

Revista de Literaturas Modernas
Vol. 44, N° 2, jul.-dic. 2014: 31-61.

EL ENCUENTRO DEL VERDADERO AMOR DE MARÍA MERCEDES CARRANZA: LA PASIÓN POR LA ESCRITURA

*The Finding of the True Love of María Mercedes Carranza:
A Passion for Writing*

Andrés Felipe SÁNCHEZ VARGAS

U. de Antioquia
andoresferipe@hotmail.com

Resumen

El discurso retórico que utiliza la voz poética en el poemario de María Mercedes Carranza, *De amor y desamor* (1994), expresa a lo largo de la obra un estado de transición entre estos dos sentimientos que sugiere el título. Esta transición entre amor y desamor se esclarece en el poemario según el orden que la autora estableció para cada uno de sus poemas. En ellos, el desencanto ayuda al otro ser humano a reconocer el verdadero amor en la escritura de la literatura.

Palabras claves: María Mercedes Carranza, amor, desamor, poemario, voz poética.

Abstract

The rhetorical speech that uses the poetic voice in the poems of María Mercedes Carranza, *De amor y desamor* (1994), expresses along the production a transitional state between these two feelings that the title suggests. This transition between love and lovelessness becomes clear according to the poems in the order that the author established for each of her poems. On them, the disenchantment helps the other human being to recognize the true love in the writing of literature.

Keywords: María Mercedes Carranza, love, lovelessness, poems, poetic voice.

El género poético enuncia la presencia del pensamiento por medio de los sentimientos y las emociones que a través de diferentes recursos expresivos aluden a las cualidades estéticas del lenguaje; por eso, es pertinente decir que el caudal léxico que ostenta la poesía busca crear vocablos que armonicen un lenguaje propio de su tiempo. Igualmente, por medio de la relación rítmica y de equivalencia entre sonidos e imágenes, la poesía hace uso de las llamadas figuras retóricas como la aliteración, la anáfora, la metáfora o el coloquialismo, que de acuerdo con la tradición literaria, insertan en el poema una estética dominante, a la cual se vincula el poeta con el fin de transmitir la realidad que lo rodea por medio del discurso de su *yo poético*.

Estas figuras retóricas tampoco son ajenas a la forma escritural de la poeta¹ María Mercedes Carranza (1945-2003), quien se sirvió de ellas para expresar en sus versos la imagen que percibió de su entorno y de la construcción de una nueva realidad semántica.

¹ En varias entrevistas, María Mercedes Carranza manifestó que a ella debían llamarla poeta al igual que a los hombres y no poetisa, que era un apelativo que no la dignificaba. En una entrevista, Ángela María Pérez Mejía le formula esta pregunta: “¿A usted le molesta que se le identifique como una poetisa o como la hija de un Piedracielista?”. La autora respondió: “Yo no aspiro a tener un universo propio como mujer, o como la hija de Piedracielista, yo aspiro a tener un mundo poético propio como persona que escribe. Sin mayores consideraciones, sin mayores paternalismos, ni de la crítica ni de los comentaristas. Yo escribo bien y soy una buena poeta o no soy nada, pero esas consideraciones no las acepto. Tengo, eso sí, una sensibilidad femenina que es una fuente muy importante para mi trabajo” [Pérez Mejía: 68]. Tanto Pérez Mejía –la entrevistadora– como María Mercedes Carranza llaman “Piedracielista” a Eduardo Carranza (1912-1985) –padre de la poeta–, pues, en el año 1939 él funda Ediciones de Piedra y Cielo en homenaje a Juan Ramón Jiménez. Con estos cuadernillos de poesía, publicados en el curso de seis meses, surgió el movimiento de la poesía colombiana llamado Piedracielista. Este movimiento tomó de la tradición poética española la idea de que la poesía debía evitar toda expresión vulgar, mundana o banal, y concentrarse en la más alta depuración y sutileza; alejándose, en consecuencia, de las intenciones moralizantes, políticas y sociales.

María Mercedes Carranza fue la segunda hija de Eduardo Carranza y Rosita Coronado. Nació en Bogotá en 1945; entre los seis y los trece años residió en Santiago de Chile, en Madrid y en ocasiones en París. Se formó con los mejores maestros y bajo la influencia de la gran actividad intelectual de su padre y de su tía abuela materna, la poeta Elisa Mújica (1908-2003), que por esos años también residía en España. Regresó a Colombia y se graduó en Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes de Bogotá con una tesis sobre la obra de su padre Eduardo Carranza, la introducción a la antología *Carranza por Carranza* (1985). Cuando tuvo veinte años fue nombrada directora de "Vanguardia", página literaria del diario bogotano *El Siglo*. En 1970 vivió con el escritor Fernando Garavito, subdirector del Instituto Colombiano de Cultura, con quien se casó civilmente, desafiando las normas católicas que predominaban en su familia.

En 1965 comenzó a publicar crítica cultural –una entrevista con Vicente Aleixandre– y cuentos sueltos como “Uno se muere y zás”. En la década de 1970 se destacó su trayectoria literaria: publicó la antología *Nueva poesía colombiana*, también su primer poemario, *Vainas y otros poemas* (1968-1972). Algunos de sus poemas fracasaban por lo explícito de su rechazo a lo convencional y, en otros, donde revelaba su fuerza expresiva, eran un gran éxito; tal es el caso de “El silencio” o “Quién lo creyera”. Desde 1986 dirigió la Casa de Poesía Silva en Bogotá. Algunos de sus poemarios son: *Tengo miedo* (1983), *Maneras de desamor* (1993), *Hola, soledad* (1987), *El canto de las moscas* (1997). Decidió suicidarse con una sobredosis de antidepresivos el 11 de julio de 2003 en Bogotá [Alstrum 2000: 250; Alvarado Tenorio 2008: 4-8; Cobo Borda: 37; Escobar].

Cuando nos enfrentamos a la vida y obra de María Mercedes Carranza, nos encontramos fundamentalmente con una gran poeta. Como cualquier poeta, María Mercedes Carranza se encontró siempre más o menos des/ubicada o desajustada en

el mundo. Con el paso del tiempo ese desajuste no se superó, por el contrario se mantuvo en algunos niveles.

Al leer su poesía, rastreando en ella la órbita existencial que dibuja, comprendemos plenamente que el último acto de su vida la colocara al lado de dos grandes suicidas del continente: Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik [Navia Velasco: 12].

Luego del resumido recorrido histórico sobre la autora, ha de destacarse que en su poemario *De amor y desamor*, María Mercedes Carranza sugiere un sentido distinto de estos dos sentimientos expuestos en el título de su obra. Tanto *amor* como *desamor* reflejan a lo largo del poemario un sentido contraste, pues ayudan a esclarecer a la voz poética el significado del verdadero amor y la superación de una desilusión amorosa.

En sus versos: “Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa, / reacomodar los muebles, limpiar las paredes, / cambiar las cerraduras, romper retratos, / barrerlo todo y seguir viviendo” [Carranza 2004: 172]², la voz poética establece un lenguaje coloquial que exterioriza un desencanto del amor, atreviéndose incluso a desvirtuar los tópicos que hasta entonces habían enmarcado la literatura escrita por las mujeres³: el sentimentalismo, el tono recatado y el retoricismo. Sobre este tema, Harold Alvarado Tenorio expresa:

² Los poemas que se citan en este artículo se tomaron del poemario *De amor y desamor*, que es el objeto de estudio a analizar. Estos versos forman parte del poema “Oda al amor”.

³ A principio de los noventas, la autora escribiría: “En el terreno de la poesía, [los hombres] han configurado una aberrante modalidad que consiste en aplicar para el análisis y divulgación de la poesía escrita por mujeres una categoría basada en la condición sexual, que deja en un segundo término los criterios de calidad, los cuales son los únicos que se debe tener en cuenta en el momento de valorar una obra. Esa extravagancia ha dado origen a un género llamado poesía femenina, pero ¿se habla acaso de poesía masculina, se hacen antologías de poesía masculina o análisis de poesía escrita por hombres?, demostrando que existe una clara discriminación, ya que la poesía a secas vendría a ser la que escriben los hombres y la otra constituiría un apéndice, nacido de un generoso paternalismo” [Alvarado Tenorio 2008: 13–15].

Como se sabe, la hija del abanderado de Piedra y cielo se inició como poeta negando, precisamente, las tradiciones históricas, políticas o literarias que simbolizaba su padre. Sus poemas, además, reniegan del perfil sentimental, recatado y a medias púdico de los versos escritos por mujeres. No hay en ella asomo de Mariela del Nilo, Laura Victoria, Dora Castellanos, Maruja Viera o sus contemporáneas Piedad Bonnett, Luz Mary Giraldo u Orietta Lozano⁴ [Alvarado Tenorio 2008: 13].

Según Alvarado Tenorio, en Colombia –en la década de los noventa– fueron varias las poetas que frecuentaron el tema del amor, de la intimidad de pareja, de la entrega perpetua hacia el ser amado; pero ninguna se atrevió a plasmar el afecto pasional y carnal tan directamente como lo hizo María Mercedes Carranza en sus escritos. De hecho, aquellos entusiasmos que se comparten con el ser amado se materializaron en su poemario *De amor y desamor*; sin embargo, surge hacia la mitad del texto una desilusión pasional de forma paulatina que inicia el proceso de cambio hacia el verdadero amor: su profesión de escritora. Así, el cambio entre el *amor sexual* y el *amor a la escritura* son estados de transición que se expresan con un discurso espontáneo y franco, que se hace más evidente, en la medida en que el lector avanza en la obra e interpreta la sucesión de los poemas. Por tanto, *De amor y desamores* un poemario en el que la voz poética conjetura un estado de transición entre estos dos sentimientos, en la medida que establece un orden de presentación para cada uno de los veintidós poemas. Estos son: [1]“Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su

⁴ María Mercedes Carranza poseía un estilo de escritura directo, diferente al de Laura Victoria (1904-2004) y Meira Delmar (1922-2009), poetisas colombianas que en la década de 1940 y 1950 utilizaban demasiadas metáforas en sus poesías para referirse al amor, al deleite propio al desencanto.

corazón”; [2] Poema de Amor; [3] Poema para el amante; [4] Maldición; [5] El paraíso; [6] Hoy, 13 de mayo de 1985; [7] Las manos amadas; [8] La fiesta a que convida tu sonrisa; [9] Si quiere amor que siga sus antojos; [10] Reloj de sangre; [11] La misma historia; [12] Elegía; [13] Oda al amor; [14] Poema del desamor; [15] Sola ante el peligro; [16] El olvido; [17] Kavafiana; [18] Suele suceder; [19] Poema de amor; [20] Balance final. [21] Oración.

De los veintidós poemas se seleccionaron trece: [1], [2], [3], [4], [7], [8], [9], [11], [12], [13], [15], [17] y [21], por ser estos los que facilitarán el rastreo de la progresión entre amor y desamor que la voz poética propone durante el transcurso de la obra. Puede notarse como el poema [2] y el [19] tienen el mismo nombre, pues en ellos la autora diferencia lo que creía amor y después lo que considerará verdadero amor. Así pues, inicia este camino por el poemario con la primera oda:

Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al
amado los afectos varios de su corazón⁵

A Fernando

Hoy pienso especialmente en ti
y veo que ese amor carece de desmayos,
de ojos aterciopelados
y demás gestos admirables.
Ese amor no se hace como la primavera
a punta de capullos
y gorjeos. Se hace cada día
con el cepillo de dientes por la mañana,
el pescado frito en la cocina
y los sudores por la noche.
Se vive poco a poco ese amor

⁵ El título del poema es una reelaboración de los títulos de los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, pues “[e]n cuestiones de amor, Sor Juana hace diferencias entre el amor de Anteros: el amor puro, y el de Cupido: el amor sensual” [Sabat de Rivers: 229].

entre tanto plato sucio, detrás del cotidiano
montón de ropa para planchar,
con gritos de niños y cuentas de mercado,
las cremas en la cara
y los bombillos que no funcionan.
Y otra cosa: cada tarde te quiero más [Carranza 2004:
159].

En este poema se evidencia cómo la voz poética, desde el mismo título, hace énfasis en las palabras “amor verdadero” porque así lo siente de momento, a tal punto de mencionar como epígrafe el nombre de la persona a quien está dirigido: su amado Fernando. Además, desde un lenguaje coloquial, la voz poética indica la construcción diaria del amor que surge por el otro y que al final de *cada tarde* se fortalece más; utiliza, pues, figuras de dicción como el “alambicar” que sutaliza con exceso la idea de la cotidianidad entre los versos 12 al 16, enumerando en estas situaciones diarias del cómo se vive ese amor compartido desde los “platos sucios” hasta “los bombillos que no funcionan”; elementos que también designan un lapso de tiempo largo que fortalece el amor.

Este recurso estilístico se apoya en la anáfora de la conjunción “y”, que hace reiterativo el mensaje que se otorga al ser amado en los versos 2, 4, 7, 10, 16, 17. Dicha enumeración de los sucesos cotidianos se interrumpe por la inclusión de una frase incidental en el verso final: “Y otra cosa: cada tarde te quiero más”. Este recurso es conocido como anádoton y su objetivo en el poema es interpelar a alguien que puede estar *presente o ausente*⁶. Por último, la aliteración⁷ frecuente en las vocales *a*,

⁶ Las palabras “presente” y “ausente” demuestran en el poemario, primero *la presencia cercana* del ser amado en lo cotidiano; segundo, *la ausencia* y desilusión amorosa desde su partida como cuerpo sexual.

⁷ Es pertinente aclarar que, aunque en el resto del artículo se mencionen continuamente algunas figuras retóricas, no siempre en la poesía de María Mercedes Carranza el empleo de esas es una constante.

e, o, y las consonantes *r, s, p,* da una musicalidad a la composición poética y centra la atención del lector en las palabras que resumen el contenido de la misma: *hoy, pienso, veo, amor, desmayos, ojos, aterciopelados, gestos, como, capullos, gorjeos, cepillo, pescado, frito, cocina, sudores, noche, poco, tanto, plato, sucio, cotidiano, montón, ropa, con, gritos, niños, mercado, los, bombillos, no, funcionan, otra, cosa, quiero.* Se demuestra, pues, que el poema es ante todo la reivindicación de un amor cotidiano⁸ que la voz poética considera real.

En la segunda composición, la voz poética expresa cómo el cuerpo de su amante la abrumba por su inmensidad que pareciese ser infinita, a la vez que le hace sentir cómo se funde en él formando un solo ser que se deja caer por un pozo profundo de utopías e ilusiones:

POEMA DE AMOR

A través de una luz irreal
–la cortina azul de la habitación
cerrada a media tarde–
se acerca a la cama.
En estos instantes su cuerpo es inmenso,
sólo el cuerpo existe.
Puedo repetir las palabras entredichas,
la piel que se derrite, el sudor.
Pero en realidad sucede
que mi cuerpo está bajo su cuerpo
–fantasías inconfesables,
manos sabias, miradas inequívocas–
ambos tratando de sobrevivir

⁸ En la entrevista de Ángela María Pérez Mejía acerca de lo cotidiano, la respuesta de Carranza fue: “Sí, a mí me interesa lo cotidiano, pero me interesa darle una dimensión poética a lo cotidiano, y eso es muy difícil, porque o bien se cae en lo francamente cotidiano o en lo exclusivamente lírico” [67].

cada uno gracias al otro.
Caemos y caemos como Alicia
en un precipicio sin tocar fondo.
Y como Alicia nos detenemos de repente:
ese tenso, inmóvil instante.
El espejo se rompe
cuando oigo su voz que me dice:
“Que bien la hemos pasado, mi amor”.
Pienso entonces que debo ocuparme ya
de encender las luces de la casa [2004: 160].

Se refuerza aquí la idea que la voz poética tiene acerca de su amado: amor, pasión, cuerpo, entrega total y acto sexual; todos ellos conceptos que la transportan a lo más sublime, a lo más elevado de su ser. La inmensidad del cuerpo, del acto, de las ilusiones, culminan cuando el compañero pronuncia las palabras: “que bien la hemos pasado mi amor” (verso 21). Este mensaje hace que la voz poética experimente una gran desilusión por la forma en que el ser amado fragmenta su realidad y la devuelve a su cotidianeidad pensando en que debe ocuparse de encender las luces de la casa (versos 22, 23). Asimismo, es curioso cómo en el poema los términos: *fantasías inconfesables*, *manos sabias*, *miradas inequívocas*, carecen de cópulas que intencionalmente forman un asíndeton, el cual crea la sensación de que estos elementos forman parte de una misma intención: el placer del amor. En ese instante se dan separadamente dos sentimientos que se entremezclan: los placeres del amado y los de la voz poética: porque mientras él piensa en el placer sexual que le otorga su experiencia, ella se deja llevar por las fantasías que acaricia mientras se deleita.

El discurso de los versos 8, 9 y 10: “la piel que se derrite, el sudor. / Pero en realidad sucede / que mi cuerpo está bajo su cuerpo”, forma un circunloquio intencional que la voz poética utiliza: primero, para referirse al acto sexual entre ella y su amante; segundo, para exaltar su amor con la belleza y la

estética de las palabras⁹; tercero, para formar un monólogo que utilice elementos coloquiales¹⁰ de su vida cotidiana tales como las cortinas, la cama y las luces de la casa. El elemento espejo es utilizado en analogías, la primera tiene que ver con el reflejo del alma: durante el acto sexual la voz poética divaga en su interior con las fantasías, sueños y esperanzas que le brinda el amor. La segunda tiene que ver con la dualidad del ser: al igual que Alicia (personaje de la obra de Lewis Carroll), la voz poética presiente que el espejo puede mostrarle lo que en realidad es o no es, o simplemente lo relativo¹¹.

En el tercer poema, el lector puede observar una brecha entre los dos amantes que se inicia con el silencio de ambos. Dicha fisura oscurece el discernimiento y vaticina el deterioro que está por comenzar. La brecha también demarca la fragmentación del poema en dos partes. La primera dice:

POEMA PARA EL AMANTE

De repente el silencio se abre,
lo mismo que se aparta la niebla
con el soplo del viento,

⁹ Frente al discurso que utiliza en algunos poemas, Carranza expresó: “Hay también un atrevimiento con las palabras que es muy intencional, creo que para un poeta todas las palabras son iguales, no hay palabras privilegiadas, o por lo menos no debe haberlas. [...] ciertas palabras que son completamente antipoéticas, antilíricas, [...] yo las uso muchas veces para darle una caída al poema, bajarlo de lo lírico, como tirarlo del moño, y segundo para lograr también una dimensión poética para esa palabra” [Pérez Mejía: 67].

¹⁰ “Tanto María Mercedes Carranza como Anabel Torres usan el lenguaje coloquial para abrirse un espacio de igualdad dentro de la tradición lírica que ostenta una sociedad patriarcal. Sus armas de combate son palabras vedadas antes del registro del ‘bello decir’ requerido por la poesía colombiana que era un producto de un patrimonio cultural casi exclusivamente masculino” [Alstrum 1989: 150].

¹¹ En los versos: “Caemos y caemos como Alicia / en un precipicio sin tocar fondo. / Y como Alicia nos detenemos de repente” (vv. 15, 16, 17), la voz poética hace una fuerte alusión al suceso que ocurre en la obra de Lewis Carroll, cuando Alicia cae por la madriguera del conejo de forma precipitada y en un tiempo muy prolongado. El episodio hace una presunción a lo relativo y a la dualidad de los momentos, como se expresa en este fragmento: “Bien porque el pozo fuera muy profundo, bien porque su caída fuera muy lenta, Alicia tuvo tiempo suficiente para preguntarse qué sucedería después. [...] Seguía cayendo, cayendo, cayendo. ¿no tendría fondo aquel pozo?” [Carroll: 4].

y deja paso a un camino claro
en el que una cáscara de arroz
puede brillar más que el sol.

Las palabras pierden su medida:
los "te amo" a media voz.
Los "eres mi vida" en un diálogo
Torpe, jubiloso, vergonzante.

La ternura borra por un instante
tantos cuerpos conocidos
con prisa y sin deseo.
Como un placer prohibido
regresa la esperanza:
otra vez a la espera
de que el teléfono timbre
o una carta o sólo la espera [2004: 161].

Este poema dedicado al amante advierte en sus versos cómo ese amor que ha expresado la voz poética hasta el momento se malgasta, disminuye y empieza a cambiar. El desamor empieza a hacer su aparición en el poemario, y la farsa y el engaño se hacen evidentes en el discurso que se emplea en este. En la tercera estrofa, la voz poética desea perpetuar el amor que la colma de instantes deleitables; sin embargo, es consciente del engaño que empieza a vivir y que expresó desde el poema anterior. Igual de importante se vuelve la palabra "esperanza" (verso 15), pues esta demarca el énfasis del amor que aún no se quiere perder y del sentimiento que puede regresar en los elementos cotidianos como el teléfono o las cartas.

Ahora bien, la segunda parte de este poema señala el punto exacto donde se inicia la brecha, pues se trata de una sola estrofa que distancia el poema en sí.

ENVÍO

Antes de que veamos que el hermoso camino
es sólo una farsa inútil,
un pozo de aguas misteriosas
de donde hemos sacado aquello que no existe;
antes que la cercanía del tedio
o la ruina de la sonrisa ocurran;
antes que la frivolidad
regrese a acostarse en mi cama;
antes que el deseo se corrompa
o las palabra o las risas,
déjame pedirte que el engaño,
el dulce engaño de ser tú y yo, dure
el vasto tiempo de este instante [2004: 161–162].

Esta estrofa –que incluye título– indica una evidente separación del poema sin estar desvinculado de su original. La anáfora que demarca la palabra “antes” en los versos 1, 5, 7, 9, destaca la inminente separación por *la pérdida del amor*, que la voz poética no es capaz de asimilar: amor que en la primera parte de esta composición poética se vislumbró como verdadero y que ahora es efímero y farsante. Esta idea se refuerza en los versos 19, 20, los cuales apuntan al entendimiento del engaño y al no querer despertar de él.

Del mismo modo, la aliteración que se manifiesta con la vocal “o” en las palabras: *veamos, hermoso, camino, solo, pozo, hemos, sacado, aquello, tedio y engaño*; encaminan paulatinamente al significado real de lo que la voz poética apunta como estado de transición de ese amor. Por su parte, el fonema [ʔ] que denota fuerza en las palabras *cercanía, ruina, sonrisa, ocurran, regrese, acostarse, corrompa, pedirte y ser*, hablan del amor; mientras que el fonema [ʔ] que no es tan sonoro, denota la poca importancia atribuida a las palabras *frivolidad y dure*, porque referencian la superflua pasión que apenas subsiste entre ambos.

En el cuarto poema, el lector puede entender el desespero que proyecta la voz poética por conservar un amor que partió. Ella está dispuesta a perseguir al amante por toda la eternidad, a tal punto de exasperarlo, arrinconarlo y convertirse en su propia sombra. El escrito trata de representar al amor definitivo que nunca se quiere perder. Hasta aquí siempre se definió «al otro» como el verdadero y único amor, definición que empezará a trastocar la percepción que se tenía acerca del amor.

MALDICIÓN

Te perseguiré por los siglos de los siglos.
No dejaré piedra sin remover
Ni mis ojos horizonte sin mirar.

Dondequiera que mi voz hable
Llegará sin perdón a tu oído
Y mis pasos estarán siempre
Dentro del laberinto que tracen los tuyos.

Se sucederán millones de amaneceres y de ocasos,
Resucitarán los muertos y volverán a morir
Y allí donde tú estés:
Polvo, luna, nada, te he de encontrar [2004: 163].

En el poema no hay metáforas para disimular las palabras que se utilizan. El discurso de la voz poética es directo, la sentencia de búsqueda y hallazgo que declara a su ser amado es clara: *jamás se apartará de su lado*, y si él llegase a esconderse para tratar de apartarse lo encontrará sin importar el lugar. Es viable fundamentar el hecho de que la poesía de María Mercedes Carranza pretendía cambiar los esquemas que hasta la época comúnmente se planteaban. Se advierte también un desengaño del discurso con el que la autora escribió cada uno de los poemas de este poemario: en ellos desea expresar la transición entre *amor* y *desamor*.

El desencanto, sin embargo, adquiere un matiz de *decadencia* que la autora definió en uno de sus artículos: “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” [Carranza 1986: 9]. De hecho, es notable cómo la voz poética expresa versos cargados de dolor y decepción amorosa en el segundo grupo de poemas que forman parte de este análisis, donde es razonable rastrear la transición entre *amor* y *desamor*, iniciando por lo más sublime y terminando en un desencanto total. Dice la autora:

El poeta expresa la circunstancia que lo rodea. Entonces las circunstancias que nos rodean a los colombianos y no de ahora sino de hace muchos años, son de pesimismo, son de derrota y son de angustia. Eso que flota en el ambiente, yo creo que lo recojo y lo expreso a través de mis vivencias amorosas, a través de mi soledad, a través de lo que aparece como temas en mi poesía [Pérez: 68].

Continuando entonces, el séptimo poema referencia un objeto de deseo que aún sigue siendo el cuerpo humano, pero esta vez lo fragmenta: ya no es el cuerpo inmenso del que se habló una vez, ahora sólo está conformado por las manos que todo lo hacen.

LAS MANOS AMADAS

Manos sabias:
dedos que han oído
y en la oscuridad han visto.
Manos que llevan en su memoria
carnes destruidas ya por el olvido
y en las uñas
ese vago temor a la barbarie.
Manos que van de palabra

a labio, a instante
en que los dedos desordenan
infiernos y gestos y venas.

Piel cómplice o mezcla de sangres
cuando roza el centro de suave paloma.

Manos que también dicen adiós [Carranza 2004:
166].

El poema utiliza la sinestesia, porque otorga a los sentidos otras cualidades que no realizan normalmente: las manos piensan, ven, sienten, y también dicen adiós¹². Igualmente, la anáfora de los versos 1, 4, 8 y 14 es la que expresa las cualidades atribuidas al sentido del tacto: las “Manos sabias” tienen experiencia y la saben transmitir, las “Manos que llevan en su memoria” aún poseen el recuerdo de lo vivido, las “Manos que van de palabra”, transmiten las virtudes anteriormente nombradas, y las “Manos que también dicen adiós” finalizan el poema y despiden el amor que ya no se encuentra en el cuerpo del otro.

Desde aquí, es notorio el rechazo al amor que empieza a surgir en el poemario y que se presentó de forma directa en el título de la obra. La voz poética no sólo demuestra con su razonamiento la desilusión del amor carnal y pasional, sino el despertar a un proceso de cambio que se inicia con el desamor y continúa con el olvido. Además, el llanto, el recoger las vivencias fragmentadas, reacomodar todo en su sitio y seguir viviendo –como lo expresa en varios poemas– le ayudarán a darse cuenta por sí misma que el amor no está en el otro, sino en algo más que debe encontrar. Así, el noveno poema desentraña un nuevo descubrimiento para la voz poética: percatarse de todos los momentos, vivencias y gustos que había olvidado por dedicarle tanto tiempo a su ser amado.

¹² La palabra “adiós” se entiende como adverbio de tiempo que indica ‘para siempre’ y no ‘hasta pronto’.

SI QUIERE AMOR, QUE SIGA SUS ANTOJOS

He olvidado los nombres de todos,
los nombres de mis muertos y los de mis hijos.
No reconozco los olores de mi casa
ni el sonido de la llave que gira en la puerta.

No recuerdo el metal de las voces más queridas
ni veo las cosas que mis ojos miran.
Las palabras suenan sin que yo comprenda,
soy extranjera por estas calles íntimas
y no hay dicha ni desdicha que me hieran.

He borrado mi historia de 40 años.
Te amo [2004: 168].

Cuando la voz poética declara: “he olvidado los nombres de todos, / los nombres de mis muertos y los de mis hijos” (versos 1, 2), expresa el olvido por sus seres queridos y el rechazo de esa realidad para no amargar su presente. El último verso declara un “Te amo” que aunque no posea la fuerza argumentativa del sentimiento hacia el amante como en los primeros poemas, sí funciona como una despedida al otro y abre un preámbulo a lo que denominará aquí como su verdadero amor: la ardua pasión por la escritura, que descubrió –como indica el título– por seguir sus propios antojos. Dicha pasión la ayudará a reconstruir una nueva historia, porque la suya de “40 años” denota un lapso de tiempo perdido (una elipsis) al lado de su amado, por lo que decide borrar su pasado para escribir un nuevo futuro.

En este punto se llega a una parte especial de la obra: si bien es cierto que el poemario trata de amor y desamor, el lector no puede desviar la mirada solo al amor corporal y al acto sexual, ya que con el pasar del tiempo se transmuta volviéndose fugaz y efímero. Por eso, el undécimo poema es la clave para

desentrañar este planteamiento; en él se hace alusión al “eterno retorno” de Nietzsche y a la complejidad de la vida cuando se cae en la constante repetición y la rutina, sin que el ser humano se percate de ello o simplemente no desee escapar.

LA MISMA HISTORIA

No sé si se trata de un tema más
de escritores sin oficio.
¿Era Shakespeare un fabulador?
¿Tolstoi desvariaba
cuando Ana Karenina?
¿Inventó Adriano su amor con Antínoo?
¿Imaginó la historia a París y a Helena?
¿Wilde, acaso, era un farsante?
¿Mentía Calixto a Melibea?
¿Inventó Flaubert a Madame Bovary?
¿Por qué murió Eloísa?
¿Soñaba Rimbaud cuando soñaba Verlaine?
No sé si se trata de un tema
de escritores sin oficio
o de la vida que, otra vez,
puede sorprendernos [2004: 170].

Cabe resaltar que la voz poética reseña por medio de preguntas retóricas obras de “escritores sin oficio”¹³ de diferentes épocas, y al final alude a la vida que *otra vez* se encarga de sorprenderla porque redescubrirá el amor hacia la escritura que diferentes autores le legaron a lo largo de su vida. De este modo el poema hace referencia a la relación de la literatura con la realidad,

¹³ El tema de los escritores sin oficio se ha tocado en otras obras literarias como las de Cervantes, Víctor Hugo o Gutiérrez Nájera, en las cuales se denomina al lector como un “desocupado”. Según los autores, el desocupado es quien se encarga de observar su entorno para narrarlo de la mejor forma.

dejando así una huella que trató de ocultarse y negarse, pero que realmente siempre estuvo presente.

Estas preguntas retóricas aluden al poder evocador de la literatura y el arte, y todas ellas están dirigidas a escritores de diversas épocas (novelistas, dramaturgos y poetas), en cuyas obras se destacan los personajes femeninos como protagonistas. Entonces, al realizar un reconocimiento de cada uno de los versos puede apreciarse cómo la voz poética trata a Shakespeare de *fabulador*, a Tolstoi de *desvariado*, a Wilde de *farsante*, a Flaubert de *inventor* y Rimbaud de *amante*. Estos adjetivos determinan las etapas por las que cruza el amor.

Además, es curioso ver cómo el poema alterna entre escritores y obras como tejiendo la trama, saltando por diversas épocas y géneros literarios en una cronología desordenada, entrelazando la historia y los dos sentimientos de este poemario a modo de red: primero habla de dos autores (un dramaturgo y un novelista); luego menciona a dos personajes históricos (Adriano y Antínoo), que estuvieron unidos por un amor considerado leyenda; después menciona a Paris y a Helena que son personajes ficticios unidos por un amor considerado mitológico. Ambas historias –narradas por los poetas Pánkrates de Alejandría y Homero– marcaron un referente cultural por desatar las pasiones y porque los implicados abandonaron absolutamente todo por el ser amado. En los versos 8, 9, 10, la voz poética alterna nuevamente primero con el poeta y dramaturgo Oscar Wilde, después con la obra teatral *La Celestina*, y por último con el novelista Flaubert y su obra *Madame Bovary*¹⁴, para darle fuerza al sentimiento

¹⁴ Melibea y Emma Bovary son representaciones literarias que merecieron ser referenciadas en el poema de Carranza por la manera en que concibieron el amor. “Russell sugiere que Celestina, bruja y hechicera, intenta hacer a Melibea víctima de una *philocaptio*, un maleficio mediante el cual cautivará la voluntad de la joven; para realizar este conjuro necesita la oración escrita por la mano de Melibea y su cordón, que, además de haber estado en contacto con su cuerpo, ha tocado «todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalem»” [López Santos et al: 103]. Así, mientras que Melibea, víctima de un hechizo, se entregó a Calisto en cuerpo y alma

que alberga en su interior. Se tiene entonces: autor (poeta y dramaturgo), autor (novelista), persona histórica, personaje de ficción, poeta, tragicomedia, dramaturgo, novela. Esta maraña de personas, personajes y expresiones literarias que se encuentran entre la realidad y la ficción, demuestran nuevamente la dualidad del sentimiento que se halló en el espejo de ilusiones que se fragmentó en el segundo poema.

Las últimas preguntas retóricas, “¿Por qué murió Eloísa? / ¿Soñaba Rimbaud cuando soñaba Verlaine?”, aluden la primera, a recuerdos dolorosos que la voz poética desea olvidar, y la segunda a dos poetas que se necesitaron el uno del otro para poder imaginar e idealizar sus obras poéticas, influenciando con esto a otros grandes poetas del ámbito hispánico. Por consiguiente, cuando la voz poética menciona a Eloísa¹⁵, Rimbaud y Verlaine, se refiere a ellos por su oficio de escritores y por la forma en que compusieron sus sentimientos hacia sus amados desafiando a la sociedad parisina del momento. Con personas y personajes el poema demuestra que la ficción y la realidad se tejen para crear una sola verdad.

Al terminar este poema ya se percibe de forma clara el *desamor* que se venía adquiriendo poco a poco durante la obra y el júbilo en el que la voz poética expresa su renacer ante la vida al darse cuenta de que puede seguir amando. Sin embargo, bastaron doce poemas para que la voz poética se atreviera a enunciarlo con un discurso simple, franco y espontáneo, pues en los versos finales del duodécimo poema la voz poética menciona:

por ver en él al hombre perfecto, Emma Bovary engañó a su esposo Charles con varios amantes porque creía ver en ellos el reflejo del verdadero amor, significado erróneo que aprendió de las novelas que leía en su juventud.

¹⁵ La forma escritural del personaje Eloísa no solo revela algunas razones entre amor y desamor, ambigüedad marcada por la presencia-ausencia del amante: “«¡Qué esposa, qué doncella no te desearía ausente, o no ardería por ti presente!» Porque eras hermoso, porque eras célebre, pero sobre todo por dos atractivos por los que podías cautivar el *animus* (la parte animal) de cualquier mujer; de un lado el don de componer poemas, de otro el de cantarlos” [Duby: 103].

ELEGÍA

Caminaba mirando el cielo
y me fui de narices.
Ahora echo sangre por todas partes:
las rodillas, el aire, los recuerdos:
mi falda se desgarró
y perdí los aretes, la razón.
¿No hay en el alma
una manera otra
de vivir un desamor? [2004: 171].

Desde este punto, el desencanto al *amor*¹⁶ se refleja con más fuerza en las palabras que la voz poética utiliza en su discurso. Además, el verso “una manera otra” permite observar el desorden y la falta de claridad en sus pensamientos debido al constante sufrimiento que le causa el amante. Los dos primeros versos enseñan el gran descuido que tuvo la voz poética por causa de su amado, las falsas fantasías que forjaba en su mente en los primeros poemas; los siguientes cuatro versos (3, 4, 5, 6) indican la nostalgia que trae la desilusión amorosa: el despertar amargo, el desengaño, la triste realidad, la pérdida total. La realidad que aquí se plantea adquiere una contextualización profunda para el lector porque gracias a las palabras utilizadas, se pueden apreciar sus sentimientos y pensamientos más íntimos.

Efectivamente, en este poemario se vislumbran temas que no eran permitidos en las representaciones poéticas anteriores al siglo XX escritas por mujeres. Según James Alstrum (1989), las mujeres no podían plasmar en su escritura los sentimientos más íntimos, porque su lenguaje *expresaba* una profunda

¹⁶ El poema “La misma historia” había anticipado el *desamor* al mencionar a Madame Bovary y Melibea, personajes de la narrativa universal que prefirieron morir antes que seguir viviendo la angustia que les causó la pérdida de lo que creían *el verdadero amor*: la pasión carnal con sus amantes.

conciencia de carencias artísticas y personales que no se debían a su identidad sexual, sino más bien, a los parámetros restringentes sobre sus poderes creadores impuestos por la crítica y la tradición poética nacional (139-140). Esta afirmación es válida para el poemario en el sentido que la autora cede su mirada femenina a la voz poética para que esta exprese todo el sufrimiento y desencanto del inminente fracaso con su ser amado. Por consiguiente, para poder esclarecer lo que hasta el momento se ha vivido en el poemario, la voz poética hace un *recuento* de su vida amorosa en el decimotercer poema:

ODA AL AMOR

Una tarde que ya nunca olvidarás
llega a tu casa y se sienta a la mesa.
Poco a poco tendrá un lugar en cada habitación,
en las paredes y los muebles estarán sus huellas,
destenderá tu cama y ahuecará la almohada.
Los libros de la biblioteca, precioso tejido de años,
se acomodarán a su gusto y semejanza,
cambiarán de lugar las fotos antiguas.
Otros ojos mirarán tus costumbres,
tu ir y venir entre paredes y abrazos
y serán distintos los ruidos cotidianos y los olores.
Cualquier tarde que ya nunca olvidarás
el que desbarató tu casa y habitó tus cosas
saldrá por la puerta sin decir adiós.
Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa,
reacomodar los muebles, limpiar las paredes,
cambiar las cerraduras, romper retratos,
barrerlo todo y seguir viviendo [2004: 172].

El poema inicia con la llegada del amante, luego hace mención del cómo se va apropiando *poco a poco* de su vida, de sus sentimientos y de su espacio privado; el verso 6 cobra real importancia porque es la confirmación de lo que la autora

trataba de esclarecer en el poema “La misma historia”: esa red que entrelazaba las obras literarias con sus autores y que después de reflexionar sobre ella por fin admite abiertamente; su amor, precioso tejido, siempre debió estar con el oficio de la escritura y no con las fantasías superfluas que estaba trenzando con su amado. Estas fantasías que la encaminaban a creerse apreciada, valorada y querida toman el valor de superfluas porque no eran las apropiadas para tomar el apelativo de amor auténtico.

Asimismo, cuando la voz poética menciona que los libros *se acomodarán a su gusto y semejanza* (verso 7), quiere reivindicar un error que cometió en el pasado, pues aquella pasión por la escritura que veía reflejada en otros autores y hacía parte de su espacio privado, nunca debió cederse al capricho del amado porque realmente siempre le perteneció a ella misma. Por último, al mencionar que aquella persona a la que entregó su corazón, se marchó cualquier día sin decir adiós, la voz poética justifica porqué lo áspero e insensible que es desechar los recuerdos y seguir viviendo.

Este poema, en especial, marca el punto de intersección entre los dos sentimientos planteados en el poemario: *amor* y *desamor*; en primer lugar porque la voz poética ya despertó a la realidad y empezó a entender realmente lo que significa el amor (hecho que se presentó en el poema anterior: “Elegía”); en segundo lugar, porque hace un recuento de lo sucedido para recordar sus errores pasados y cerciorarse de no volver a cometerlos (hecho que se presenta en este poema: “Oda al amor”); y en tercer lugar, porque reconoce al desamor como aquella fuerza que le da el carácter para iniciar su nueva vida como escritora. Consecuentemente, el presentimiento fatalista frente al amor que la voz poética anticipó con el abandono del amante y la corrupción del sentimiento amoroso hacia él, se conviene en un motivo para convertirlo en el oficio de la escritura que enaltece y despierta en ella ese arrebatado de

ímpetu y fogosidad que la hace libre y feliz. Se abre pues, un preámbulo al poema número quince que está dedicado al hombre que juega con el amor, que se burla de los sentimientos:

SOLA ANTE EL PELIGRO

Para hablar de ti no sirve un poema.
Tal vez una vieja canción del Oeste,
una canción que diga de aquel hombre solo
que va por el mundo
jugando a los vaqueros. Una canción
que recuerde las ciudades
que el hombre lleva en la memoria,
donde siempre hubo un duelo,
un bar y una mujer. Una canción
que hable de los largos caminos
que nunca acaban
y el hombre en su caballo
hacia cualquier parte.
Nadie sabe su nombre porque así
lo quiso él, aunque, con frecuencia,
en las noches luminosas
el hombre eche de menos una palabra
tierna y tal vez lllore.
Una canción que diga de la mujer
que en cada pueblo deja,
sentada en la barra de una cantina,
recordando al hombre
y sus borracheras de matón
y sus agresivos momentos de soledad
y sus monólogos agrios con fantasmas
y su tierna intimidad al amanecer
y su incontenible ansiedad
por sentir el pie en el estribo, nuevamente.
Una canción que hable de ti Juan [2004: 174-175].

Los versos de este poema entonados a modo de canción, no sólo contienen tristeza por el otro ser humano, sino que expresan una alegría por la desvinculación con este. La palabra “canción” se repite en los versos 2, 3, 5, 9, 19, 29, para transmitir ese estado de transición que afronta la voz poética en cuanto al amor. La canción menciona todos los vicios y desenfrenos que posee el hombre, permitiéndose así el olvido con una tonada, bien se expresa en el primer y segundo verso: “para hablar de ti no sirve un poema”, que tal vez sea afligido e indiferente, sino “una vieja canción” que recuerde el desafecto obtenido y el deber de olvidarlo.

El lenguaje del poema es coloquial y enumera desde el verso 19 hasta el 24 cada uno de los agravios del hombre que cada mujer abandonada aguantó. Estas faltas forman una anáfora que se hace recurrente con la conjunción “y” que inicia cada verso. Finalmente, en el poema se especifica que “nadie sabe su nombre porque así lo quiso él”, pero la voz poética se atreve a revelarlo en el verso final: “Una canción que hable de ti Juan”¹⁷. Saber su nombre indica la estrecha relación que existió entre los dos, el amor que alguna vez tuvo por él y el anhelo de olvidarlo.

Cabe agregar que, mientras el poema “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón” está dedicado a su esposo Fernando Garavito (1944-2010) –periodista y abogado colombiano que se hizo conocer por su columna de opinión, “El Señor de las Moscas”, en el periódico *El Espectador*– con quien fue cónyuge entre 1970 y 1976 y tuvo a su única hija, Melibea Garavito Carranza, el poema “Sola ante el peligro” está dedicado a Juan Luis Panero

¹⁷ “El Juan Luis Panero que ahora recalaba en Bogotá no era aquel altanero invicto de entonces sino un monumento a la derrota. Tampoco era aquel mancebo exultante de sensualidad que había cantado Francisco Brines en los años sesenta, haciendo honor al desparpajo de su carne y la deslumbrante lucidez que producían en él los excesos de alcohol y sexo” [Alvarado Tenorio 2013].

(1942-2013), poeta español –hijo de Leopoldo Panero (1909-1962)– a quien amó y era uno de sus amigos más cercanos. Harold Alvarado Tenorio redactó:

María Mercedes me contó cómo le conocía prácticamente desde la niñez, cuando junto con su padre gastaban los veranos en Astorga junto a los Panero, en tiempos en que Carranza fue diplomático de los gobiernos de Gómez y Rojas Pinilla. Me dijo incluso que Juan Luis había sido su verdadero amor, tras sus primeros encuentros eróticos con Álvaro Bonilla Aragón, y que siempre que le veía su vida comenzaba a resbalar sobre el frío de la hoja de la navaja [...].

María Mercedes le soportó casi año y medio, arrastrándole a un fango que permanece en muchos de sus poemas de entonces. Prácticamente Panero destrozó lo que quedaba de su vida luego de las tormentas de celos de Garavito y la dura vida que le fue deparando su trabajo en Nueva Frontera [...].

“Yo solía llamarla Caballo Loco, era una persona muy desbocada y quería casarse, lo que no entraba en mis planes”, escribió de ella en sus memorias de 1999. Una pobre loca, solía decir a sus amigos catalanes, mientras imitaba a Maqroll el Gaviero, de quien, ciertamente, fue viva encarnación [2013].

Dejando claro el porqué de la dedicatoria a Fernando en el primer poema, y la mención a Juan en el quince, ya es incuestionable, en esta parte del poemario, el objetivo y el carácter “impersonal” que buscó María Mercedes Carranza para la construcción de cada uno de sus poemas, carácter que forjó gracias al convencimiento de que la poesía era una construcción particular, válida y a la vez autosuficiente. De hecho, en la obra se indica un discurso poético que busca esclarecer los sentimientos más ocultos de la mujer con su ser

amado, las experiencias vividas con él y, desde luego, el valor de enfrentar la vida por sí misma y dedicarse a lo que realmente la apasionó.

Así pues, entender el contexto sociocultural de la autora¹⁸, permite pensar en la contribución significativa y el proceso creador de su poesía desencantada, por lo que es pertinente apoyarse en la definición de José María Pozuelo acerca de la influencia de la época sobre la poesía, cuyo significado recae sobre el autor y no sobre el lector. Dice el autor:

Cuando leemos un poema, sea de la época que sea o por remota que parezca su situación, sea de Píndaro o sea de Guillén¹⁹, no asistimos a un acto clausurado. Por lejana que sea la situación, el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente, y que por ello, como veremos luego le imbrica a él.

“El ‘ahora’ de la poesía²⁰ no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. [...] lo que ocurre con el espacio y el tiempo del poema, que universalizan su condición por referencia a la imagen de una experiencia no clausurada, valdría para el llamado ‘Yo lírico’ y su posibilidad de intercambio con el ‘tú’” [Pozuelo Yvancos: 204].

¹⁸ El contexto sociocultural al que perteneció María Mercedes Carranza se conoció como la *Generación desencantada* o la generación de *Golpe de Dados*. Harold Alvarado Tenorio lo explica de la siguiente forma: “La mayoría de estos poetas comenzaron a publicar en la década de los 70, por la misma época que hace su aparición la revista de poesía *Golpe de Dados*. Esta generación realiza a través de su obra una lectura de toda la tradición lírica colombiana para traducirla en un lenguaje coloquial, reflexivo y testimonial” [1984: 15].

¹⁹ Pozuelo Yvancos cita a Jorge Guillén basándose en la siguiente bibliografía: Lledó E. 1995. “Consciencia y luz en Jorge Guillén”. A. Piedra y F. J. Blasco Pascual, eds. *Jorge Guillén: El hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid: Universidad Fundación Jorge Guillén. 181–193.

²⁰ El “ahora” de la poesía podría relacionarse con el “eterno ahora” del arte, según Borges en “Dos versiones de Ritter, Todund Teufel, II”.

La definición de Pozuelo Yvancos ayuda a esclarecer el discurso emocional del poemario²¹, pues lo que ocurre en él es una transición entre amor y desamor en una cronología ordenada. El tiempo del poemario se da en forma gradual y lineal porque el espacio entre los sucesos es largo, y los que ya ocurrieron se retoman a modo de experiencia vivida. En este, la autora descifró algunas de las funciones de la poesía, que para entenderlas mejor se explicarán según los postulados de Javier del Prado (1993) presentados en su obra *Teoría y práctica de la función poética*:

a) “En la *función emocional*, que algunos llamarán estética, [...] la poesía servía –y sirve– para intensificar el efecto del mensaje, ya fuera de los decorados y de los gestos, ya fuera en la confesión amorosa” [111]. Esta función está reflejada en todos los poemas seleccionados para este análisis, ya que sus temáticas aluden de forma directa al estado de transición entre la pasión por el otro y el encuentro del verdadero amor. Así, “Poema del amor”, “Poema para el amante”, “Las manos amadas”, “Elegía”, “Oda al amor”, “Poema del desamor” y “Kavafiana” transmiten en sus versos que el amor no debe depender exclusivamente del ser amado, sino encontrarlo en algo que realmente le apasione al ser humano. En el caso de la voz poética: el oficio de la escritura.

b) “En su *función óntica u ontológica*, que aparece como dominante en la poesía de Occidente [...] a finales del siglo XVIII, la poesía ya no se contenta con ser un vehículo de la confesión amorosa o de la emoción, [...] sino que pretende convertirse, gracias a la palabra, en una *fundamentación del ser*” [111]. Esta función puede verse en varios poemas cuando

²¹ Para analizar el discurso amoroso de María Mercedes Carranza, debe mencionarse que “toda la gran poesía del siglo XX tiene como dominante la metáfora simbolista y surrealista; cuando no la tiene en sí, la tiene en su entorno, como base de una poesía filosófico-religiosa, como base de una poesía de signo cósmico, como base incluso de una poesía de signo político” [Prado: 94].

la voz poética transmite su exaltación y su ímpetu enardecido a través del acto sexual; razón que fundamenta su existencia, su ser. En el poemario, el acto sexual es un rechazo del amor fingido, del amor adornado con palabras vacías que solo buscan la exaltación de la belleza por medio de evocaciones y falsas sentimientos.

Con los anteriores postulados es más fácil esclarecer por qué el poema número diecisiete se escribió en honor a Constantino Petrou Kavafis (1863-1933)²², autor que ofrece a la voz poética el deseo de ampliar las fuentes letradas en las que se apoyó para fortalecer su oficio de escritora:

KAVAFIANA

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

²² "Poeta griego que nació, vivió y murió en Egipto y no en la Hélade. Autor cuyo conocimiento en Grecia comenzó en 1903, cuando tenía 40 años, gracias a un artículo de un importante prosista y reconocido crítico, Gregorio Xenópulos, quien tuvo como material 12 poemas manuscritos que le había enviado Kavafis y dos o tres que había leído alguna vez en revistas de Alejandría o de Atenas [...]. La objetividad desnuda de su logos poético; su hondo sentido de la historia; la sencillez de su lenguaje coloquial; la tristeza escéptica con que mira el destino del efímero ser humano; la ironía siempre fina de algunas de sus visiones; los elevados valores morales que atraviesan toda su reducida obra; su arte para hablarnos a los hombres del siglo XXI desde el silencio de su retiro, allá en una calleja de Alejandría; todo esto quizás explique la tan amplia difusión que ha alcanzado su poesía" [Castillo Didier: 5-6].

su muerte el uno frente al otro.

Basta el silencio [2004: 177].

Con este poema y con algunos de los analizados anteriormente queda demostrado cómo la voz poética se refiere al abandono del *otro* (su ser amado) y al descubrimiento del nuevo amor al encontrar la inspiración de las letras en lo cotidiano. Este hallazgo lo indica en los versos 1 al 4 de este poema (el número 17) y en los versos 5 al 10 del primero: “Ese amor no se hace como la primavera / a punta de capullos / y gorjeos. Se hace cada día / con el cepillo de dientes por la mañana / el pescado frito en la cocina / y los sudores por la noche” [2004: 159]. Así pues, en la segunda parte de “Kavafiana” (versos 5 al 14) la voz poética habla de la muerte del cuerpo suyo y del amado; pero en sus palabras también se esclarece la muerte del espíritu emprendedor, ya que la costumbre, los guiños triviales y las risas deformadas la tienen hastiada hasta el cansancio. El poema plantea el silencio como única alternativa a la muerte: el mutismo de las palabras y el no querer decir más.

Para terminar, el poema número veintiuno de la obra y el último de este análisis, muestra cómo la voz poética ya no vaticina, sino que expresa su muerte de forma directa –como lo resaltan sus versos–:

ORACIÓN

No más amaneceres ni costumbres,
no más luz, no más oficios, no más instantes.
Sólo 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 [2004: 181].

El poema revela la terminación del amor, el ocaso de la voz poética y el desenlace fatal de lo cotidiano, de las vivencias adquiridas: desaparecen el cuerpo, los recuerdos y el otro ser humano. La anáfora de la palabra “tierra” que se repite ocho veces en todo el poema indica constantemente la muerte. También se refiere a esta como aisladora de los sentidos (los ojos, los oídos, la boca, las manos), que ya no podrán seguir pensando, sintiendo, ganando nuevas experiencias, ni cultivando y ejercitando su *amor verdadero*: el oficio de escritora.

A modo de conclusión, puede observarse cómo María Mercedes Carranza piensa cuidadosamente su poemario *De amor y desamor* al establecer un orden para cada uno de los poemas que hacen parte de la obra, lo que lleva al lector a entender el estado de transición entre estos dos sentimientos que se mencionan en el título. Ambos temas son trabajados completamente en los veintiún poemas que conforman el poemario. Iniciando, se cree que *amor* es tener un cuerpo deseado al lado, y sentimientos sublimes con el otro ser. Se considera *desamor* a la desilusión que surge hacia el amante cuando este abandona el hogar y proyecta sentimientos de culpa por vivir un engaño, concebirse rechazado y despertar a la realidad de seguir adelante. Hacia la mitad de la obra, los poemas develan que el *verdadero amor* florece con el oficio escritural, con el descubrimiento de los personajes y obras que conforman la historia literaria –y por supuesto, Constantino P. Kavafis–. Desde este punto hasta la muerte, el sentimiento de *verdadero amor* acrecentó en la voz poética un arrebató de ímpetu y fogosidad que la enalteció, la enamoró y la hizo feliz*.

* Inicio de evaluación: 3 jun. 2014. Fecha de aceptación: 13 dic. 2014.

Bibliografía

- ALSTRUM, JAMES J. 1989. "La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poesía de María Mercedes Carranza y Anabel Torres". *RLA: Romance Languages Anual*. Madrid: Orígenes. 139-151.
- . 2000. *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Fundación Universidad Central.
- ALVARADO TENORIO, HAROLD. 1984. "Una generación desencantada: Los poetas de los años setenta". *El espectador – Magazín dominical*, Bogotá, 25 nov.-2 dic.: 14-16 y 9-11.
- . 2008. "María Mercedes Carranza". *Arquitrave*, 37, Colombia: 3-20.
- . 2013. "Juan Luis Panero (1942-2013)". *Las2Orillas*, Colombia, 29 sep. En línea: <<http://www.las2orillas.co/juan-luis-panero/>>.
- CARRANZA, MARÍA MERCEDES. 1986. "¿Desencanto de qué?". *El Espectador*. Bogotá: 25 may.: "Magazín dominical", 8-14.
- . 1990. "La poesía en la hora de los asesinos". *Revista Casa Silva*. Bogotá, 03: 6-8.
- . 2004. "De amor y desamor". *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Argentina: Alfaguara. 159-181.
- CARROLL, LEWIS. 2006. *Alicia en el país de las maravillas*. México: Porrúa.
- CASTILLO DIDIER, MIGUEL ÁNGEL. 2009. "Prólogo". Kavafis, Constantino. *Desde Alejandría: Antología*. Santiago: LOM Ediciones. 5-8.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO. 2006. "María Mercedes Carranza (1945–2003)". *Alba de América*, 25, 47-48, California: 37-40.
- DUBY, GEORGES. 1995. *Mujeres del siglo XII: Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Chile: Andrés Bello.
- ESCOBAR, EDUARDO. 2003. "Poetas suicidas". *El Tiempo*, Bogotá, 15 jul.
- LÓPEZ SANTOS, ANTONIO; TOSTADO GONZÁLEZ, RUBÉN, eds. 2001. *Interludio de Calisto y Melíbea: Estudio, traducción y notas*. España: Universidad de Salamanca.
- NAVIA VELASCO, CARMILIA. 2005. "María Mercedes Carranza, su lucidez pesimista". *Poligramas*, 22, Universidad del Valle, Colombia, jun.: 12-20.
- PÉREZ MEJÍA, ÁNGELA MARÍA. 1988. "Entrevista a María Mercedes Carranza". *Revista de Estudios Colombianos*, 5: 67-69.
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA. 2007. *Desafíos de la teoría: Literatura y géneros*. Mérida, Venezuela: Producciones Karol.
- PRADO, JAVIER DEL. 1993. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SABAT DE RIVERS, GEORGINA. 1998. *En busca de Sor Juana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.