cuales predica el poemario. Así, en la articulación espacio-temporal, los títulos y, en consecuencia, los poemas, dibujan una geografía de la violencia en Colombia donde la devastación ecológica es el pretexto para nombrar la devastación humana. Los hechos ocurren en espacios rurales, excepto el canto sexto, *Barrancabermeja*. Cada canto presenta espacios figurados a través de títulos topónimos que transforman en actantes objetos, a las veredas y municipios en los que ocurrió una masacre o un magnicidio. Igualmente, dentro de los poemas, aparece una relación entre el lugar de los acontecimientos (son los lugares donde “es” algo) y, en muchos poemas, esta relación aspectual, del espacio y del tiempo, articulada con los atributos del lugar queda introducida con la preposición “en” que

expresa lugar en trece de los veinticuatro cantos, como se aprecia en estos ejemplos, en cuyos versos se retoma el título del poema:

- todo acontece “en el aire de Segovia”;
- “en las mandíbulas /de los muertos” /; “en las aguas de Dabeiba”;
- “en Necoclí”;
- “en los ojos florecidos de Encimadas”;
- “En Pore la muerte/pasa de mano en mano; “
- en Pájaro /la vida sabe a mar/;
- “En bluyines(...)/llegó la muerte a Cumbal”;
- “Lluvia y silencio/es el mundo en / Confines”;
- “En Amaime/los sueños se cubren/de tierra (...)”
- “En Taraira /el recuerdo de la vida/ duele.”

De tal suerte que en estas isotopías, basadas en recurrencias semánticas (y estratégicamente manifestadoras de las relaciones sintácticas, de la organización de las relaciones a distancia entre los elementos constitutivos del enunciado, o cohesión), van a ser la base de una coherencia del plano semántico y se encarga, además, de operar la transformación de los espacios en imágenes con gran poder de representación verbal. Este poder-hacer enunciativo está figurado, por ejemplo, en los títulos, en el empleo del “en” y del verbo “es” como enlace del espacio-sujeto con un atributo que define el estado final de una transformación no-narrada, pero implícita en la oposición del estado inicial y del estado final en que queda el espacio o lugar aludido) según la cual (implícita o explícitamente). En consecuencia, este poder-hacer enunciativo expresa, a su modo, y con esta estrategia de predicar sin decirlo todo, la transformación que sufre cada corregimiento o municipio violentado. Consideramos impropio analizar la dimensión narrativa de los poemas y del poemario sin considerar este anclaje de sentido, tanto en el título, las figuraciones de lo espacio-temporal y las otros medios compositivos para señalar y caracte-

rizar, con la palabra, los lugares en el “antes” (ayer) y el después (ahora), dejándose en suspenso el momento del paso entre esos dos momentos que acontecen y definen la nueva condición actual (ahora) del lugar del que trata cada poema.

Los espacios son tematizados a través de construcciones poéticas en las que, por ejemplo, *Dabeiba* es el río quien transporta la sangre derramada y en *Ituango* (ya se ha dicho) es el viento quien se transforma en cadáver. María Mercedes Carranza, reiteramos, sólo esboza el ahora sin describirlo y ratifica (ya se ha dicho), el después o las consecuencias inmediatas del presente violento que acontece *ahí*, en ese lugar, como si el presente estuviera escindido en dos partes, una inmediata a la otra. La primera, las consecuencias de la violencia ocultada en ese lugar que la instancia de enunciación mira, capta y describe; otro, la construcción cognitiva y enunciada poéticamente que emerge de ese lugar que se observa, tal como si el hecho, que es acontecimiento primero, suscitara la consecuente cognición sobre aquello que no se dice y que causó el desastre, la muerte. Efectivamente, la predicción de lo que es visto en el lugar (*quieto el viento y el tiempo*, en *Mapiripán*) y la enunciación de una categorización que sintetiza poéticamente el contenido del lugar y de sus **acontecimientos** (*Mapiripán es una fecha*) o de aquello que es observado, son efectos de una operación discursiva donde se alude al lugar y se concluy lo que el lugar es (o lo acontecido en él). Es aquí donde se evidencia que el proceso de aspectualización opera no como una función exclusiva con efectos figurativos (nivel figurativo del discurso), sino que articula las estrategias de construcción cognitiva (valores de la intelección del mundo del sistema axiológico del poema) con los procesos de los que se predica (narratividad).

Se trata, entonces, de una Mímesis II que consiste en la construcción de un discurso sobre el mundo prático, pero esta operación enunciativa aspectualiza el lenguaje para representar el lugar, el tiempo y dar, como efecto de sentido, una afirmación (metafórica) en la que convergen todos los significados de la violencia y la muerte

en una categoría cognitiva: *una fecha, en el aire de Segovia, en las mandíbulas /de los muertos, en las aguas de Dabeiba, en Necoclí, en los ojos florecidos de Encimadas, llegó la muerte a Cumbal, Lluvia y silencio/es el mundo en / Confines, En Taraira /el recuerdo de la vida/ duele*. Ello es característico del canto épico griego: llamar la atención sobre lo que no se ve. Lo horroroso, lo obscuro no fluye, sólo el resultado, las consecuencias de la ignominia perpetrada surge como metáfora o mundo posible configurado. Marcadores temporales como adverbios de tiempo o verbos en presente y en futuro demuestran ello.

- *Mañana/ será tierra y olvido. (Canto 21, Taraira).*
- *[...] de noche tarde o mañana/ en Necoclí/ se oirá nada más/ el canto de las moscas (Canto 1, Necoclí).*
- *Mapiripán es ya/ una fecha (Canto 2, Mapiripán).*
- *[...] la muerte/ hoy en Sotavento (Canto 19, Sotavento).*
- *[...] da lo mismo ya (Canto 24, Soacha).*
- *[...] Ahora sólo tierra: tierra/ entre la boca quieta (Canto 7, Tierralta).*

De acuerdo a lo hasta aquí analizado, podemos representar el tiempo y el espacio del enunciado *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, de la siguiente manera:

ASPECTO TEMPORAL→	AYER		HOY	MAÑANA
	<i>Pasado</i>		<i>Presente</i>	<i>Futuro</i>
	Antes 1	Antes 2	Después 1	Después 2
<i>Procedimiento enunciativo</i>	Estado no enunciado (presupuesto por el poema).	Acciones o transformaciones no enunciadas (presupuesto del enunciado).	Lo enunciado en el poema.	Enunciación de una exhortación a la memoria.
<i>Contenido Implicado</i>	<i>Vida, movimiento</i>	<i>Acción violenta</i>	<i>Quietud, Muerte</i>	<i>Tensión entre vida y muerte. La memoria de los pueblos desaparecidos.</i>

**Tabla 2. Aspectualidad temporal general en *El Canto de las moscas*.**

Antes la vida fluía en cada vereda, corregimiento o municipio. La descripción a través de imágenes del ahora alterado es una confirmación de que existió una vida grata en el canto 18 que nombra Paujil corregimiento del departamento de Caquetá, por ejemplo:

### **Paujil**

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

La ambivalencia del verbo “estallar” que nos remite a una doble significación, en primera instancia por imagen visual constituye la metáfora “florecer”. Literalmente es hacerse astillas una cosa, henderse o reventar de golpe con estruendo. Debido al después enunciado, sin duda la segunda significación es pertinente en tanto luego de esa quietud-alteración mortuoria que ocurre en Paujil, sobreviene la instauración, el posesionarse de la muerte en un espacio pleno de vida por lo florecido. Es decir, la enunciación del estado actual, del estado presente, contiene elementos que

expresan, de acuerdo al análisis del verbo “estallar”, que es una acción que otorga muerte y es a la vez, la metáfora del desangre, lo mismo sucede con las “corolas” (flores rojas).

CANTO 18, PAUJIL		
ANTES	DESPUÉS: AHORA	DESPUÉS: FUTURO
Lugar lleno de vida por la presencia de las flores.	Lugar alterado por el estallido de la muerte que sume en la quietud.	Lugar donde se instauró la muerte en conjunción con la naturaleza.

**Tabla 3. Aspectualidad temporal Canto 18, Paujil**

Es similar el acontecer de los hechos y el discurrir del tiempo en casi todos los cantos. Detengámonos en otro enunciado, el Canto 3:

### **Tamborales**

*Bajo  
el siseo sedos  
del platanal  
alguien  
sueña que vivió.*

Nuevamente la instancia de enunciación debe presuponer el antes de Tamborales. En el segundo verso encontramos la onomatopeya “siseo”, es la representación gráfica del sonido inarticulado de los fonemas /s/ y /ch/ que puede expresar desaprobarción, vaivén, zigzagueo, conversación, murmullo, viento. Presencia de un ser, en definitiva. Pronombre indefinido “alguien” designa en nuestro enunciado a una persona o a varias personas. Ese “alguien” se esconde o está muerto, el adverbio de lugar “bajo” nos brinda esa presuposición. Alguien en un platanal sueña que estaba vivo, es decir, un muerto que soñaba con su vida anterior. El verso final

es lapidario: “sueña que vivió”. Es decir, soñar aquí puede ser la evocación de una vida que fue y pronto dejará de ser; o soñar que vivió, puede ser la remota esperanza de supervivencia. En todo caso el enunciado hace presuponer que Tamborales vivía. El canto expresa un espacio definido donde ocurre la alteración que padece Tamborales: un platanal. El antes trágico ocurrió en un espacio fructífero, bucólico, donde la vida era plácida, donde era posible.

<b>CANTO 3, TAMBORALES</b>		
<b>ANTES</b>	<b>DESPUÉS: AHORA</b>	<b>DESPUÉS: FUTURO</b>
Lugar frugal, bucólico, rural, con vida.	Naturaleza perturbada por la persecución y convertida en sitio para encubrirse.	Lugar donde la vida es un sueño.

**Tabla No. 4 Aspectualidad temporal del Canto 3, Tamborales**

Otra muestra representativa de la aspectualidad temporal la encontramos en el Canto 2, *Mapiripán*. Este poema breve está constituido por cuatro versos de arte menor, de 4, 3, 7 y 4 sílabas:

### **Mapiripán**

*Quieto el viento,  
el tiempo.  
Mapiripán es ya  
una fecha.*

Como muchos de los cantos del poemario, posee una forma poética predominantemente nominal: abundan los sustantivos (*viento, tiempo, Mapiripán, fecha*). Aparece además el adjetivo calificativo *Quieto* que inicia el poema. Sólo tiene un verbo de estado o copulativo, el verbo es (ser).

El primer verso inicia con el adjetivo *Quieto* que recae sobre los sustantivos viento y tiempo. En *Mapiripán* el viento y el tiempo no tienen o no hacen movimiento, son sosegados, sin turbación o alteración. Ello nos lleva a presuponer que antes del estado presente (quietud) hubo un movimiento precedente (un “antes” supuesto por el poema). El tercer verso está estructurado sintácticamente por un nombre propio: Mapiripán (sujeto), un verbo copulativo o verbo de estado es (ser) y el adverbio de tiempo *ya* que, situado en un tiempo presente, crea una relación con el pasado: es ya. Aquí nos preguntamos: si hoy Mapiripán es una fecha, entonces ayer, ¿qué fue? El verbo copulativo es el nexa que funda la metáfora de la muerte: Mapiripán ayer *fue* vida, hoy es muerte, esto es, una fecha. Sin embargo convertirse en una fecha supone ser un dato que implica nacimiento- defunción. Tenemos entonces, adentrándonos en el plano del contenido que Mapiripán, en tanto población, es un sujeto que por un proceso de transformación pasa a un estado de disyunción con el movimiento (vida) y a un estado de conjunción con un dato de referencia sobre la finitud de un ciclo o de la vida. Algo sucede o sucedió al sujeto Mapiripán. Creemos que el énfasis se pone más sobre permanencia (*es*) que ha sido suscitada o provocada por un cambio horroroso que no se menciona.

Antes de estancarse, el viento que es “aliento de vida”, según la predicación judeo-cristiana: “Entonces Jehová Dios formó del polvo de la tierra, y sopló en su nariz Aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente”<sup>108</sup> que corría libre, sin amenaza. Si bajo esta concepción el viento movimiento, dinamismo, respiración, vida, y en Mapiripán el viento está quieto, entonces la vida dejó de ser y lo que es (o permanece de esta población) es sólo una fecha, esto es, un dato de defunción, de modo que el poema aparece, bajo esta luz, como la inscripción en una lápida: Mapiripán es un epitafio que testimonia la tragedia acaecida.

---

<sup>108</sup> Génesis. 1, 27.

CANTO 2, MAPIRIPÁN		
ANTES	DESPUÉS: AHORA	DESPUÉS: FUTURO
Lugar donde habitaba la vida en movimiento.	Lugar alterado donde se detuvo el viento y el tiempo. Quietud mortuoria.	Lugar convertido en una fecha, en memoria histórica.

**Tabla 5. Aspectualidad temporal *Canto 2, Mapiripán***

De lo anterior se desprende que un **programa narrativo** que engloba el relato de la violencia ocultada sería:

E1 ← PT E2 PT → E3		
E1	← E2 →	E3
Movimiento ↓	Quietud ↓	Memoria ↓
Vida, virtual	Muerte	Nuevo estado de Vida

**Tabla 6. Programa narrativo de la violencia ocultada.**

Otra aproximación en el nivel semio narrativo es el modelo de secuencia elemental propuesto por C. Bremond<sup>109</sup>. Se trata de un recorrido que va de *a* a *c* y que corresponde a tres modos de existencia semiótica: a) lo virtual: Anterioridad vital, presuposición de movimiento en cada uno de los sitios donde acaeció una acción ominosa; b) lo actual: ahora muerte, quietud del viento y del tiempo, de los quehaceres domésticos y laborales, de la vida rural y c) lo realizado: cada vereda, co-

<sup>109</sup> Cf. PEÑA TIMÓN, Vicente. "Taxonomías del programa narrativo", en: Tesis (El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 152.

rregimiento, municipio alterado, muere para entrar en una nueva forma de vida que constituye una memoria de la violencia ocultada.

### 2.2.2. Procesos actanciales de *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*

Greimas ha hablado sobre el discurso como espectáculo y para ello ha enunciado la sintaxis del modelo actancial. A partir de la reestructuración y revalorización de los estudios narratológicos de Vladimir Propp y las propuestas dramatológicas de Etienne Soriau plantea elementos categoriales: *Objeto, Sujeto, Destinador, Destinatarario, Oponente*. Para Greimas es importante reconocer que existe una metáfora del drama y justamente estas categorías le darán cuerpo a lo que llamó *la descripción semiótica del mundo*:

Si recordamos que las funciones, según la sintaxis tradicional, no son más que papeles representados por palabras, el *sujeto* es en ella alguien que hace la acción y el *objeto* alguien que sufre la acción, la proposición en una concepción tal no es, en efecto, más que un *espectáculo* que el *homo loquens* se da a sí mismo. El espectáculo tiene, sin embargo, algo de particular: es permanente. El *contenido de las acciones* cambia durante todo el tiempo, los *actores* varían, pero el *enunciado-espectáculo* permanece siempre el mismo.<sup>110</sup>

En esta dirección el análisis que a continuación sigue es una invitación a ver la producción de sentido como una acción dramática continua que cobra simbolismo en tanto plantea relaciones tensionales entre sujetos a los cuales le son modificados sus estados iniciales. Nos interesa determinar a lo largo del poemario quién es el victimario y quién la víctima de la violencia ocultada que predica el poemario, es

---

<sup>110</sup> Cf. GREIMAS, Algirdas. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1971, p. 91.

decir cuál es el objeto que desea alcanzar el sujeto en esta épica trágica que configura *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*.

Tres de los veinticuatro cantos de lo que los poemas predicán sobre a un crimen individual. Hablamos del *Canto 9, Segovia* en el que el texto enuncia el asesinato del poeta periodista del diario El Espectador, Julio Daniel Chaparro. En la Mímesis I, sabemos que el hecho ocurrió el 24 de abril de 1999 a manos del paramilitarismo. A partir del intertexto correspondiente al Gato de Cheshire, personaje ficticio creado por Lewis Carroll en su conocida novela *Alicia en el país de las maravillas*, la enunciación adquiere categoría de ironía, porque ya se sabe la imposibilidad del verdugo para hacer desaparecer la sonrisa del gato, como analizaremos en el apartado dedicado a *La memoria y el olvido*. En el texto, la obra de Julio Daniel Chaparro (*Los versos*) continúa viva porque(es) *son la risa/ del Gato de Cheshire (...)* El actante Julio Daniel es el destinador del accionar violento de un sujeto cuyo objetivo es silenciar la palabra(versos), pero surge un oponente que es el mismo actante destinador, por cuanto morir para él, es una forma de desafiar al sujeto, de ahí la analogía con el Gato de Cheshire: ¿Cómo decapitar a alguien que ya está decapitado?. Como se reiterará más adelante, es este canto el único del poemario que esboza el triunfo de la vida sobre la muerte y es justamente gracias al poder de la palabra poética.

Otros dos enunciados que configuran de manera explícita a un sujeto o agente, a través de la enunciación del asesino, son el *Canto 8, El Doncello* que a continuación transcribimos: *El asesino danza/ la Danza de la Muerte. /A cada paso suyo/ alguien cae/ sobre su propia sombra*. Por Mímesis I sabemos que El Doncello es un municipio del departamento de Caquetá que según el último censo del DANE tiene veintidós mil habitantes, trece mil de los cuales habitan el casco urbano y los restantes están dispersos en corregimientos<sup>111</sup>. La economía de El Doncello se alimenta de la coca de

---

<sup>111</sup> HERNANDEZ MORA, Salud. “El Doncello a la sombra de la guerrilla”, en: [www.revistadiners.com.co](http://www.revistadiners.com.co), portal de la Revista Diners [en línea]. Disponible en:

la cordillera y el ganado. Un doce de julio arribaron dos camionetas con diez hombres armados y asesinaron a once concejales de El Doncello. En la actualidad la Alcaldía oficia desde la capital del departamento, y según la cronista colombo-española Salud Hernández:

En El Doncello sólo queda la secretaria, entusiasta y valerosa abogada de veintidós años que no le teme a nada ni a nadie. Atiende en una casa de familia acondicionada a las carreras como Alcaldía, mientras se levanta la nueva sede porque la anterior la volaron. (El pueblo) está plagado de uniformados pero son otros camuflados quienes mandan. Y que la corrupción rampante y la miseria son tierra abonada para perpetuar la violencia.<sup>112</sup>

De esto, inferimos que El Doncello sufrió una transformación por obra de un asesino (sujeto) que está conjunto a la muerte (Objeto de valor uno) y esta transformación se hace explícita cuando el mismo asesino (sujeto) está disjunto a los receptores de su acción: los habitantes de El Doncello (Objeto dos).

El canto posee un intertexto. Se trata de La Danza de la Muerte. La mayúscula inicial del sujeto y del predicado de la oración que estructura el segundo verso lo corroboran: Danza y Muerte. La Danza de la Muerte es un texto que se representó y bailó en el siglo XIV. Es de origen francés, anónimo y entroniza a la Muerte desde una perspectiva cristiana pues en la macabra danza, ésta va llamando a todos y todas sin discriminación social, racial o económica y los invita a abandonar los placeres mundanos porque el fin último es morir. Sus más de seiscientos versos inspiraron la literatura y el arte pictórico de la Edad Media y parte del Renacimiento. Veamos un fragmento de este texto:

---

<http://www.revistadiners.com.co/nuevo/internaedicion.php?IDEdicion=4&idn=76&idm=1>  
(página consultada el día 27 de octubre de 2009).

<sup>112</sup> *Ibidem*.

*Yo so la Muerte cierta a todas criaturas  
que son y seran en el mundo durante;  
demandando y digo: «O homne, por que curas  
de vida tan breve en punto pasante?  
Pues non hay tan fuerte nin rezio gigante  
que deste mi arco se pueda anparar,  
conviene que mueras quando lo tirar  
con esta mi frecha cruel traspasante [...]*

*O piensas por ser mancebo valiente  
o niño de días que a lueñe estare  
e fasta que liegues a viejo impotente  
la mi venida me detardare?  
Avisate bien que yo llegare  
a ti a deshora, que non he cuydado  
que tu seas mancebo o viejo cansado,  
que qual te fallare, tal te levare.<sup>113</sup>*

En síntesis: El *canto 8, El Doncello*, es un enunciado de cinco versos de arte menor. Todos los versos, excepto el cuarto son heptasílabos. El ritmo es el característico del verso libre, ello otorga al enunciado el ritmo propio del verso libre además de la estructura de micro relato, los verbos de acción *danzar* y *caer*. Llama la atención la escritura con mayúscula inicial de la acción que precede a la caída de *alguien*, este pronombre indefinido del cuarto verso devela una cantidad indefinida de víctimas, además de lo inesperado del ataque, “alguien”, puede ser cualquiera, la indefinición marca el poder igualatorio pero a la vez traicionero de la muerte. Ésta sobreviene sobre quien menos se lo espera. La acción que realiza el sujeto se hace a través de una danza, pero no de cualquier danza. Se trata, como hemos dicho, de una metáfora configurada por el intertexto *La danza de la Muerte*, poema anónimo que se representó y bailó en el siglo XIV. En el caso de *El Doncello*, como hemos constatado en *Mimesis I*, la Muerte llegó a miembros del Concejo Municipal. Existe pues, una relación entre *Mimesis I*, II y III, por cuanto el intertexto del poema

---

<sup>113</sup> ANÓNIMO. “La Danza de la Muerte”, en: [www.scribd.com](http://www.scribd.com), portal Documentos de archivo [en línea]. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7357377/Anonimo-La-Danza-de-La-Muerte> (página consultada del día 15 de diciembre de 2009).

francés anónimo predica sobre el poder igualatorio de la muerte, veamos estos versos: *que tú seas mancebo o viejo cansado/, que qual te fallare, tal te levare./*

Este mismo recorrido es válido para el tercer objeto de valor donde el asesino es un actante sujeto. Se trata de lo que se predica en del *canto 23, Cumbal*. Por Mímesis I sabemos que Cumbal es un municipio de Nariño que sirve de asentamiento a la comunidad indígena de los Awá. Los diecinuevemil awá que aún sobreviven a la violencia viven a orilla de los ríos, son cazadores, recolectores y pescadores; creen en las bondades de la montaña y en Astarón, un espíritu ancestral que habita en las profundidades de la jungla para castigar el mal y premiar las bondades de los visitantes.<sup>114</sup> En lengua awapit, awá significa hombre de la selva. Y en español ser awá es llevar una cruz que los está llevando al exterminio.

El canto predica sobre la llegada de unas personas disfrazadas a Cumbal, el título topónimo, el verso uno y dos lo anuncian. Quienes llegan traen consigo la muerte sobre Cumbal, muerte con un arma considerada blanca: el machete. *En bluyines/ y con la cara pintada/ llegó la muerte/ a Cumbal. / Guerra Florida/ a filo de machete*. La muerte es configurada como un ritual macabro evidenciado en el suceso llamado *una Guerra Florida* que constituye un intertexto que, a su vez relaciona las tres mímisis.

El intertexto que mencionamos tiene que ver con una Guerra Florida que se emprendía con el fin de satisfacer las necesidades de tener prisioneros para ofrecerlos en sacrificios a los dioses en las comunidades aztecas. Con el paso de los años, en Chihuahua, México empezaron aparecer cráneos humanos en los puestos de policía. Las constantes guerras que vivían los pueblos prehispánicos tenían quizás las

---

<sup>114</sup> ROJAS, Jorge Enrique. “Una guerra ajena tiene a los Awá al borde de la extinción”, en: [www.elpais.com.co](http://www.elpais.com.co), portal del periódico El País [en línea]. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/paionline/notas/Septiembre062009/awa.html> (página consultada el día 11 de noviembre de 2009).

mismas motivaciones: poder, dinero, territorio, conquista, pero el fin expreso era la obtención honrosa de prisioneros que pudiesen ser sacrificados a los dioses para que éstos garantizaran la marcha armoniosa del universo. Por eso era una guerra en la cual no había que matar al enemigo sino capturarlo, para darle muerte, a veces años más tarde, de maneras atterradoramente refinadas. Ésa era la que se llamaba Guerra Florida.<sup>115</sup>

Este ritual heredado de la cultura azteca se ha desvirtuado en la medida que la referencia en el poemario que analizamos tiene que como fin exceder los límites en una guerra como la cantada en *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Ya la guerra no es asunto de los caballeros águilas o de los caballeros tigres al mejor estilo de la antigüedad azteca que expresa la Guerra Florida. Ahora en el conflicto, esta que predica *El Canto de las moscas (Versión de las moscas)* ha desaparecido el carácter ritual y las reglas bélicas, así, el instrumento mortuario es un machete usado tanto para limpiar, o en palabras del argot campesino domesticar o civilizar el monte, es decir, hacerlo propicio para la siembra. También se utiliza para realizar labores domésticas; pero en el límite que marca la violencia y que conduce a la ignominia, es empleado para asesinar: *Guerra Florida/ a filo de machete*. Por tanto, el objeto-víctima puede ser un niño, una mujer desprevenida o un anciano.

El poemario pone en escena un sujeto cuyo objeto es violentar a los destinatarios de su accionar destructor, esto es, cada pueblo, vereda, asentamiento indígena, corregimiento que, en su totalidad son 24 sitios de la geografía colombiana. Para ello cuenta con un destinatario que es la condición inerme y de abandono de cada destinatario. En *Mímesis I*, hemos indagado que los sitios donde ocurren las matanzas se ubican en zonas rurales que no poseen presencia del estado colombiano y que,

---

<sup>115</sup> SCHUSSHEIM, Victoria. "El hilo negro. La Guerra Florida", en: [www.exonline.com.mx](http://www.exonline.com.mx), portal del periódico Excelsior [en línea]. Disponible en: <http://www.exonline.com.mx/diario/columna/358905> (página consultada el día 8 de agosto de 2009).

por el contrario son lugares ambicionados por los actores del conflicto armado colombiano, es decir, guerrilla, paramilitares y narcotraficantes.

En consecuencia, podemos decir que la escenificación o configuración lírica de la violencia ocultada en *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* gira en torno a los siguientes actantes:

- **Sujeto:** Actores armados que siembran el terror.
- **Objeto:** La tierra (terrenos usurpados mediante la violencia).
- **Destinador:** Universo sociolectal orientado al monopolio de la tierra y del poder.
- **Destinatario:** Universo sociolectal orientado al monopolio de la tierra y del poder.
- **Actante opositor** (victimizado o eliminado): Habitantes de espacio rurales y marginales, sociocultural y económicamente, del sistema de vida colombiano.

### 2.2.3. Breve aproximación a algunos elementos de la dimensión pasional

#### a. El miedo

Afirma Jacques Fontanille que “las pasiones aparecen en el discurso como portadoras de efecto de sentido muy peculiares; despiden un aroma equívoco, difícil de determinar”<sup>116</sup> y nuestro de estudio se estructura como plantea Fontanille como una cierta combinación de metáforas hasta producir sentido, es decir, la sensibilización pasional del discurso y su modalización narrativa son concurrentes, no se

---

<sup>116</sup> FONTANILLE, Jacques y Algirdas GREIMAS. Op. cit., p. 21.

entienden una sin otra y, sin embargo, son autónomas, probablemente regidas, al menos en parte, por lógicas diferentes<sup>117</sup>

Así, las pasiones, según Fontanille y Greimas nos son exclusividad de los sujetos (o del sujeto) sino propiedades del discurso entero, por ello en el discurso que nos atañe se proyectan pasiones como el miedo que provienen de organizadas estructuras discursivas susceptibles de analizar desde la semiótica, porque hablar de la pasión es “intentar reducir la distancia entre el *conocer* y el *sentir*”<sup>118</sup>

Así, el miedo es una pasión que, según Jacques Fontanille<sup>119</sup>, se produce por la relación entre *el objeto indeterminado (o indefinido)* y *el sujeto timorato*, para lo cual se ha identificado un conjunto de situaciones intermediarias entre el temor, el miedo, el pavor, etc. En el poemario que analizamos, existe un sujeto cuyo objeto es sembrar el terror con su llegada a sitios en los que la vida podía vivirse. El terror como objeto generalizado se instala en el objeto en la medida que lacera el modo de subsistencia. La acción violenta recae sobre *el objeto*, es decir sobre ríos, montañas, valles, mares, que son sitios donde habita *el actante opositor* victimizado o eliminado por cuanto antes no existía el miedo, pero después de una serie de acciones intermediarias impera en forma de abandono, desplazamiento, ríos desangrados, tierra abonada con cadáveres.

En el corpus que nos ocupa subyacen estas situaciones porque la violencia como sujeto recorre en forma relato épico-poético enunciado. El *objeto* y su posición geográfica suscitan el dispositivo pasional del sujeto. Así, el *objeto* configura un nombre, un rostro, esto es, cada uno de los pueblos, veredas, municipios asaltados y masacrados. Según Jacques Fontanille, en el miedo como pasión no siempre hay un

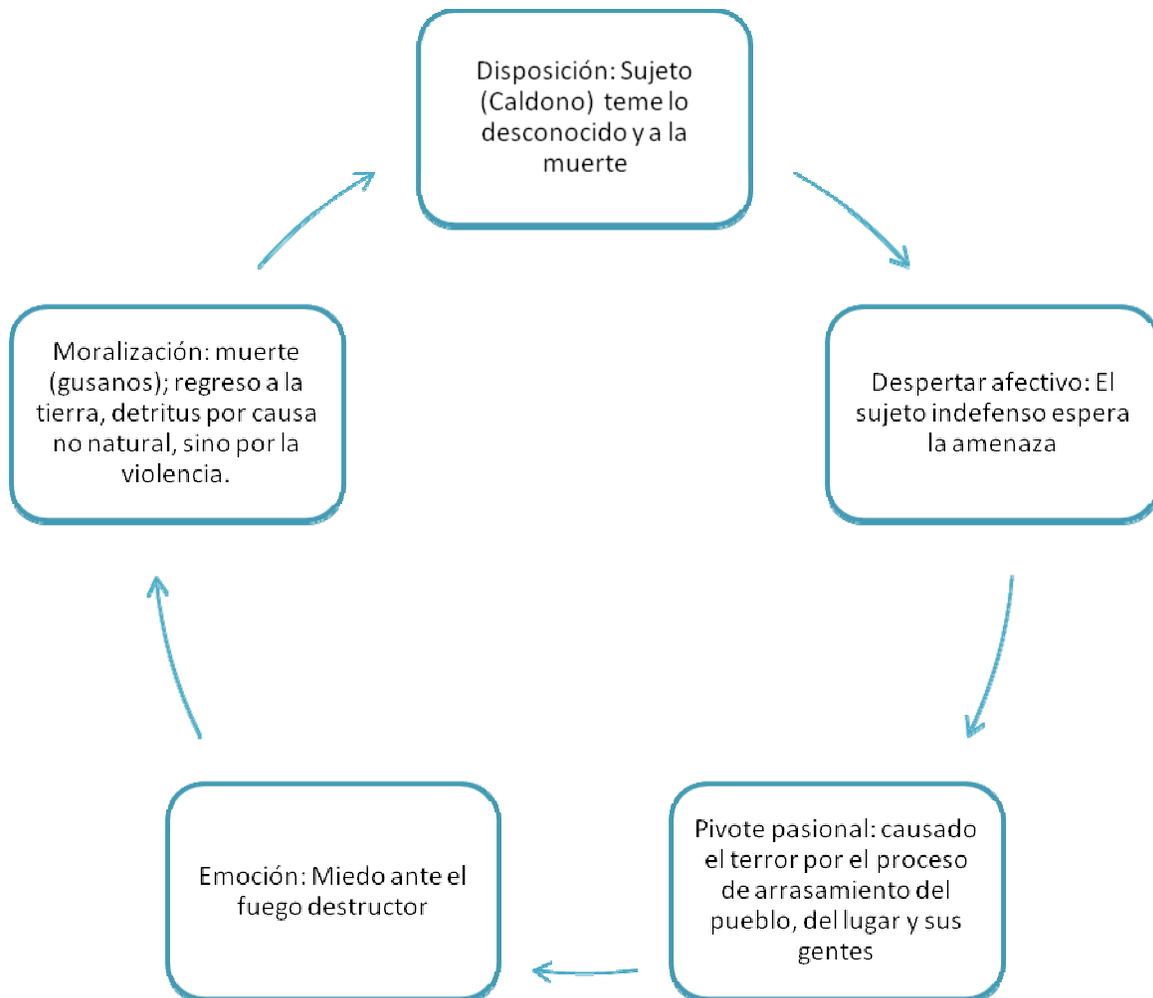
---

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ibid*.

<sup>119</sup> Cf. FONTANILLE, Jacques y Patrizia LOMBARDO. *Dictionnaire des Passions Littéraires*. París: Belin, 2005, p. 46.

objeto identificable o preciso y es justamente esta indefinición la que hace al objeto como el elemento que despierta el miedo mismo. Observemos el *Canto 15, Caldone*: *¿Quién/ llega a Caldone enciende/ el fuego fatuo/ y convoca/ a los gusanos?* En este caso no aparece el miedo, sino el artífice de la muerte. Presuponemos el miedo de la víctima del verdugo en tanto vemos que la estructura del enunciado es un interrogante, no se sabe quién llega a Caldone, pero sí que acciones causa. La metáfora del tercer verso “fuego fatuo”, alude al ataque con arma de fuego que hace surgir los gusanos. Como vemos, se trata de un enunciado interrogativo que nos hace inferir la presencia de un sujeto turbado y sacudido (despertar): Caldone. Pero este despertar es provocado por un objeto sólo presente a través de la envoltura metafórica que lo configura como “fuego fatuo”, que será un esbozo del pivote. El sujeto vive un estado de disposición que lo mantiene inerme, ignorante de lo que le acaecerá. La pregunta ¿quién llega? nos hace decir esto. Luego, en el estertor o pivote se produce el arrasamiento, el verbo “encender” el fuego fatuo da cuenta del acto violento que se opera. Aquí se transforma Caldone en un espacio sólo habitado por criaturas cercanas a la muerte: los gusanos. La transformación sufrida por el objeto es una consecuencia observable del pivote pasional. El actante Caldone reacciona a la tensión que padece, se estremece y se vuelve espacio y tiempo para la putrefacción.



**Figura 1. Recorrido pasional del Canto 15, Caldono**

De tal suerte que el miedo como pasión configura lo indecible. Por ello el miedo es desestabilizante. Todos los pueblos y veredas de la vasta geografía de la violencia configurada en *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* son víctimas de la sorpresa, del asalto. El objeto propiciador se presenta sin referente previo; afirma Fontanille que “el sujeto no tiene más que marcas para apreciar la prolongación de su incertidumbre”<sup>120</sup>. Algunas marcas que instauran o se relacionan con la pasión del miedo (arrebato afectivo) supuesto en la vivencia del sujeto que padece la vio-

<sup>120</sup> *Ibídem.*

lencia (en el poema no narrada, sino sugerida, como hemos expresado antes, de allí por qué el esquema pasional canónico se construye sobre cálculos de lo no dicho, de lo implícito) pueden ser:

MARCAS DEL MIEDO	ENUNCIADO
Fuego fatuo, gusanos	<i>Canto 15, Caldon</i>
Espacio quemado, yerto, solitario	<i>Canto 11, Vista hermosa</i>
Espacio con lluvia y silencio	<i>Canto 14, Confines</i>
Ríos quietos	<i>Canto 16, Humadea</i>

**Tabla 7. Muestra representativa de las marcas del miedo como pasión en *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)***

El corpus que analizamos devela marcas de tiempos oscuros de la violencia oculta, justamente en la evasión del objeto propiciador de las agresiones al cuerpo sintiente. Este objeto propiciador sólo se evidencia en tres cantos: *Canto 8, El Donce-llo: El asesino danza/ la Danza de la Muerte*. En el *canto 23, Cumbal: En bluyines/ y con la cara pintada/ llegó la muerte / a Cumbal* y el *canto 24, Soacha*, último poema del libro en el que se enuncia al asesino con la imagen visual *un pájaro negro*. Los restantes veintinueve enunciados, enuncian el ahora y el después en una clara certidumbre del cumplimiento de tres recorridos del esquema canónico pasional: pivote<sup>121</sup>, la emoción<sup>122</sup> y la moralización.<sup>123</sup> Analicemos este recorrido en el mencionado Canto 8:

<sup>121</sup> El pivote pasional es el momento mismo de la transformación pasional, que no se puede traducir en los términos de la junción. Cf. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima, 2001, p. 110.

<sup>122</sup> La emoción es la consecuencia observable del pivote pasional: el cuerpo del actante reacciona a la tensión que padece, se sobresalta, estremece, tiembla, enrojece, llora. Cf. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Op. cit., p. 91.

<sup>123</sup> En la moralización la pasión puede ser evaluada, medida, juzgada, y el sentido de la pasión adquiere, entonces, para un observador exterior, un sentido axiológico. Cf. FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Op. cit., p. 98.

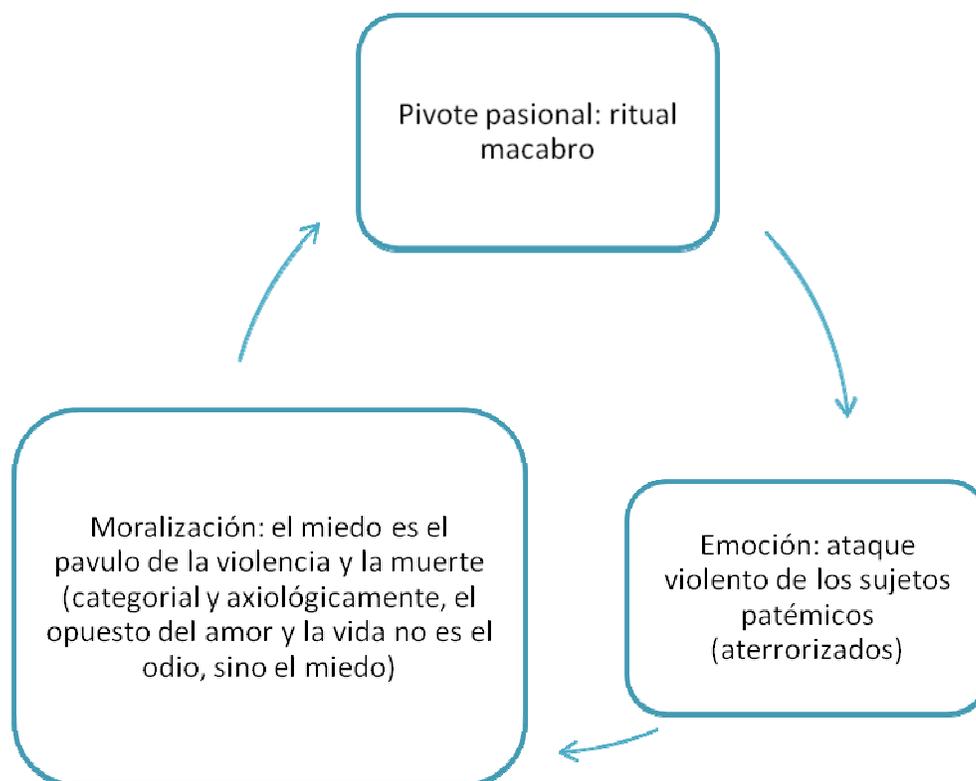
## **El Doncello**

*El asesino danza  
La Danza de la Muerte.  
A cada paso suyo  
Alguien cae  
sobre su propia sombra.*<sup>124</sup>

En el análisis de la aspectualidad se demostró que la predicación de la violencia ocultada ocurre cuando en el enunciado se expresa el antes y el después. El hecho macabro no se configura, sino que se sugiere tras los bastidores como en la tragedia griega. Por ello, el recorrido pasional del miedo se da justo en el momento de la transformación pasional del sujeto quien ejecuta la acción violenta a través de un ritual macabro. Es el instante culmen que da paso a la emoción como consecuencia observable del pivote pasional, es decir, alguien cae, las víctimas, el destinatario al caer sufre los estertores que implican la emoción: un sobresalto, una agonía, el terror. El verso final del canto configura la moralización en tanto destrucción del ser que pierde hasta su sombra. Así, el miedo es el pábulo de la violencia y la muerte. De ello se infiere que es el miedo quien confronta, quien se opone axiológicamente al amor y a la vida.

---

<sup>124</sup> CARRANZA, María Mercedes. El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos). Op. cit., p. 39.



**Figura 2. Recorrido pasional del Canto 8, *El Doncello*.**

La inestabilidad actancial crea la incomprensión, esto es, un actante amenazador, incluso hostil y no necesariamente localizable. La moralización consiste entonces en estar abandonado del mundo, pero, antes que nada, en la axiología que opone vida (amor como creación de vida) no al odio, sino al miedo que alimenta la violencia del agresor. El enunciado configura pueblos, veredas cuya morada es la intemperie; ríos vueltos camino, ruta para la sangre; espacios despoblados; naturaleza ultrajada y víctimas ateridas; sueños metamorfoseados en fosas comunes como tumbas, la isotopía de la tierra analizada antes, corrobora lo aquí establecido. Con el objeto ocultado, el miedo es angustia, ansiedad, expectativa del porvenir. Hay que considerar el “ser ahí”, a la manera de Heidegger, convertido sin remedio en un ser para la muerte, que al decir de Jacques Fontanille, es forzado por dos horizontes:

- Proyecto de llegar a ser uno mismo: seres de preocupación.
- Anticipación sobre la muerte, que en el caso general, es un horizonte límite para lo precedente, pero es un horizonte que retrocede ante él.<sup>125</sup>

Somos el tiempo que nos queda por vivir, afirma el poeta español J.M. Caballero Bonald. En *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, transcurre un tiempo agorero, vaticinador del infortunio: *canto 1, Necoclí: Quizás / el próximo instante/ de noche tarde o mañana/ en Necoclí/ se oirá nada más / el canto de las moscas*. El tiempo es angustia, preocupación de no llegar a ser, sentimiento de estar abandonado en el mundo por el sólo hecho de existir. En la instauración de este *tempo*, se halla la tragedia de la violencia ocultada que devela nuestro objeto de análisis. Así, el objeto indeterminado, que aterroriza y mata, ha configurado un *tempo*, ha tomado cuerpo, una posición y, si se desarrolla, esto será por el campo de presencia del sujeto que son los espacios vulnerados. Así, de todas partes surge la amenaza. No existen los espacios, los lugares como refugios, es el miedo convertido en terror.

## **b. La memoria y el olvido**

Afirma Paul Ricoeur:

[...] el “lugar” de la metáfora, su lugar más íntimo y último, no es ni el nombre ni la frase ni siquiera el discurso, sino la cópula del verbo ser. El “es” metafórico significa a la vez “no es” y “es como”. Si esto es así, podemos hablar con toda razón de verdad metafórica, pero en un sentido igualmente “tensional” de la palabra “verdad”.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> FONTANILLE, Jacques. *Semiótica de las pasiones*. Op. cit., p. 68.

<sup>126</sup> RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Op. cit., p. 13.

A pesar de la devastación configurada en el objeto de análisis *El Canto de las moscas* (*Versión de los acontecimientos*), o justamente por ello, la metáfora como procedimiento generador de sentido, configura el enunciado como un relato épico que ins-taura la memoria. Cada sujeto, llámese Tierralta, Dabeiba, Mapiripán transformado en ruina a través del procedimiento metafórico, es reformado a su vez como certidumbre de la violencia acaecida.

El olvido, según Paul Ricoeur, es percibido primero y masivamente como un atentado contra la fiabilidad de la memoria<sup>127</sup>. Por su parte, la narradora Nérida Piñón en un breve y poético texto acude a la diosa griega de la Memoria para configurar esta pasión: “*Nemosines*. La memoria tiene la densidad y ligereza de una bailarina. Es algo grácil, hecho de leves hilos que desobedecen al rigor del tiempo. Es como arena movediza. La memoria traiciona”.<sup>128</sup> Así, esta naturaleza paradójica de la memoria que nos entrega Nérida Piñón es certera y aplicable al poemario *El canto de las moscas* (*Versión de los acontecimientos*) por cuanto es una memoria que depende del olvido, es decir, ella es la consecuencia de un accionar destinado a fundar el silencio, la no recordación. Justamente el interés de ocultar, de destruir, de devastar, de sembrar el horror, constituye el caldo de cultivo para que la memoria surja invicta del reino de la muerte, “como arena movediza”, al decir de Nérida Piñón.

El enunciador sujeto se dirige a una alteridad, configura una memoria histórica a partir de ruinas, de vestigios, de olvidos. El enunciado poético configura la intemperie y el acabamiento como rasgos sustanciales al trasegar de la condición humana. El olvido y la memoria constituyen una dimensión pasional de la forma de vida del colombiano.

---

<sup>127</sup> Cf. RICOEUR, Paul. La memoria, La Historia, El Olvido. Op. cit., p. 35.

<sup>128</sup> Cf. PIÑÓN, Nérida. El pan de cada día. Bogotá: Norma: 1999, p. 35. Traducción de Elkin Obregón.

En *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* se opera la memoria como un contraste entre el futuro de la conjetura y de la espera, con el presente-ahora de la sensación o percepción. Un ejemplo que demuestra el accionar del enunciado como objeto poseedor de memoria histórica es el *canto 21, Taraira: En Taraira/ el recuerdo de la vida/ duele. / Mañana/ será tierra y olvido.*

La memoria sólo existe en conjunción con el tiempo, es decir entre el antes y el después de la destrucción total de un territorio, porque se convierte en la impronta de lo que fue, de lo que hubo. Cada poema es un epitafio que sella el nuevo estado de inexistencia, pero inaugura la memoria colectiva, también llamada memoria del pasado por Paul Ricoeur. El tiempo sigue siendo la apuesta común a la memoria como pasión que configura nuestro objeto de análisis, y la que da cuenta de la forma de vida del colombiano, al decir de Horacio Rosales, es una memoria que evoca el pasado sin ser la celebración o la conmemoración de hechos cumplidos, si no la explicación de lo que los actores y las individualidades han hecho.<sup>129</sup>

Concebimos la memoria como pasión en tanto ésta es una reflexión sobre la naturaleza humana. Toda pasión es un acontecimiento, una transformación captada y reconocida por un observador. Al decir de Fontanille: “a una pasión le antecede una pasión y a su vez conlleva a otra pasión permitiendo la construcción de sentido”<sup>130</sup>. Así, el poemario de Carranza no celebra nada, describe para la posteridad los hechos luctuosos que serán olvido, rehace las huellas de la memoria en cada canto-epitafio para que el olvido no se instaure por destrucción de huellas y marcas. Es entonces la memoria una lucha contra el olvido y de ello da cuenta la poesía. Porque la memoria es una respuesta del sujeto lírico que intenta descifrar por qué se operan fenómenos violentos contra un ser.

---

<sup>129</sup> ROSALES CUEVA, José Horacio. Representaciones de la cultura de sí y de la cultura del otro en los discursos educativos universitarios en Colombia. Op. cit.

<sup>130</sup> FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG. Tensión y significación. Perú: Universidad de Lima, 1998, p. 282.

**Contra el ser.** *Canto 9, Segovia: Los versos/ de Julio Daniel/ son la risa/ del Gato de Cheshire/ en el aire de Segovia.* Dos intertextos estructuran el canto 9: la alusión al poeta y periodista Julio Daniel Chaparro, asesinado en el año 1991 en Segovia, Antioquia, mientras cumplía un trabajo para el diario *El Espectador*. Y la referencia al personaje de la novela de Lewis Carroll –*Alicia en el país de las maravillas*– el Gato de Cheshire que posee la virtud de aparecer y desaparecer a voluntad, entreteniendo a Alicia con conversaciones agudas. El gato de Cheshire configura una alegoría del poeta Chaparro,<sup>131</sup> en tanto que aquél, se burla del verdugo y la reina que desean decapitarlo, cuando aparece y desaparece y sólo deja su sonrisa. ¿Cómo decapitar a alguien que no tiene cuerpo? Igual al poeta, ¿cómo desaparecerlo, si su sonrisa-versos- permanecerá para la posteridad? Así la permanencia del ser en la memoria, se produce porque se construyen personajes en la ficción literaria, personajes fábulas que alcanzan la categoría mítica por la construcción metafórica de ellos o del horror como en el caso de *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*.

**Contra el tiempo.** *Canto 19, Sotavento: Como las nubes, / la muerte/ hoy en Sotavento. / Difunta blanca.* El tiempo configurado en el adverbio “hoy” ha sido envilecido por la muerte, todo él es muerte. El símil posiciona al crimen masivo, derrotando al tiempo que es la vida que queda.

---

<sup>131</sup> Su naciente carrera de inteligente y sensible periodista fue truncada por los asesinos cuando cumplía una misión para el diario donde trabajaba (*El Espectador* de Bogotá) en una zona de violencia. Había realizado estudios de lingüística y literatura en la Universidad de la Sabana. Fue fundador de la revista *Oriente* en Villavicencio y miembro del Fondo Editorial *Entreletras*. Libros: *Y éramos como soles* (1986); *País de mis ojos* (1988) y *Árbol ávido* (1991). Sus amigos publicaron un volumen póstumo de sus crónicas periodísticas con el título de *Papaíto país* (1992). El narrador y periodista Jaime Fernández dijo: “La obra de Julio Daniel Chaparro nos permite ver un trabajo fresco, eternamente nuevo; una propuesta experimental con indudables aciertos, una voz poética que comienza en la imagen y termina en el rincón sin límites de un sueño”. Cf. BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO. “Julio Daniel Chaparro”, en: [www.lablaa.org](http://www.lablaa.org), portal de la Biblioteca Luis Ángel Arango [en línea]. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/quien/quien4.htm> (página consultada el día 27 de octubre de 2009).

**Contra el espacio.** *Canto 6, Barrancabermeja: Entre el cielo y el suelo/ yace/ pálida Barrancabermeja. / Diríase/ la sangre desangrada.* Este es un cuadro de la violencia sin rostro, pero con rastro. Aquí la violencia que acaba con el espacio, constituye una vuelta al origen,<sup>132</sup> porque se predica el ciclo fundador a partir del nombre del municipio –Barrancabermeja- para cerrar con la destrucción también roja, por el color de la violencia acaecida, de la sangre derramada.

## 2.3. NIVEL AXIOLÓGICO

### 2.3.1. Cuerpo sintiente, cuerpo degradado de la población víctima

En *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, el cuerpo es el centro del movimiento y de las sensaciones. Las prácticas de tortura de la violencia ocultada configurada, convierte a la guerra en un hecho ominoso. A lo largo de la presente investigación se ha demostrado que el accionar del sujeto se dirige a la devastación total: del ser, de la tierra y de la identidad. Es un atentado contra la memoria histórica por cuanto muchos de los objetos (recuérdese: Necolí, Tierralta, Uribia, Humadea, El Doncello, Pore, Sotavento, Ituango, Taraira, Cumbal) son asentamientos indígenas. Hemos diseñado, por Mímesis I, un mapa de la geografía de la violencia a partir de lo que predica el poemario estudiado y ello corrobora el carácter ominoso de la guerra colombiana de las tres últimas décadas del siglo XX.

Se tortura a la tierra, al río y al mar. Los enunciados emplean metáforas cuyos adjetivos configuran lo lacerado que queda la tierra ante el ataque de un sujeto que no media palabras (la página blanca es la imagen visual del acallamiento). El cuerpo degradado es el del río que cambió de color, de rumbo, de función. Antes era

---

<sup>132</sup> Latora o Latocca era el nombre indígena de la hoy Barrancabermeja, nombrada así por Gonzalo Jiménez de Quezada, quien en 1536, divisó unas “barrancas bermejas”, en clara alusión al color púrpura de las riberas del antiguo río Yuma. Cf. WIKIPEDIA. La enciclopedia libre, en [www.wikipedia.org](http://es.wikipedia.org/wiki/Barrancabermeja), [en línea]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Barrancabermeja> (página consultada el día 12 de noviembre de 2009).

transparente, hoy es rojo. Antes producía alimentos, hoy lleva cadáveres. Antes era dador de vida, hoy es lecho para la muerte.

Se degrada al cuerpo de la tierra cuando el poemario expresa que se ha convertido en un “cementerio de sueños”. Los valores imperantes son los de la muerte anteponiéndose a la vida. Los del olvido forcejeando con la memoria. Los de la fecundación en pugna con la devastación. La noción de combate desaparece en tanto se despersonaliza la muerte: se mata para arrasar, para desplazar, para torturar. La tortura “ese acto de guerra absoluto”<sup>133</sup> es la técnica para que la victoria no sea total hasta que “la víctima reconoce en su verdugo lo que él espera de ella: su superioridad. Se busca el aniquilamiento psíquico, el abandono total de la voluntad, de la libertad, de la personalidad, no un aniquilamiento físico.”<sup>134</sup>

Por ejemplo, el *canto 24, Soacha*, nombra el aniquilamiento físico (*sobras de la vida*) a través de una imagen gustativa, pero el verso final del poema superpone esta degradación y da trascendencia a la aniquilación del yo, cuando el sujeto lírico manifiesta el desencanto, la inutilidad de indagar quién es el victimario (*Puede ser Dios/ o el asesino: / da lo mismo ya*). Es el nihilismo en su expresión álgida, la guerra se convierte en un hecho absurdamente repugnante. No hay reglas, no hay acuerdos, ni treguas. No hay dos ejércitos combatiendo, sólo una fracción armada y unos civiles sin defensa y un camino libre para cometer atrocidades, cuyo objetivo son los cuerpos y con ellos, la tierra, la memoria. El título del poemario es un ancla que orienta el sentido que en él subyace. ¿Qué son las moscas? Acaso esos insectos testigos de la carroña la última evidencia del cadáver que yace a la intemperie porque el cuerpo degradado no tiene el privilegio de una tumba. El poema da cuenta de cómo la guerra se convierte un hecho absurdamente repugnante, como se dijo arriba.

---

<sup>133</sup> BRANCHE, Raphaëlle. *La Torture et l'Armée pendant la guerre d'Algérie. 1954-1962*. París: Gallimard, 2001, p. 35.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

Ahora nos centraremos en dos textos: *Canto, 1 Necoclí* y el *Canto 2, Mapiripán*, porque ellos son ejemplares del sistema de valores de todo el poemario

### **Necoclí**

*Quizás*

*El próximo instante*

*De noche tarde o mañana*

*En Necoclí*

*Se oirá nada más*

*El canto de las moscas*

Este canto abre el poemario. En la prefiguración o Mímesis I se cuenta que

El 15 de septiembre de 1992, en el corregimiento de Las Changas, jurisdicción de Necoclí (Antioquia), se perpetró la masacre de ocho campesinos. Esta masacre no fue selectiva sino indiscriminada. Veinte hombres llegaron a la tienda de abarrotes La Balastrera, preguntando por la guerrilla, minutos después sacaron a los presentes a la calle y los acribillaron. Antes de abandonar el corregimiento quemaron ocho viviendas y una proveeduría.<sup>135</sup>

El canto está estructurado por seis versos de arte menor. El primer verso es un adverbio de duda “Quizás”. El ritmo del canto es asonante en los dos últimos versos y justo en ellos encontramos una metáfora configurada a través de una imagen auditiva. El verbo “oirá”, lo indica. Predomina la categoría sintáctica adverbial que marca la noción de tiempo del poema: “noche”, “tarde”, “mañana”. El último verso es una frase metáfora que configura el nuevo estado de Necoclí.

La distribución de los marcadores adverbiales de tiempo que indica indeterminación -no sabemos cuándo sucederá lo que ha de suceder- nos lleva a presuponer

---

<sup>135</sup> ARCHIVO. “En Necoclí Esperan A Los Investigadores”, en: [www.eltiempo.com](http://www.eltiempo.com), portal del Periódico El Tiempo [en línea]. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-204891> (página consultada el día 28 de noviembre de 2009).

que la instauración de “el canto de las moscas” es una amenaza latente, que va y viene, que no se despide sino que campea a las horas más improbables.

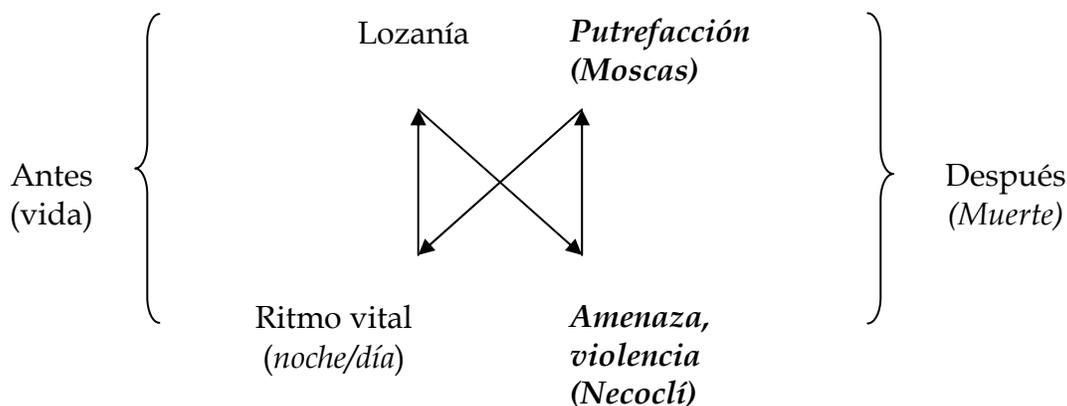
Las moscas en su accionar cotidiano se posan en todo: en las mesas, en los juguetes, en los libros y claro en los párpados de los muertos, en su corporalidad toda. No poseen una cualidad las moscas: no laboran como las abejas, ni brillan como las mariposas, pero están en todo sitio. Su acción es menos vistosa, aunque más visible estadísticamente. No tiene colores, sólo uno, el negro. Abrir el poemario con un poema en el que se exprese que sólo se oirá el canto -zumbido- de las moscas “nada más”, es configurar un vaticinio luctuoso.

La amenaza que se cierne sobre Necoclí es la fundación de la tierra no como terreno para la fecundación, sino para la descomposición. Las moscas se alimentan del estiércol, de organismos putrefactos. Por ello presuponemos que ahora Necoclí es tierra en descomposición, cuando antes fue terreno para la fecundación, para la vida. La referencia del título indica en sí misma que Necoclí existió antes, que tuvo unas tardes, unas noches, unos días normales, que ahora son caldo de para la amenaza.

A partir de Necoclí, el poemario predica la presencia de la vida asediada por la muerte. Este es el poema que abre el ciclo de la vida y de la muerte. Existe además un referente paratextual que predica sobre las moscas como instrumento fundador de la muerte. Se trata de la portada del libro en su edición del año 2000, publicado por la Editorial Arango Editores en la que aparece el mapa de Colombia dibujado con moscas.

Es Necoclí un objeto en el que un sujeto cerró el ciclo de vida, de la gestación y creó la muerte configurada en la descomposición que expresan las moscas. La gestación de la vida manifiesta en una estabilidad caracterizaba a Necoclí y que no aparece

enunciada sino a través del título que da cuenta de la existencia del pueblo y que se ve alterada por la amenaza. Entonces podemos enunciar:



**Figura3. Cuadrado semiótico**

En el *Canto 2, Mapiripán*, tenemos otra muestra representativa de la organización y manifestación enunciativa de todo el poemario de Carranza. Este poema breve está constituido por cuatro versos de arte menor, de 4, 3, 6 y 4 sílabas: *Quieto el viento, / el tiempo. / Mapiripán es ya / una fecha*. Hay una asonancia rítmica en los dos primeros versos pues ambos terminan en la vocal “o”. Esta misma asonancia se repite en los dos últimos versos, pues ambos terminan en la vocal *a*. Como muchos de los cantos del poemario, posee una forma poética predominantemente nominal: abundan los sustantivos (*viento, tiempo, Mapiripán, fecha*). Aparece además el adjetivo calificativo *Quieto* que inicia el poema. Sólo tiene un verbo de estado o copulativo, el verbo es (*ser*).

El primer verso inicia con el adjetivo *Quieto* que recae sobre los sustantivos *viento* y *tiempo*. En *Mapiripán* el viento y el tiempo no tienen o no hacen movimiento, son sosegados, sin turbación o alteración. Ello nos lleva a presuponer que antes del estado presente (quietud) hubo un movimiento precedente (un “antes” supuesto por el poema). El tercer verso está estructurado sintácticamente por un nombre propio:

Mapiripán (sujeto), un verbo copulativo o verbo de estado es (ser) y el adverbio de tiempo *ya* que, situado en un tiempo presente, crea una relación con el pasado: es ya. Aquí nos preguntamos: si hoy Mapiripán es una fecha, entonces ayer, ¿qué fue? El verbo copulativo es el nexa que funda la metáfora de la muerte: Mapiripán ayer fue vida, hoy es muerte, esto es, una fecha. Sin embargo convertirse en una fecha supone ser un dato que implica nacimiento defunción. Tenemos entonces, adentrándonos en el plano del contenido que Mapiripán, en tanto población, es un sujeto que por un proceso de transformación pasa a un estado de disyunción con el movimiento (vida) y a un estado de conjunción con un dato de referencial sobre la finitud de un ciclo o de la vida. Algo sucede o sucedió al sujeto Mapiripán. Creemos que el énfasis se pone más sobre permanencia (*es*) que ha sido suscitada o provocada por un cambio horroroso que no se menciona.

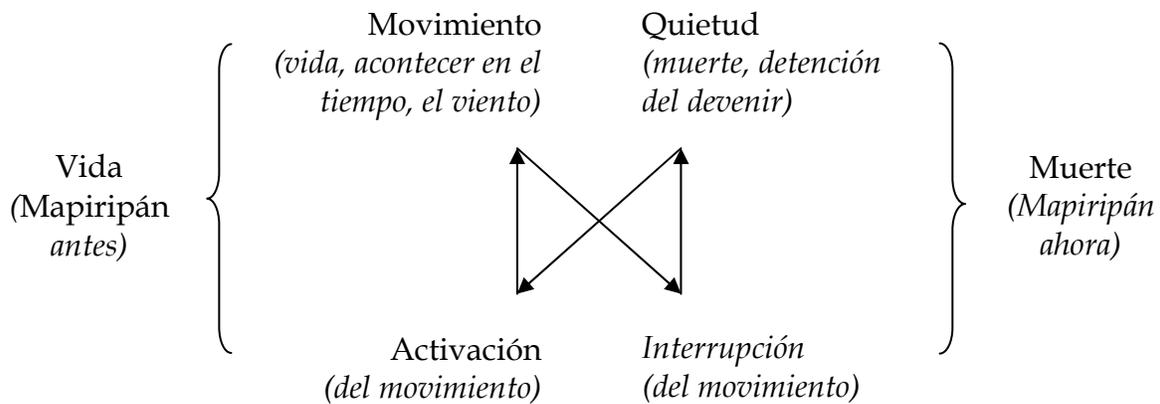
El viento, que es aliento de vida, como se ha dicho antes<sup>136</sup>, corría libre y sin amenazas en Mapiripán, pero ahora está quieto, entonces la vida dejó de ser y lo que es (o permanece de esta población) es sólo una fecha, esto es, un dato sepulcral, de modo que el poema aparece, bajo esta luz, como la inscripción en una lápida: Mapiripán es un epitafio que testimonia la tragedia acontecida.

En un cuadrado semiótico, el sistema de valores que corresponde a este poema estaría asociado a la idea de Martín Heidegger, el tiempo: "Sólo existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en el mismo"<sup>137</sup>. En Mapiripán ocurrió algo que lo detuvo y que transformó a esta población de Colombia en una fecha. Si el viento es transcurrir de hechos y aquí está quieto, pues entonces ocurre su opuesto: la nada (no ser, carencia absoluta), podemos enunciar:

---

<sup>136</sup> Cf. Página 85.

<sup>137</sup> HEIDEGGER, Martín. "El concepto del tiempo", en: [www.temakel.com](http://www.temakel.com), portal cultural Temakel [en línea]. Disponible en: <http://www.temakel.com/textfilheideggertiempo.htm> (página consultada el día 6 de septiembre de 2008).



**Figura 4. Cuadrado semiótico**

El tiempo es, además, siguiendo a Heidegger, un desarrollar cuyos estadios guardan entre sí la relación de un antes y un después. En Mapiripán subyace una anterioridad y una posterioridad: Mapiripán se convirtió en una fecha. ¿Qué es el ahora?, se pregunta Heidegger: ¿Está el ahora a mi disposición? ¿Soy yo el ahora? ¿Es cualquier otra persona el ahora? Si yo y otra persona es el “ahora”, yo soy el tiempo, y si éste quedó quieto, los demás y yo hemos muerto. El tiempo también es memoria. El poema de Carranza es una marcación de un hito contra el olvido: si hay quietud, al menos existe un epitafio contra el olvido que caracteriza al modo de ser del colombiano. Mapiripán emerge, así, como una develación, una marca ritual y poética de la violencia que hace desaparecer la vida y la cultura de una organización sociocultural. El poema predica una violencia ocultada.

- **Entre el olvido y la memoria:** Estos valores están determinados por la dedicatoria al amigo muerto; sitúa al lector en el contexto del olvido en el cual subyace la necesidad de perdurar: *es una fecha*, en el sentido de que se convirtió en un dato que establece la inexistencia, pero inaugura la inmersión en un nuevo orden (*Mapiripán*); *alguien sueña* es un pronombre indefinido, por lo tanto no es, pero la negación lleva implícita la existencia de un ser que soñó (*Tamborales*); *al-*

*quien cae* es el olvido representado por la muerte (*El Doncello*) y sus calles de aire no se ve, es la transparencia en el canto *Humadea*.

- **El silencio:** El silencio es la página casi blanca por la brevedad de cada poema. El hermetismo y lo apretado del lenguaje dan como resultado poemas que no pasan de siete versos y que en su mayoría poseen tan sólo cuatro.

Poemas lápidas o epitafios que dicen sin decir porque “el texto no puede ser nunca un punto final, él hace eco del mundo”<sup>138</sup> y la medida de éstos manifiesta en la estructura de inscripción sepulcral configura un silencio que habla de la tragedia acontecida. Es un silencio que habla, que devela el ocultamiento.

### 2.3.2. Las figuraciones de los contenidos recurrentes

#### a. El poema *Oración*

María Mercedes Carranza publicó en 1982 su segundo poemario titulado *Tengo miedo*. Allí aparece el poema *Oración*:

#### **Oración**

*No más amaneceres ni costumbres,  
No más luz, no más oficios, no más instantes.  
Solo tierra, tierra en los ojos,  
Entre la boca y los oídos;  
Tierra sobre los pechos aplastados;  
Tierra entre el vientre seco;  
Tierra apretada a la espalda;  
A lo largo de las piernas entreabiertas, tierra;  
Tierra entre las manos ahí dejadas.  
Tierra y olvido.*<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración*. Op. cit., p. 179.

<sup>139</sup> CARRANZA, María Mercedes. *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Op. cit., p. 70.

El poema *Oración* es un poema que funciona como matriz intertextual o referencia de base que contiene muchos de los elementos que son recurrentes en la poesía de María Mercedes Carranza y, en este sentido, permiten hacer más visible el sentido del poemario *El canto de las moscas*. En *Oración*, como se observa, se anuncia la tierra como espacio para la vida, pero también el lugar hecho para la muerte. Los dos primeros versos de *Oración* niegan la vida, así lo indica la anáfora estructurada mediante el adverbio de negación *no*. La vida es nacimiento (*amaneceres, luz*); la vida es trasegar en el tiempo (*instantes*); la vida es un ritual (*costumbres, oficios*). Pero toda ella es negada y a cambio se espera la muerte, la finitud de las cosas del mundo y de los seres que lo habitan. Muerte configurada en la metáfora *Tierra* (en el sentido de lugar de regreso cuando hacia el origen se vuelve) y olvido (en la dirección de olvido es hacer inexistente algo para la construcción de los asideros de la identidad y de la narración de la vida de alguien o de algo) que, en la simbología de *El canto de las moscas*, reaparecen como motivo constante: tierra de gestación y de descomposición de la vida, olvido de la gente que vivía en los espacios de los cuales solo quedan nombres y una resistencia al olvido a través de esta *versión de los acontecimientos*. En suma, esta relación intertextual permite reconocer, en *Tengo miedo*, los tópicos de la tierra como espacio para la vida, pero también para la muerte y el olvido.

Desde el título (*Oración*) se anuncia una petición de muerte en la anáfora de los versos 5, 6 y 7. La *tierra*, como se verá a lo largo de los análisis que siguen, constituye una isotopía en *El Canto de las moscas*. La isotopía de la tierra como escenario de muerte. Así en el canto 5, *Encimadas*, la tierra es escenario del terror; en el canto 7, *Tierralta*, la tierra es tumba para el amor; en el canto 10, *Amaime*, la tierra es sepultura para los sueños; en el canto 13, *Uribia*, la tierra es espacio de anulación total; en el canto 17, *Pore*, la tierra es espacio abonado por la muerte; en el canto 18, *Paujil*, la tierra es germen de la muerte; en el canto 21, *Taraira*, tenemos, quizás, la

reelaboración del intertexto *Oración*, porque allí, el verso final, recurrente, confirma el campo semántico de la tierra como espacio de germinación de vida y como estación de la muerte.

## **b. Figuras e isotopías**

Beristaín precisa que a la vez que se construye el discurso se desarrolla una línea de significación que se constituye la finalidad del mismo, la cual se configura por la reiteración de los rasgos semánticos pertinentes o *semas* (unidades mínimas de significación) que en el transcurso del texto se van asociando. Esta asociación construye una red sintagmática de relaciones llamadas anafóricas y éstas, al vincular una oración con otra, dentro del campo isotópico, garantizan su coherencia temática.<sup>140</sup> Greimas tomó el término *isotopía* de la físico-química y lo trasladó al campo semántico. Gracias a este concepto, se puede ver que los textos enteros se encuentran en niveles semánticos homogéneos. Greimas habla de isotopía del *corpus* y de las variaciones individuales<sup>141</sup>. Ahora bien, las isotopías se dan tanto en el plano de la expresión como en el del contenido y ellas pueden aparecer en cualquier nivel del texto. En el nivel fonológico hay asonancia, aliteración y rima; en el sintáctico, concordancia por redundancia de rasgos o funciones; en el nivel semántico, equivalencia de definición, triplicación narrativa. De ahí la posibilidad de una estilística de las isotopías.<sup>142</sup> Antes de ello, será necesario exponer una especie de mapa orientador de las figuras recurrentes y luego, después del análisis semionarrativo, proceder a establecer la relación entre estas figuras, los ejes temáticos y las axiologías del poemario.

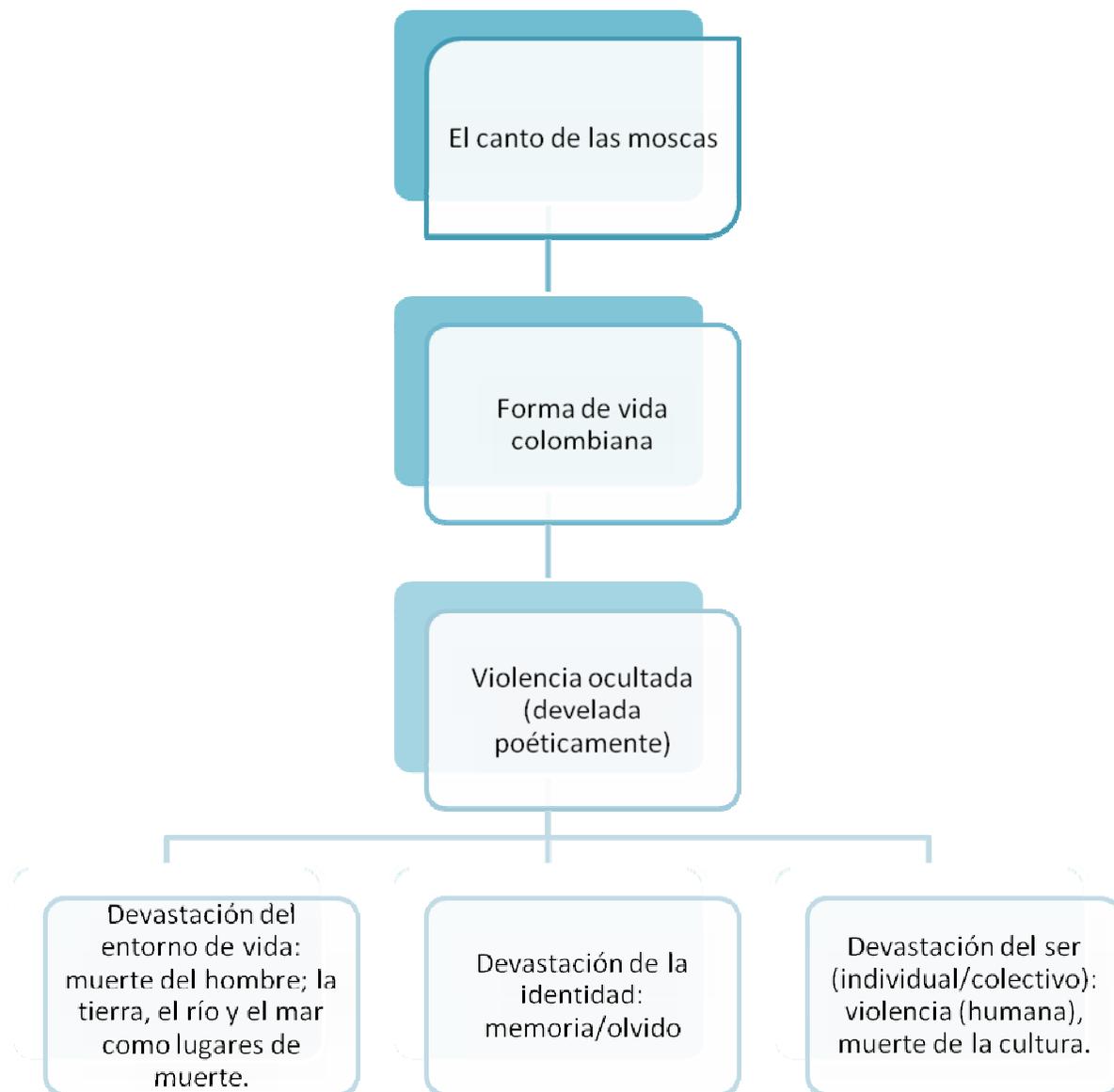
---

<sup>140</sup> Cf. DICCIONARIO de retórica poética. Isotopía. México: Porrúa, 1985, p. 56.

<sup>141</sup> Cf. GREIMAS, Algirdas [et al.]. Ensayos sobre semiótica poética. Barcelona: Planeta, 1976, p. 48.

<sup>142</sup> RASTIER, François. Sistemática de las isotopías. En: GREIMAS, Algirdas [et. al.]. Ensayos sobre semiótica poética. Op. cit., p. 110.

A partir del análisis isotópico del poemario *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* hemos estructurado tres fenómenos que refiguran la violencia oculta a través de la devastación como accionar del horror. Se trata del arrasamiento absoluto, esto es, arrasamiento de la naturaleza (ecológico), por cuanto el escenario de la masacre es el río, el mar y la tierra, en especial territorios ubicados en zonas rurales. Un segundo grupo de cantos que configuran la devastación de la identidad, por cuanto se pretende instaurar el olvido, pero la estrategia enunciativa opera el efecto de salvar para la historia, una memoria de los hechos sangrientos. Y un tercer grupo de poemas cuyas recurrencias semánticas hacen que sean agrupados como enunciados que expresan la devastación del ser en tanto se plantea la oposición vida-muerte, es decir, estos cantos nombran una vida viva que de repente y de manera cruenta es truncada por verdugos que asumen el papel de Dios.



**Figura 5. Recurrencias de contenido en las figuras de *El canto de las moscas* (Versión de los acontecimientos)**

De lo anterior podemos establecer una tabla en la ejemplificamos las figuras más recurrentes del poemario a partir de seis cantos representativos. De esta forma los enunciados configuran a través de su poder simbólico una cultura colombiana signada por la violencia en diversas y horrorosas manifestaciones. Es posible, a través

de este barrido isotópico recrear un mapa de la violencia ocultada en Colombia a partir de las últimas tres décadas del siglo XX.

<b>Forma de vida colombiana: violencia ocultada</b>		
<b>Enunciados</b>	<b>Antes (vida)</b>	<b>Después (muerte)</b>
<i>Mapiripán</i>	Movimiento	Quietud
<i>Tamborales</i>	Vida bucólica	Sueños muertos
<i>Dabeiba</i>	Rio	Sangre, rosas
<i>Vistahermosa</i>	Paisaje bello	Vista espectral
<i>Pore</i>	Tierra(gestación)	Tierra(descomposición)
<i>Taraira</i>	Recuerdo	Olvido

**Tabla 8. Forma de vida colombiana: violencia ocultada**

## CONCLUSIONES

A partir del análisis semiótico discursivo del poemario *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)* podemos concluir que hemos explorado las raíces, condiciones y mecanismos de la significación del poemario. Ello lo realizamos a través del análisis de la refiguración de los componentes de una semiosis, además de la clasificación de los distintos tipos de signos y el análisis de su funcionamiento en los distintos niveles: figurativo, semionarrativo y axiológico.

Podemos afirmar además que el texto estudiado no está constituido por un conjunto de versos, de los que se desprende un único sentido, sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se configura la cultura de la violencia colombiana que puede caracterizarse como una forma de vida específica, cuyos rasgos resultan del análisis de cada texto poético de *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, en el que pueden identificarse sistemas axiológicos más o menos consecuentes con caracterizaciones de un sujeto lírico en relación a un nosotros (alteridad).

Así como el historiador Lawrence Rees afirma: “Auschwitz, en su destructivo dinamismo, era la encarnación física de los valores fundamentales del estado nazi”<sup>143</sup> El mapa de la violencia colombiana corresponde a la fragua inicial que ha llevado a Colombia a constituir un estado derecha con claros tintes fascistas: el análisis de la aspectualidad tanto temporal como espacial así lo indica. Y ello es el caso de nuestro enunciado. En consecuencia, desde el punto de vista de la enunciación enunciada, los espacios corresponden a sitios de la geografía colombiana que corrobo-

---

<sup>143</sup> REES, Laurence. Auschwitz. Los nazis y la “solución final”. España: Booket, 2007, p. 26.

ran nuestra presuposición interpretativa: a través de ellos se predica una violencia ocultada en tanto poseen las siguientes características:

- Son zonas fértiles para la agricultura y la ganadería.
- Políticamente constituyen veredas, corregimientos y municipios de corte rural.
- En ellos existe una memoria cultural, en tanto en la mayoría habitan resguardos indígenas (muchos nombres tienen raíces indígenas (Ituango, Necoclí, Mapiripán, etc.)
- Limitan o están ubicados en zonas ribereñas o con salida al mar.

Estas circunstancias responden a una lógica conocida, estos territorios son botín disputado por los actores del conflicto colombiano de las tres últimas décadas en Colombia, es decir, guerrilla, paramilitares y narcotraficantes que se disputan el dominio de la zona por los privilegios de su relieve: cercanía a la frontera ecuatoriana, junglas tupidas, ríos que desembocan en el Pacífico, corredores de abastecimiento, tierras fértiles para la coca.

A nuestro parecer *El canto de las moscas (versión de los acontecimientos)*, constituido por veinticuatro brevísimos poemas, en los que cada canto lleva el nombre de una población colombiana víctima de una masacre, es un revés poético al olvido y a la desmemoria colectivos; a la complicidad de políticos y ciudadanos aburguesados; a la complicidad de una prensa daltónica, pero ante todo, a la incapacidad de la sociedad colombiana para impedir el avance de la podredumbre y del miedo. Es en este momento histórico de nuestro país, cuando la poesía de María Mercedes Carranza asume desde la estética un proyecto ético que constituyó nuestro objeto de análisis semiótico.

A través del análisis pasional determinamos algunas marcas que instauran o se relacionan con la pasión del miedo (arrebato afectivo) supuesto en la vivencia del sujeto que padece la violencia (en el poema no narrada, sino sugerida) como hemos expresado antes, de allí por qué el esquema pasional canónico se construye sobre cálculos de lo no dicho, de lo implícito.

Y qué es lo no dicho, a lo largo de la presente investigación se ha demostrado que el accionar del sujeto se dirige a la devastación total: del ser, de la tierra y de la identidad. Es un atentado contra la memoria histórica por cuanto muchos de los objetos (recuérdese: Necoclí, Tierralta, Uribia, Humadea, El Doncello, Pore, Sotavento, Ituango, Taraira, Cumbal) son asentamientos indígenas. Hemos diseñado, por Mímesis I, un mapa de la geografía de la violencia a partir de lo que predica el poemario estudiado y ello corrobora el carácter ominoso de la guerra colombiana de las tres últimas décadas del siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

ALVARADO TENORIO, Harold. "Ajuste de cuentas", en: [www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com](http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com), portal de Poesía Colombiana [en línea]. Disponible en: <http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/findesiglop.html> (página consultada el día 2 de diciembre de 2009).

ALVARADO TENORIO, Harold. "La poesía en Colombia ha dejado de existir", en: [www.arquitrave.com](http://www.arquitrave.com), portal de la Revista Arquitrave [en línea]. Disponible en: <http://www.arquitrave.com/periódico/periódico-poesía-colombiana-2007.html> (página consultada el día 18 de agosto de 2009).

ANÓNIMO. "La Danza de la Muerte", en: [www.scribd.com](http://www.scribd.com), portal Documentos de archivo [en línea]. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/7357377/Anonimo-La-Danza-de-La-Muerte> (página consultada del día 15 de diciembre de 2009).

ARCHIVO. "En Necoclí Esperan A Los Investigadores", en: [www.eltiempo.com](http://www.eltiempo.com), portal del Periódico El Tiempo [en línea]. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/-MAM-204891> (página consultada el día 28 de noviembre de 2009).

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Historia del cuerpo. Matanzas: El cuerpo y la guerra. Madrid: Taurus, 2006, tomo III. (Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio).

BECERRA OSORIO, Ana Isabel, GALLO MACHADO, Heriberto y Joaquín Emilio. "Himno de Ituango", en: [www.ituango-antioquia.gov.co](http://www.ituango-antioquia.gov.co), portal de Ituango [en línea]. Disponible en: <http://www.ituango-antioquia.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=m-T1--&m=f#historia> (página consultada el día 3 de septiembre de 2008).

BERGSON, Henry. Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu. Buenos Aires: Cactus, 2006. (Traducción de José Antonio Miguez).

BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO. "Julio Daniel Chaparro", en: [www.lablaa.org](http://www.lablaa.org), portal de la Biblioteca Luis Ángel Arango [en línea]. Disponible en: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/literatura/quien/-quien4.htm> (página consultada el día 27 de octubre de 2009).

BRANCHE, Raphaëlle. *La Torture et l'Armée pendant la guerre d'Algérie. 1954-1962*. París: Ga-llimard, 2001.

CARRANZA, María Mercedes. "Colombia: un no-país", en: *Revista Casa Silva*, no. 15, 2002. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

CARRANZA, María Mercedes. *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo, 2001.

CARRANZA, María Mercedes. *El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo, 2001.

CARRANZA, María Mercedes. *Hola, soledad*. Bogotá: La Oveja Negra, 1987.

CARRANZA, María Mercedes. *Nueva Poesía Colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972.

CARRANZA, María Mercedes. *Poesía colombiana posterior al Nadaísmo*. En: ARAUJO, Helena [et al]. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta, 1993.

CARRANZA, María Mercedes. *Tengo miedo*. Bogotá: Oveja Negra, 1983.

CARRANZA, María Mercedes. *Vainas y otros poemas*. Bogotá: Simón y Lola Guberek, 1972.

CODHES. "Desplazados: descertificados en su propia patria", en: [www.derechos.org](http://www.derechos.org), portal de Derechos Humanos [en línea]. Disponible en: <http://www.derechos.org/nizkor/colombia/-desplazados/1.html> (página consultada el día 23 de noviembre de 2009).

CORRALES, Vasco Luis. "Historia del Haiku", en: [www.elrincondelhaiku.org](http://www.elrincondelhaiku.org), portal de la Revista electrónica de Haiku [en línea]. Disponible en: <http://www.elrincondelhaiku.org/sec1.php> (página consultada el día 11 agosto de 2008).

COURTÉS, Joseph. *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos, 1997.

DE LA TORRE, Cristina. "Álvaro Uribe: neopopulista", en: [www.revistanumero.com](http://www.revistanumero.com), portal de la Revista Número [en línea]. Disponible en: <http://www.revistanumero.com/44/Uribe.htm> (página consultada el día 20 de agosto de 2009).

DE ROUX, Carlos Vicente. "Desplazados, ¿Cuántos son?", en: [www.eltiempo.com](http://www.eltiempo.com), portal del Periódico El Tiempo [en línea]. Disponible en:

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-980455> (página consultada el día 18 de noviembre de 2009).

DE SERMET Jöele. ¿A quién se dirige el poema? En: RABATÉ, Dominique (Director). Consideraciones sobre el sujeto lírico. París: PUF, 1996. Traducción de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda.

DICCIONARIO de retórica poética. Isotopía. México: Porrúa, 1985.

DORRA, Raúl. Hablar de literatura. México: Fondo de Cultura de México, 2000.

ECO, Umberto. Cinco escritos morales. Barcelona: Lumen, 1999.

ESCOBAR GIRALDO, Augusto. "La violencia: ¿Generadora de una tradición literaria?", en: [www.javeriana.edu.co](http://www.javeriana.edu.co), portal de la Pontificia Universidad Javeriana [en línea]. Disponible en: [http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm) (página consultada el día 17 de noviembre de 2009).

FONTANILLE, Jacques y Algirdas GREIMAS. Semiótica de las pasiones. La epistemología de las pasiones. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

FONTANILLE, Jacques y Claude ZILBERBERG. Tensión y significación. Perú: Universidad de Lima, 1998.

FONTANILLE, Jacques y Patrizia LOMBARDO. Dictionnaire des Passions Littéraires. París: Belin, 2005.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Universidad de Lima, 2001.

Génesis. 1, 27.

GONZÁLEZ, Jorge y Jairo LOZANO. La censura del fuego: periodistas asesinados en Colombia. Bogotá: Intermedio Editores, 2004.

GREIMAS, Algirdas [el al]. Ensayos sobre semiótica poética. Barcelona: Planeta, 1976.

GREIMAS, Algirdas. De la imperfección. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

GREIMAS, Algirdas. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1971.

HEIDEGGER, Martín. "El concepto del tiempo", en: [www.temakel.com](http://www.temakel.com), portal cultural Temakel [en línea]. Disponible en:

<http://www.temakel.com/texfilheideggertiempo.htm> (página consultada el día 6 de septiembre de 2008).

HERAZO ROJAS, Héctor. Indignación del ser en la palabra. Prólogo a La balada de los pájaros de Mario Rivero. Bogotá: Arango Editores, 2007.

HERNANDEZ MORA, Salud. "El Doncello a la sombra de la guerrilla", en: [www.revistadiners.com.co](http://www.revistadiners.com.co), portal de la Revista Diners [en línea]. Disponible en: <http://www.revistadiners.com.co/nuevo/internaedicion.php?IDEdicion=4&idn=76&idm=1> (página consultada el día 27 de octubre de 2009).

HISTORIA DEL DECOCLÍ [en línea]. Disponible en: <http://www.ligaventura.com/?vp=1&ver=1&id=2245&micro2=capurga&leng=sp> (pagina consultada. el día 4 de agosto de 2009).

JARAMILLO AGUDELO, Darío. "Música macabra", en: [www.arquitrave.com](http://www.arquitrave.com), portal de la Revista Arquitrave [en línea]. Disponible en: [http://www.arquitrave.com/poetas/-MMC/MMC\\_web.htm](http://www.arquitrave.com/poetas/-MMC/MMC_web.htm) (página consultada el día 8 de octubre de 2009).

JARRETY, Michel. Sujeto Ético, Sujeto Lírico. En: RABATÉ, Dominique (Director). Consideraciones sobre el sujeto lírico. París: PUF, 1996. Traducción de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda.

KEARNS, Sofia. "Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza's Latest Poems", en: [www.lehman.cuny.edu](http://www.lehman.cuny.edu), portal de la Universidad Lehman College [en línea]. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kearns.html> (página consultada el día 14 de junio de 2008).

LOTMAN, Yuri. La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Frónesis & Cátedra, 2000.

LOZANO, Jorge. Análisis del discurso, Hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra, 2004.

MANGIERI, Rocco. Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.

MINISTERIO DE DEFENSA Y SEGURIDAD DEMOCRÁTICA. "Carta del Presidente de la República de Colombia, Álvaro Uribe Vélez", en: [www.mindefensa.gov.co](http://www.mindefensa.gov.co), portal del Ministerio de Defensa y Seguridad Democrática [en línea]. Disponible en: [http://www.mindefensa.gov.co/dayTemplates/images/seguridad\\_democratica.pdf](http://www.mindefensa.gov.co/dayTemplates/images/seguridad_democratica.pdf) (página consultada el día 08 de agosto de 2009).

MOLANO, Alfredo. Desterrados. Crónicas del desarraigo. Bogotá: El Áncora, 2005.

MOLANO, Alfredo. Los años del tropel. Crónicas de la Violencia. Bogotá: El Áncora, 2006.

OSPINA, William. ¿Dónde está la franja amarilla? Bogotá: Norma, 2008.

OSPINA, William. Los nuevos centros de la esfera. Bogotá: Alfaguara, 2007.

PAZ, Octavio. El arco y la Lira. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1998.

PEÑA TIMÓN, Vicente. "Taxonomías del programa narrativo", en: Tesis (El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994.

PIÑÓN, Nélica. El pan de cada día. Bogotá: Norma: 1999. Traducción de Elkin Obregón.

RAMIREZ ORJUELA, Luis [et al]. Rostros de la palabra. Poesía colombiana actual. Bogotá: Magisterio, 1990.

REES, Laurence. Auschwitz. Los nazis y la "solución final". España: Booket, 2007.

RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. Madrid: Trotta, 2003.

RICOEUR, Paul. La poética de sí mismo. Madrid: Biblos, 2003.

RICOEUR, Paul. Tiempo y Narración. Madrid: Cristiandad, 1987, tomo I.

ROCA, Juan Manuel. "La poesía frente al letargo", en: Revista Casa Silva, no. 15, 2002. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. "Pájaros, bandoleros y sicarios. Para una historia de la violencia en la narrativa colombiana (Un enfoque desde a historia de las mentalidades", en: [www.javeriana.edu.co](http://www.javeriana.edu.co), portal de la Pontificia Universidad Javeriana [en línea]. Disponible en: [http://www.javeriana.edu.co/narrativa\\_colombiana/contenido/bibliograf/jar\\_otrosxt/pajaros/000.html](http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/jar_otrosxt/pajaros/000.html) (página consultada el día 15 de noviembre de 2009).

ROJAS, Jorge Enrique. "Una guerra ajena tiene a los Awá al borde de la extinción", en: [www.elpais.com.co](http://www.elpais.com.co), portal del periódico El País [en línea]. Disponible en: <http://www.elpais.com.co/paonline/notas/Septiembre062009/awa.html> (página consultada el día 11 de noviembre de 2009).

ROJO, José Andrés. "Inagotable Todorov" (entrevista), en: [www.elpais.com](http://www.elpais.com), portal del periódico El País [en línea]. Disponible en:

[http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Inagotable-/Todorov/elpepuculbab/20080315elpbabens\\_3/Tes](http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Inagotable-/Todorov/elpepuculbab/20080315elpbabens_3/Tes) (página consultada el día 03 de marzo de 2009).

ROSALES CUEVA, José Horacio. "Sobre la metáfora". En: VANEGAS ATHÍAS, Beatriz. Notas de clases de Semiótica IV (inédito). Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en semiótica, abril de 2009.

ROSALES CUEVA, José Horacio. Meta-representaciones (semióticas) de la cultura colombiana. En: Congreso de la Sociedad Colombiana de Estudios Semióticos y de Comunicación (2º, 2008, Universidad Jorge Tadeo Lozano, de Bogotá).

ROSALES CUEVA, José Horacio. Representaciones de la cultura de sí y de la cultura del otro en los discursos educativos universitarios en Colombia. Tesis doctoral Universidad de Limoges, Francia. 2000.

RUIZ RAMÍREZ, Víctor Alejandro. "Reseñas", en: Noticias del Fondo Greimas de Semiótica, no. 20, 2008. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

SÁNCHEZ, Jorge Mario. "María Mercedes Carranza: el relato de un fracaso colectivo", en: [www.lettralia.com](http://www.lettralia.com), portal de la Revista Lettralia [en línea]. Disponible en: <http://www.lettralia.com/201/ensayo03.htm> (página consultada el día 3 julio de 2009).

SCHUSSHEIM, Victoria. "El hilo negro. La Guerra Florida", en: [www.exonline.com.mx](http://www.exonline.com.mx), portal del periódico Excelsior [en línea]. Disponible en: <http://www.exonline.com.mx/diario/columna/358905> (página consultada el día 8 de agosto de 2009).

SEGAL, Charles. El Espectador y el oyente. En: VERNANT, Jean-Pierre [et al]. El Hombre griego. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p.

SISSON, Michael. "María Mercedes Carranza en inglés. Perspectiva de un traductor", en: Revista Forma y Función, no. 20, 2007. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

TENORIO ALVARADO, Harold. "Fin de siglo", en: [www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com](http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com), portal de Poesía Colombiana [en línea]. Disponible en: <http://www.antologiacriticadelapoesiacolombiana.com/findesiglop.html> (página consultada el día 2 de diciembre de 2009).

VADÉ, Yves. Emergencia del sujeto lírico en la época romántica. En: RABATÉ, Dominique (Di-rector). Consideraciones sobre el sujeto lírico. París: PUF, 1996. Traducción de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda.

VALENZUELA Patricia. María Mercedes Carranza. Balance inicial. En: GARAVITO CARRANZA, Melibea (Compiladora). María Mercedes Carranza. Vida y obra. Bogotá: Norma, 2003.

VANEGAS ATHÍAS, Beatriz. "La antipoesía. Una versión más humana de la vida", en: Vanguardia Dominical, julio 30 de 1995.

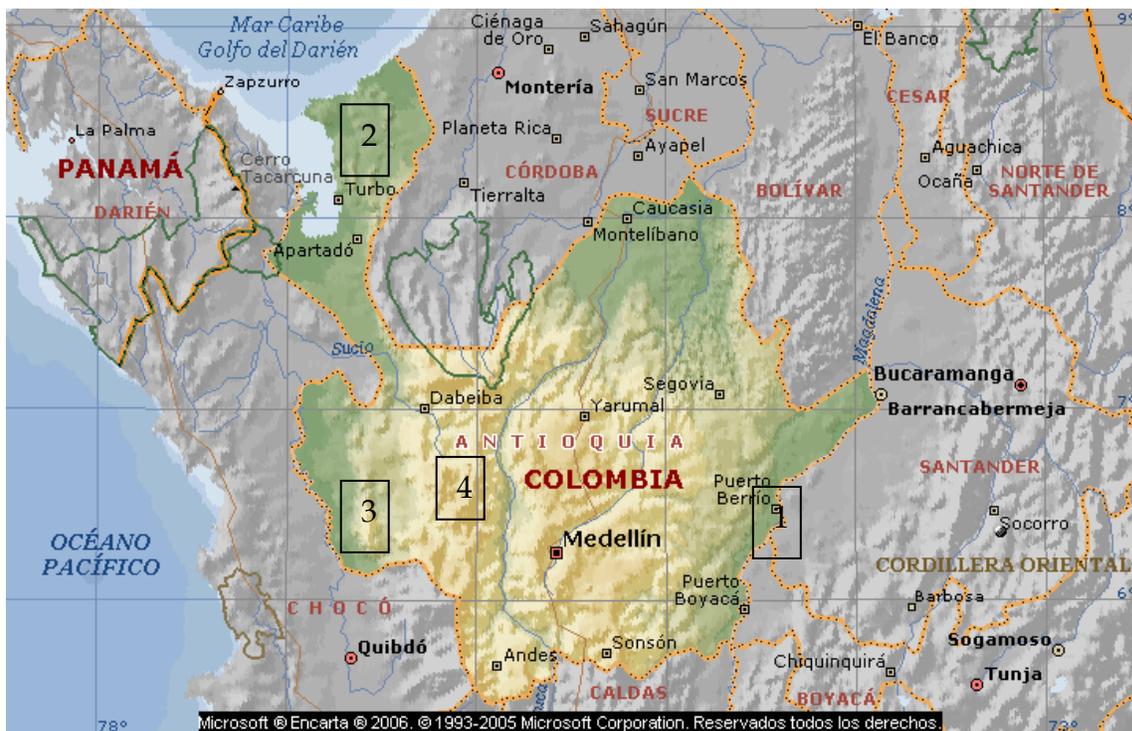
WIKIPEDIA. La enciclopedia libre. En: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), [en línea]. Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Barrancabermeja> (página consultada el día 12 de noviembre de 2009).

---

## ANEXOS

### GEOGRAFÍA DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA A PARTIR DEL POEMARIO

*El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)  
de la poetisa colombiana María Mercedes Carranza*



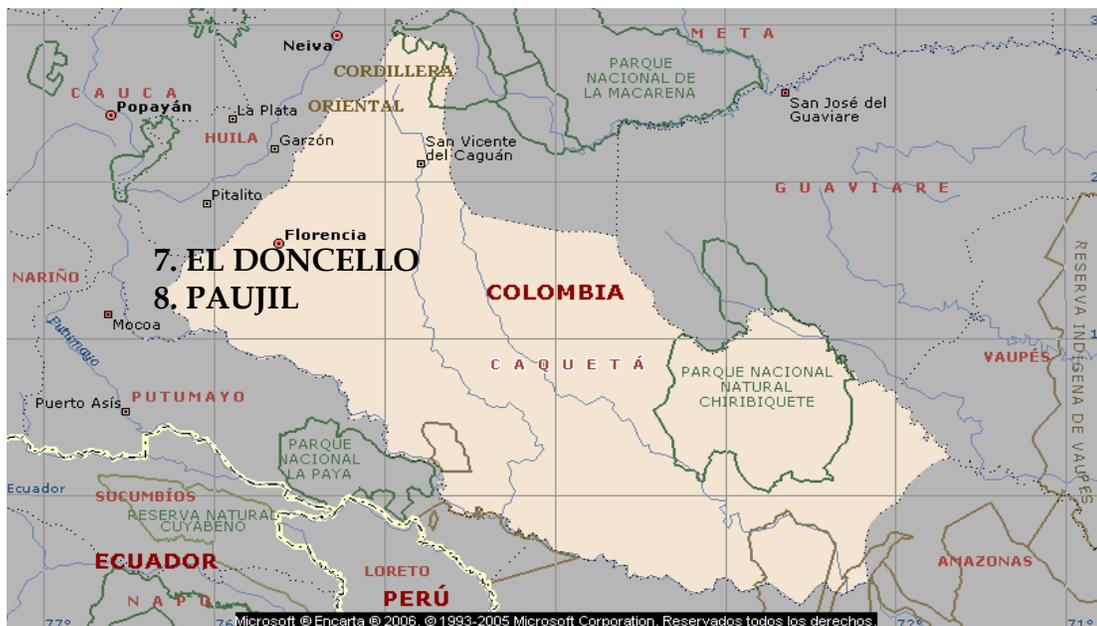
MAPA 1: ANTIOQUIA. 1. Canto 9, SEGOVIA (municipio minero por excelencia).  
2. Canto 1 NECOCLÍ (municipio, reserva indígena). 3. Canto 4 DABEIBA (municipio agrícola con salida al mar y vías intransitables).



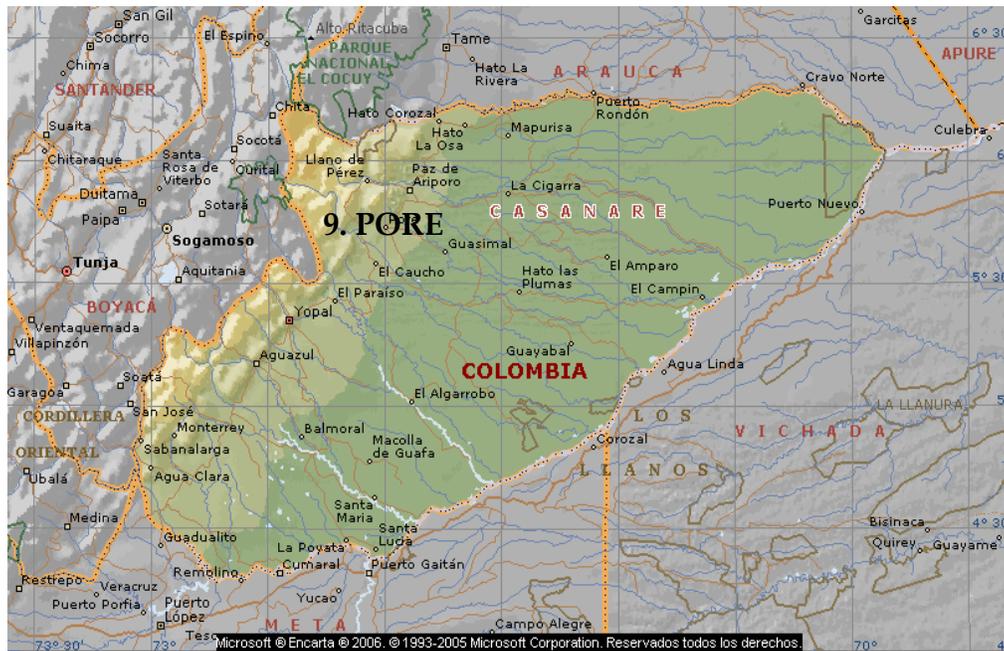
MAPA 2: CALDAS. 5. Canto 5, ENCIMADAS (corregimiento del municipio de Samaná) Encimadas hace parte de una zona considerada patrimonio ambiental y paisajístico.



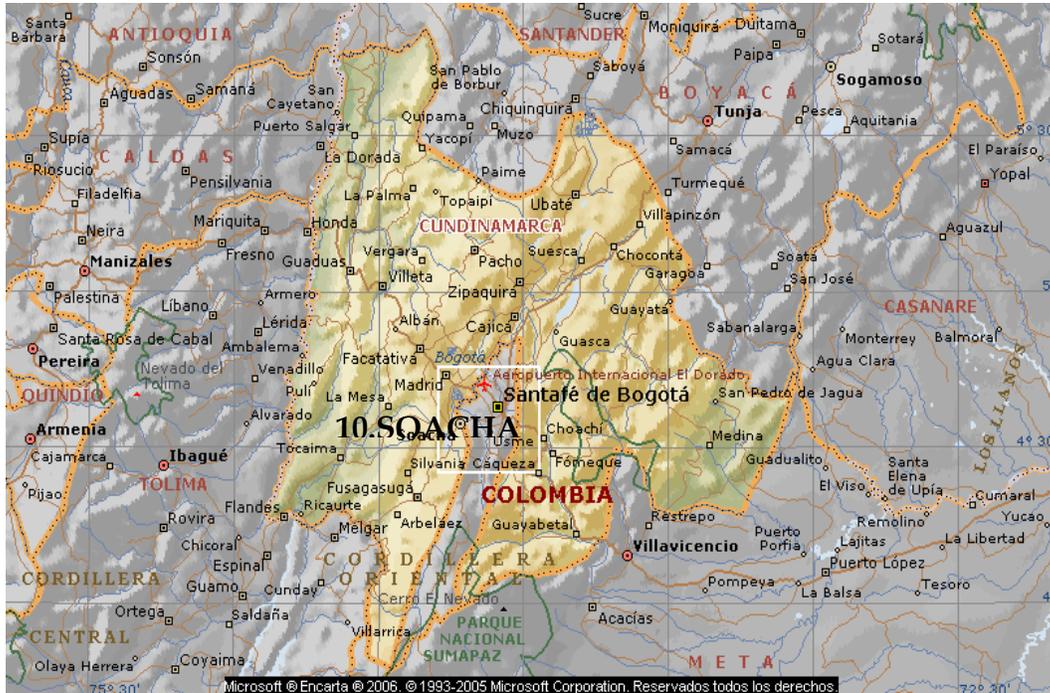
MAPA 3: CAUCA. 6. Canto 15, CALDONO (municipio a orillas del río Ovejas; posee seis resguardos indígenas)



MAPA 4: CAQUETÁ. 7. Canto 8, EL DONCELLO (municipio riverero). 8. Canto 18, PAUJIL (municipio agrícola).



MAPA 5: CASANARE. 9. Canto 8, EL DONCELLO (municipio riveroño).



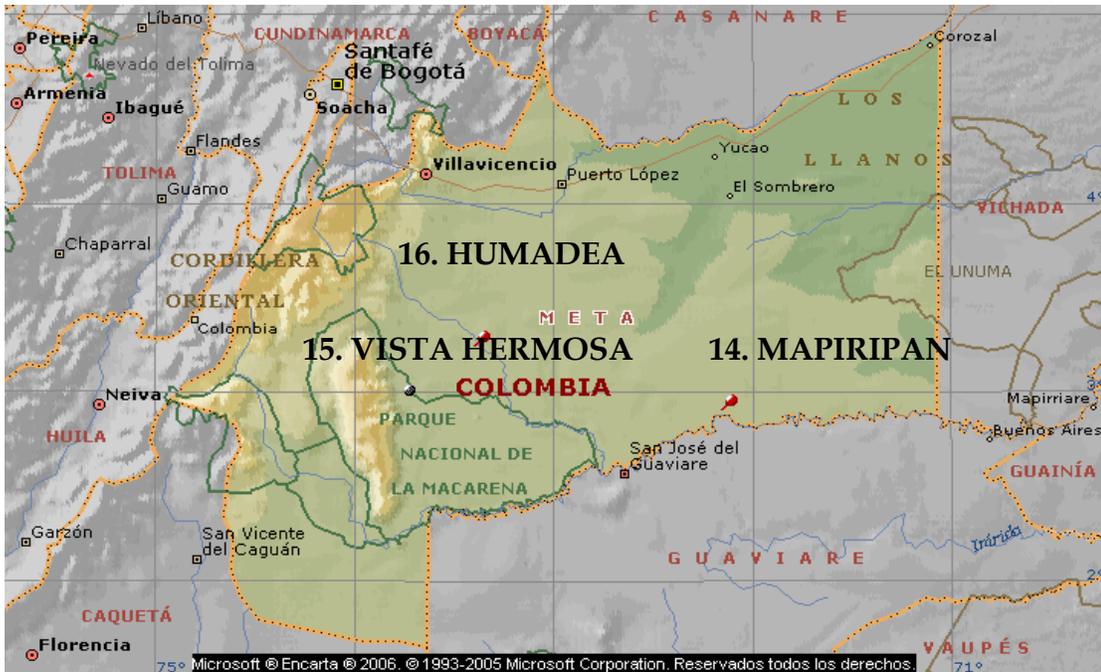
MAPA 6: CUNDINAMARCA. 10. Canto 8, SOACHA (municipio superpoblado, sitio de convergencia de grupos subversivos, paramilitares, narcotraficantes y delincuencia común).



MAPA 6: LA GUAJIRA. 11. Canto 12, PÁJARO (reserva indígena). 12. Canto 13, URIBIA (reserva indígena)



MAPA 7: GUAVIARE. 13. Canto 22, MIRAFLORES (reserva indígena)



MAPA 8: META. 14. Canto 2, MAPIRIPAN (municipio ribereño). 15. Canto 11, VISTAHERMOSA (municipio ribereño). 16. Canto 16, HUMADEA (municipio agrícola).



MAPA 9: NARIÑO. 17. Canto 23, CUMBAL (municipio montañoso).





MAPA 11. VALLE DEL CAUCA. 20. Canto 10, AMAIME (cuena hidrográfic). 21. Canto 3, TAMBORALES (vereda).



MAPA 12. VAUPÉS. 22. Canto 21, TARAIRA (reserva indígena).