



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

revistalinylit@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Yepes, Enrique

REGIONES EN VÍAS DE EXTINCIÓN: EL CANTO DE LAS MOSCAS DE MARÍA
MERCEDES CARRANZA

Lingüística y Literatura, núm. 61, 2012, pp. 107-127

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476549333008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

REGIONES EN VÍAS DE EXTINCIÓN: *EL CANTO DE LAS MOSCAS* DE MARÍA MERCEDES CARRANZA

Enrique Yepes
Bowdoin College

Recibido: 19/10/2011 Aceptado: 18/03/2011

Resumen: con estética parca, punzante y certera, *El canto de las moscas* (1997) hace un incisivo recorrido por localidades que han sufrido atentados en Colombia. La obra activa y cuestiona la imagen de nación como entramado de regiones, conecta violencia humana y ecocidio, y comunica un sentido de pérdida que recupera un arraigo afectivo con los ambientes rurales que recrea. De paso, pone en escena dos pautas del pensamiento contemporáneo: el conocimiento situado y el factor ecológico.

Palabras clave: María Mercedes Carranza, poesía, ecología, nación, violencia.

ENDANGERED REGIONS: *EL CANTO DE LAS MOSCAS* BY MARÍA MERCEDES CARRANZA

Abstract: with concise, punctual aesthetics, *El canto de las moscas* (1997) takes an incisive journey through localities that have suffered attacks in Colombia. The book activates and

questions an idea of nation as a network of regions, links human violence and ecocide, and conveys a sense of loss that recuperates a deep-rooted connection to the rural environs it recreates. In doing so, the book stages two trends in contemporary thought: Situated knowledge and the ecological factor.

Key words: María Mercedes Carranza, poetry, ecology, nation, violence.

La poesía es una de las pocas formas que tiene una sociedad de conocerse a sí misma.

(Carranza: 1990, 7).

El *canto de las moscas* (*versión de los acontecimientos*), colección de poemas que se publicó inicialmente en la edición conmemorativa por los veinticinco años de la revista *Golpe de Dados* en diciembre de 1997, traza un estremecedor recorrido por veinticuatro localidades que han sufrido atentados violentos en Colombia. Cada una es visitada con un poema austero y sugestivo.¹ Tras esbozar la trayectoria poética de la autora, el presente artículo propone contemplar este recorrido como un triple acto de conciencia: nacional, humanitario y ecológico. ¿Cómo dialoga esta colección con las tensiones entre centro y periferia dentro de la imagen de lo nacional? ¿Cómo conecta violencia humana y desastre ecológico? ¿Qué implicaciones tiene para el activismo social y medioambiental?

1. Trayectoria de la obra de Carranza

María Mercedes Carranza (1945-2003) es uno de los nombres sobresalientes de la lírica colombiana de la segunda mitad del siglo XX, no solo por su “labor poética demoledora pero sana y necesaria para encaminar el poema hacia derroteros insólitos” (Alstrum, 2000: 250), sino también por haber fundado en 1986 y dirigido desde entonces la Casa de Poesía Silva en Bogotá. Allí se dedicó a apoyar la producción poética con recitales, talleres y una biblioteca y revista especializadas en el género.²

-
- 1 La colección, con la adición de varios poemas, fue publicada como libro en 1998 por Arango Editores. Todas las referencias del presente artículo provienen del volumen *Poesía completa y cinco poemas inéditos*, editado por Melibea Garavito Carranza en 2004. En 2009 la editorial *Freedom Voices* publicó una edición bilingüe de *El canto de las moscas*, con traducciones al inglés de Margarita Millar.
 - 2 Como periodista cultural, Carranza dirigió páginas literarias de *El Siglo de Bogotá* y *El Pueblo de Cali*, fue jefe de redacción del semanario bogotano *Nueva Frontera* por 13 años, e hizo numerosas colaboraciones en medios literarios, entre ellos la página bibliográfica de la revista *Semana*. Fue también miembro de la Asamblea Nacional Constituyente que reformó la Constitución Nacional de 1991, donde luchó por los derechos reproductivos de las mujeres, el fortalecimiento del sistema judicial y el pluralismo en los medios masivos

Además de algunos poemas sueltos, publicó cinco poemarios: *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Hola, soledad* (1987), *Maneras del desamor* (1993), *De amor, desamor y otros poemas* (1995) y *El canto de las moscas* (1998, abreviado *ECM* de aquí en adelante).

De 1972 a 1995, la producción poética de Carranza puede caracterizarse dentro de parámetros generales que ella misma identificó para la llamada “poesía postnadaísta” (Carranza, 1984: 799-807), también llamada “generación desencantada” (Alstrum, 2000; Alvarado, 1985). Primero, en una época en que la mayoría demográfica se desplazó del campo a la ciudad, muchos poetas interactúan con el lenguaje de los medios masivos y elaboran la vivencia urbana convirtiéndose “en protagonistas de sus poemas a través de su propia experiencia social” (Carranza, 1984: 801). Segundo, en tiempos de alternación del poder entre los partidos tradicionales (el Frente Nacional), de creciente desilusión con las alternativas revolucionarias, y de claro protagonismo de la novela en la escena editorial, la mayor parte de la lírica manifiesta escepticismo frente a la política y a la poesía misma, hecha de “Palabras que no tienen destino / y que es muy probable que nadie lea” (Carranza, 2004: 138). Tercero, en medio de “la crisis cultural de Occidente”—según llama Shaw (2008: 163) a una preocupación identifiable en buena parte de la poesía hispanoamericana durante la segunda mitad del siglo XX—, se procesa de manera personal lo coloquial y lo cotidiano en contextos citadinos, al manifestar una perplejidad moral con tono más intelectual que emotivo. Ante ella la imagen poética se enarbola como forma alternativa de conocimiento.

El timbre propio con que Carranza había tejido estos parámetros para salirse de lo predecible con una “tristeza que ríe”, como lo caracterizara Ernesto Volkening (Echavarria, 1998: 103), se puede ilustrar con el poema “Métale cabeza” (de *Vainas*, 1972):

Cuando me paro a contemplar
su estado y miro su cara
sucia, pegachenta,
pienso, Palabra, que
5 ya es tiempo de que no pierda
más la que tanto ha perdido.
Si es cierto que alguien
dijo hágase
la Palabra y usted se hizo

de difusión. Estuvo además a cargo de la edición de *Estravagario* (selección de textos) en 1976, de las antologías *Nueva poesía colombiana* y *Siete cuentistas jóvenes* en 1972, de la *Antología de la poesía infantil colombiana* en 1982, de la recopilación crítica *Carranza por Carranza* sobre la poesía de su padre en 1985, y del volumen *Historia de la poesía colombiana* en 1991.

- 10 mentirosa, puta, terca, es hora
de que se quite el maquillaje
y empiece a nombrar, no lo que es
de Dios ni lo que es del César,
sino lo que es nuestro
15 cada día. Hágase mortal
a cada paso, deje las rimas
y solfeos, gorgoritos y
gorjeos, melindres, embadurnes y
barnices y oiga atenta
20 esta canción: los pollitos dicen
piopíopío cuando tienen
hambre, cuando tienen frío. (Carranza, 2004: 70)

Tal es el “efecto lúdico e irónico” (Tono, 1995: 21) de una estética mordaz que rompe las jerarquías entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo masivo. Ecos de Petrarca y Garcilaso (versos uno y dos) se conjugan con elementos del habla coloquial bogotana (trato de usted, “pegachenta”, “embadurnes”), con referencias bíblicas (verso trece) y con una cita del cancionero infantil en los versos finales. Con esto, al mismo tiempo defiende y se burla del lenguaje —en particular del poético—, en un acto de refundación moral y estética que en su centro reafirma la pluralidad de “lo que es nuestro” en medio del inevitable palimpsesto de discursos que implica hacer poesía.

Eso “nuestro”, marginado por los “melindres” o “maquillajes” de la Palabra dada, admite leerse —y de hecho lo ha sido— como afirmación de la experiencia de las mujeres (Alstrum, 2000; Tono, 1995), de los “poetas desterrados” (Echavarría, 1998: 102-103), o en el terreno más amplio del ser humano rebelado contra los engranajes de “la civilización occidental y cristiana” (Garavito, 2004: 15) y su “degradación de la palabra enajenada” (Volkening, 1972: 56). Puede también conectarse con una elaboración iconoclasta de lo nacional que aparece con recurrencia en la obra de la bogotana, y que es un significativo precedente para *ECM*.

Así se puede ver en “Los muros de la patria mía” (de *Tengo miedo*, 1983), que además ilustra una imaginería urbana típica de Carranza:

- Miré los muros de la patria mía
ojos de piedra, esfinges de oro,
mierda en las rendijas.

País usado por un dios borracho
5 que delira eternamente
con una puerta que jamás existió.

Allí,

- por el desastre ligado
 un nudo imposible de dos lenguas
 10 que lamen sin descanso la herida.
 De rodillas y con una flor en el ano
 alguien en la oscuridad susurra
 la turbia mentira del paraíso
 perdido.
- 15 El miedo
 enroscándose alrededor de una estatua
 que finge su hazaña en un parque abandonado.
 Los muros de la patria mía
 ¿cuándo los van a limpiar? (Carranza, 2004: 115)

Esta vez la referencia del primer verso es al soneto “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte” (ca. 1630), de Francisco de Quevedo, sugerente del asesinato cotidiano en un país donde el Estado no se ha legitimado para ejercer el “monopolio de la violencia”.³ La nación aparece como entelequia (delirio de un dios borracho, turbia mentira, estatuas de hazañas fingidas) que se funda en “un nudo imposible de dos lenguas”. Esas dos lenguas pueden asociarse con la herida colonial, dada la doble fuente cultural de los primeros versos: la madre patria de Quevedo (España) y los objetos de piedra y oro precolombinos con mierda en las rendijas (se dice que para los nahuas el oro era el “excremento de los dioses” y en varias leyendas Quetzalcóatl aparece como un dios borracho). La mierda apunta también al deterioro de un espacio público mal administrado al que muchos agreden y pocos sienten suyo. El toque surrealista se magnifica al conectarse con el cuerpo y la sexualidad, tanto en las dos lenguas que lamen la herida (colonial), como en el personaje de rodillas con una flor en el ano, indicando sometimiento y mezquindad, que “susurra en la oscuridad” (quizás de la política o de la literatura) la mentira de que hubo alguna vez un paraíso.⁴

El espacio es urbano y desolador: es la ciudad amurallada, sin puertas, con algún parque abandonado. El significado de “los muros” se transforma, desde las murallas de Quevedo en el primer verso, hasta las paredes sucias de la ciudad moderna en el último, que replica sardónico la queja reconocible del citadino en la espera

- 3 La expresión proviene del famoso discurso que dio el politólogo Max Weber en la Universidad de Múnich en 1918, titulado “La política como vocación”. Allí define al Estado moderno como una comunidad humana que ha reclamado con éxito el monopolio sobre el legítimo uso de la fuerza física dentro de un territorio dado.
- 4 Que tal paraíso perdido es falso, lo reitera en prosa años después: “siempre hemos tenido una clase dirigente por lo general incapaz, irresponsable, estulta, siempre al servicio de sus mezquinos intereses y con frecuencia corrompida” (Carranza, 2002: 3).

desesperanzada de que algún día las limpian (otros) de la “mierda” (mentira, caos) nacional. En su lenguaje, cisuras y distribución visual, el poema es también así, sucio y caótico, igual que los muros de esa patria que se piensa como ciudad.

Como siguiendo el soneto de Quevedo, cuyo hablante comienza mirando los muros y luego entra en su vivienda también “amancillada”, el siguiente poemario de Carranza retoma el tema de la nación, ahora metaforizada en la casa. Dice “La patria” (de *Hola, soledad*, 1987), también de diecinueve versos:

Esta casa de espesas paredes coloniales
y un patio de azaleas muy decimonónico
hace varios siglos que se viene abajo.
Como si nada las personas van y vienen
5 por las habitaciones en ruina,
hacen el amor, bailan, escriben cartas.

A menudo silban balas o es tal vez el viento
que silba a través del techo desfondado.
En esa casa los vivos duermen con los muertos,
10 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,
15 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. (Carranza, 2004: 127)

Abundan aquí las referencias a la destrucción, que acompañan la escalada de violencia desde los años ochenta frente a la que el Estado logró poco y la sociedad civil apenas se manifestó.⁵ No queda humor en esta fantasmagórica descripción en tercera persona. Las balas se confunden con el viento, la cotidianidad está llena de muerte, y la gente sigue “como si nada”. Las palabras ya no luchan con maquillajes como en “Métale cabeza”, se revuelven con miedo. El “paisaje” —la confrontación

5 “El total anual de homicidios en Colombia entre los años 1975 y 2001 muestra un primer incremento lento en la primera década, para luego acelerarse a partir de la mitad de los 80, llegando a 28.284 en 1991. ... Entre 1975 y 1991 la tasa casi se cuadriplica, al pasar de 23 a 82 homicidios por cada cien mil habitantes. El país terminó el milenio con una tasa de 61, que casi duplica el promedio de América Latina (35) y es doce veces superior al promedio mundial de 5 homicidios por cada cien mil habitantes” (Franco, 2003: 19).

guerrillera y la base productiva del narcotráfico en Colombia son rurales—se ve en la distancia, a través de una ventana. Solo en el verso final aparece un yo colectivo, enterrado bajo esa torre de versos letales. La nación resulta así un refugio precario. Es “La casa sin sosiego” que Juan Manuel Roca eligió como título a su antología de poemas colombianos sobre la violencia nacional y en el que incluye este poema de Carranza (Roca, 2007: 75). Ya no hay muros, limpios ni sucios, ni un yo lírico que los mire y los sienta tuyos.

Diez años después de “La patria”, tras la década con la tasa de homicidios más alta registrada en el país, la mirada poética de Carranza sale a ese “paisaje”, antes visto desde la ventana, en *ECM* (1997-98). También en este caso parece seguir al Quevedo de “los muros”, cuya voz lírica sale al campo para encontrar sólo arroyos de hielo y ganados quejoso. Y es que este último libro puede verse como una culminación temática y estilística. La depuración del lenguaje, que se consignaba como anhelo en 1972, se logra con “una propuesta ceñida y profunda” (Araújo, 2001: 67), en poemas puntuales que habitan su palimpsesto sin estridencia. Y, en cierta dirección de lectura, la entelequia de la nación que los poemas anteriores denunciaban queda ahora desmontada. La patria no existe: están la tierra, los espacios, las historias, la muerte y el dolor comunes.

En otro sentido, sin embargo, *ECM* no marca una culminación, sino una ruptura frente a la obra anterior. En el estilo breve y austero, que “por su precisión geométrica” se ha comparado con el haikú (Rivero, 1998: 10), emerge otra estética, distanciada de lo urbano, adecuada a la pesadilla rural que elabora. Esta poética otra puede vincularse con una visión de futuro menos interesada en modernizarse que en asegurar la continuidad de la vida en el planeta. La voz no es aquí “protagonista de sus poemas” (Carranza, 1984: 801) como se citaba antes, sino más bien testigo y escriba de un entorno compartido dentro del cual no ocupa el centro. Cada canto nombra una localidad y hace un lacónico informe sobre los despojos de la violencia reciente.

La alusión a lugares concretos y a su historia, constituye además un gesto poético muy diferente del sarcasmo corrosivo ante conceptos abarcadores como la “Palabra” y “la patria”. Es una poesía “situada”, como la forma de conocimiento propuesta por Donna Haraway, esto es, desengañada de verdades absolutas (como se hizo aparente en los poemas anteriormente comentados), pero que no se retrae en el relativismo de lo personal. Se atreve a intervenir en la circulación de verdades colectivas, aunque se sepan parciales y mediadas por la propia situación sociocultural. Tal vez no sea casualidad que tanto Haraway como Carranza sean mujeres que lucharon por abrirse campo en terrenos dominados por nombres masculinos —la ciencia y la poesía respectivamente—, que desafiaron criterios epistemológicos o estéticos hegemónicos,

y que por los mismos años gozaban ya de un lugar reconocido desde el que podían difundir un saber alterno, no meramente subjetivo.⁶

La disposición de participar en la producción de un saber situado se hace patente ya en el subtítulo del poemario. Se anuncia una “versión de los acontecimientos”, reconociendo así su parcialidad (versión), pero también expresando una voluntad de intervenir en el registro histórico (los acontecimientos). En vez de satirizar la palabra poética como en *Vainas*, de refugiarla en la esfera personal como en *Tengo miedo*, o de pronunciarla desde un aislamiento desencantado como en *Hola, soledad*, se la hace vocera de un saber y un modo de ver que le son propios, se consideren relevantes o no en la sociedad contemporánea. Son palabras que sí tienen destino: el de “nombrar, no lo que es / de Dios ni lo que es del César, / sino lo que es nuestro”, como se pedía en “Métale cabeza”. Su misión no es la de comunicar ni necesariamente impugnar lo normativo ni lo normalizado, sino la de elaborar una mirada peculiar y colectiva (nuestra). En este sentido es una propuesta estética constructiva, no desencantada, aun cuando su temática sea el exterminio.

La dedicatoria también encarna esta voluntad de situarse, y situar al público, histórica y geográficamente. “A Luis Carlos, siempre” no evoca solo una conexión personal entre la autora y un nombre, sino un gesto de complicidad con quien lee, que puede pensar en Luis Carlos Galán Sarmiento, creador y candidato presidencial del Nuevo Liberalismo. Su campaña generó mucha esperanza de renovación política y social, pero fue asesinado durante un evento público en 1989. Carranza había sido amiga personal de él y entusiasta partidaria de su programa de gobierno. A partir de dicha plataforma, con la que fue elegido el presidente César Gaviria (1990-94), se convocó a una Asamblea Constituyente en 1991. En ella participó la poeta (ver nota 3), y allí se redactó una nueva Constitución Nacional con énfasis en la descentralización, el pluralismo y la democracia participativa; esto es, articuló una nueva visión de país. Así, el “siempre” de la dedicatoria tiene una dimensión colectiva, nacional.

El “Luis Carlos” inicial hace puente además con el canto final titulado “SOA-CHA”, la localidad donde fue asesinado Galán, enmarcando de este modo el libro entero:

6 La académica norteamericana Donna Haraway ha puesto a circular en el campo de la historia de la conciencia el término “situated knowledge” como una manera de mediar entre el constructivismo más radical (toda realidad se considera construcción socio-cultural) y el objetivismo más arrogante o ingenuo que se cree imparcial. El sujeto de conocimiento se reconoce situado histórica y culturalmente y, por lo tanto, parcial y corpóreo, pero no se limita a la crítica “deconstructiva”, ni renuncia a la búsqueda de conocimiento, sino que participa activamente en la generación de discursos o versiones sobre lo real, en términos de proximidad y reflexión más que de distancia “objetiva”, y consciente de las ramificaciones normativas de esta intervención (Haraway, 1991; Rose, 1997).

Un pájaro
negro husmea
las sobras de
la vida.
Puede ser Dios
o el asesino:
da lo mismo ya. (Carranza, 2004: 208)

Los tres verbos en presente actúan como el “siempre” de la dedicatoria. Dan presencia inmediata a un pasado del que aún quedan las sobras y a un futuro que debe vivir con la pérdida. La primera parte dirige la atención al entorno, igual que casi todos los poemas del libro, al pintar una escena no humana con lenguaje escueto y preciso. La descripción no intenta ser objetiva. Implica una selección deliberada, de la escena y de las palabras, que activa asociaciones culturales: el pájaro negro con la muerte, el verbo husmear con el disimulo y el mal olor, las sobras con el desperdicio, la basura y la mendicidad, entre otras. En el centro del poema está la vida —humana, por la mención del asesinato—, realzando su pérdida (solo quedan los restos). La segunda parte conjetura sobre la identidad del pájaro, pero también referencia los posibles ejecutores o beneficiarios del incidente (“pájaros” se llamaba también a los asesinos en la época de violencia de los años cincuenta). Si el responsable es Dios, el acontecimiento se consideraría natural; si es por intervención humana, asesinato.

Que estos dos agentes aparentemente opuestos sean aquí intercambiables (“da lo mismo ya”) sugiere varios niveles de lectura. El más inmediato es un hastío de impunidad y de violencia. Es usual en Colombia que a las constantes noticias de asesinatos se responda tal vez con unas palabras o una mueca y, sobre todo, con un “ya” que reconoce lo irremediable e invita a cambiar de tema (es, por cierto, la palabra final del libro). En cuanto enjuiciamiento de lo nacional, ese “da lo mismo” resulta un comentario irónico sobre un país consagrado al Corazón de Jesús que tuvo en esos años una de las tasas de homicidio más altas del mundo. Y una connotación adicional es la extinción de la especie (el poema pinta un mundo de desechos y sin humanos): una vez desaparecida la vida humana, poco importa quiénes son los responsables.

Pero hay algo en el poema —y en el libro— que va más allá de la calamidad. El sujeto que toma el relevo, que está vivo y tiene futuro, es el pájaro. El ciclo de la vida sigue, alimentándose de la muerte. Surgiendo de la ruina imperante puede vislumbrarse otro paradigma en el que, para su propia supervivencia, los seres humanos dejen de pensarse como el centro (eso que en algunos medios académicos se llama posthumanismo; ver por ejemplo Wolfe, 2010). La oposición entre lo humano y lo natural (el asesino y Dios) sería irrelevante, porque todo y todos se piensan como eslabones de la cadena ecológica. Y en este cambio de paradigma la hegemonía de

un Estado-nación centralizado y regido desde la ciudad se relativiza al dirigir la atención a dinámicas locales, bio-regionales, trasnacionales. *ECM* elabora así un sentido de nación, no weberiana y basada en el monopolio estatal de la violencia y del territorio, sino arraigada en una experiencia compartida. Esta, en el caso colombiano, tiene mucho de dolor y de terror, pero también concientiza de la pertenencia a un entorno —y responsabilidad frente al mismo— en el que todo está conectado y el centro se mueve según donde esté situado el sujeto.

2. Una conciencia nacional situada

En *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*, los historiadores Frank Safford y Marco Palacios (2002) conectan la trayectoria de regionalismo y violencia en Colombia con la fragmentación geográfica de un territorio atravesado por una inmensa cadena montañosa dividida en tres cordilleras, costas sobre dos océanos separadas entre sí por zonas de gran precipitación pluvial, y una inmensa llanura y selva tropical al suroriente. Por esta ubicación, dicen Safford y Palacios, hasta hace pocas décadas la mayor parte de la población ha vivido en comunidades locales con poco contacto entre sí. Armar un país que abarcara tales territorios en los últimos doscientos años ha sido, con todas sus connotaciones, una faena sobrenatural: imponer un sentido de identidad nacional sobre un conjunto de culturas y geografías regionales a menudo desligadas por tradición y por tremendas dificultades de comunicación y transporte.

Al dedicar poemas a lugares ubicados en todas las áreas antes enumeradas, *ECM* hace una relectura de “la hermosa y terrible geografía colombiana” (Carranza, 2002: 3).⁷ En el libro conviven zonas a menudo percibidas como remotas o aisladas, en un gesto de inclusión que da visibilidad a lugares específicos con nombre propio. El título de cada poema es, en efecto, un *hermoso* nombre local en letras mayúsculas —“MAPIRIPÁN”, “DABEIBA” o “CUMBAL”— que contrasta con lo *terrible* de su experiencia. Los versos de arte menor, de métrica irregular y quebrada, llena de silencios, de espacios en blanco, y agrupados en poemas de entre tres y siete líneas un poco solitarios en cada página, se parecen a esa geografía física y social que recorren.

El énfasis en localidades de provincia, en su mayoría rurales, discrepa del discurso hegemónico que ha definido verbosamente al país desde y para los centros urbanos en una jerarquía que comienza por la capital, asiento del Estado y la cultura

7 Esta relectura se insinúa también en el mapa de Colombia creado con moscas que aparece en la portada de *ECM*, en Arango Editores, 1998 (diseño de Francisco López Arango). La imagen se puede ver en el portal de la Biblioteca Luis Ángel Arango (en línea).

(piénsese, por ejemplo, en Rama, 1984). Como alegoría de la nación, *ECM* es una voz divergente frente al centralismo metropolitano —a pesar de haber sido escrito por una capitalina y publicado en Bogotá—, porque redefine el territorio nacional a partir de espacios de provincia. Cada poema articula y da voz a experiencias locales, al mismo tiempo que denuncia su silenciamiento, porque son estas zonas rurales, “donde el nivel de extrema pobreza es tres veces mayor que el de las áreas urbanas” (Giugale, 2003: 111), las que suelen ser blanco de ataques por parte de los actores armados en el conflicto civil colombiano.⁸

Una muestra de esta voluntad de dar lugar central a la periferia son los cantos doce y trece, que ponen en el centro físico de la colección de veinticuatro poemas a una de las zonas geográfica y culturalmente más alejadas del centro administrativo del país. Dichos poemas se ubican en la península de La Guajira, en el extremo nororiental, zona fronteriza largamente marginada del desarrollo urbanístico, de baja densidad demográfica por su clima desértico, y también periférica en el sentido étnico, dado que el 42% de su población es wayúu en un país donde la presencia indígena no solo es minoritaria sino tradicionalmente relegada para el imaginario predominante de una Colombia urbana, mestiza, deseosa de modernidad.⁹

El canto doce se titula “PÁJARO”, una localidad que ha sufrido asesinatos masivos desde la década de los 1990 precisamente porque, dada su baja densidad demográfica y la precaria presencia del Estado, se efectúan allí operaciones de narcotráfico internacional. Es también zona de influencia para diferentes grupos violentos, especialmente desde que se comenzaron a explotar ricos yacimientos de gas natural y la mina de carbón a cielo abierto más grande del mundo con millonarias concesiones internacionales.¹⁰ Pero Carranza omite todo esfuerzo explicativo y destila el sabor de la experiencia desde el lugar en cuestión. Dice el poema, de solo tres versos:

Canto 12

PÁJARO

Si la mar es el morir
en Pájaro
la vida sabe a mar. (Carranza, 2004: 196)

8 Alguien podría argumentar, de manera válida, que *ECM* todavía representa la mirada de una autora capitalina sobre, no desde, la provincia, y que refuerza percepciones prejuiciosas sobre esta, tales como la barbarie y el caos (en oposición a la “urbanidad”).

9 Según el Departamento Nacional de Planeación (en línea), y con base en el censo de 2005, en el país existen cerca de 84 naciones originarias, el 3,3% de la población nacional, la mayor parte en el área rural (78%).

10 Sobre las muchas masacres indígenas en la zona, ver por ejemplo Vieira, 2004.

De un plumazo, el primer verso remite al mar como mínimo punto de referencia geográfico para esta zona caribeña e inserta al poema en la tradición del canto fúnebre. Se alude a la célebre elegía de Jorge Manrique, el poeta castellano del siglo XV que, en las coplas por la muerte de su padre (c. 1476), utiliza la imagen del mar como metáfora de la muerte: “Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar / que es el morir”. Carranza conecta entonces una localidad remota y poco conocida con una famosa referencia clásica. En otras palabras, entronca lo regional y provinciano con la metrópoli y lo culto, haciendo eco al gesto igualitario del mismo Manrique: “allegados son iguales / los que viven por su manos / e los ricos” (la democrática muerte).

El espacio en blanco con que comienza el segundo verso evoca pausa, silencio y, dado el contexto geográfico, desierto. Remite al espacio poco habitado de la región, aún más desolado a causa de las masacres. Estos espacios o silencios están presentes en todos los poemas de la colección, laconismo que se añade al tono lúgubre, exacto, meditativo, y es relativamente excepcional en la poesía colombiana, que a menudo abunda en palabras.

Sin el primer verso, la última parte del poema parece un lema publicitario de turismo: “en Pájaro la vida sabe a mar”. Nótese por ejemplo el parecido con la siguiente nota del *Diario del Norte*: “Disfrutar de playas vírgenes y un mayor acercamiento con la población wayuu asentada en La Guajira será el privilegio que alcance el turista que decida tomar a El Pájaro como su destino” (“Pájaro, nuevo destino turístico de La Guajira”, 2010: s.p.). La turística es otra referencia intertextual relevante para la construcción de identidad nacional: la imagen del país es base para atraer el consumo de los viajeros. Obviamente, la violencia debe ser silenciada en este proceso de comercialización de lo regional.

Mas el primer verso cambia el sentido de esta frase turística: en Pájaro la vida sabe a muerte. De este modo el poema, como el libro entero, propone un recorrido que el turista dudosamente pagará por hacer. Trae al primer plano la experiencia homicida que el discurso para vender al país se empeña en minimizar y “la tristeza enorme de convertir en dos palabras lo que debió ser [...] una sola palabra para Colombia: la vida sabe amar” (Garavito, 2004: 55). O, retomando el poema de *Vainas*, la hablante ya no pide a la Palabra que deje los melindres de la retórica patria; simplemente lo hace: se quita el maquillaje para nombrar “lo nuestro”.

Carranza sintetizaba este sabor de muerte “nuestro” en el sombrío editorial “Colombia: un no-país” que escribió para el número 15 de la *Revista Casa Silva*:

El nuestro es un territorio geográfico que carece de la presencia de un Estado y que se encuentra escindido en feudos que se disputan la delincuencia común y los distin-

tos grupos armados ilegales [...] ¿Cómo se traduce lo anterior en los términos de la catástrofe que vivimos? Algunas cifras bastan: el incremento en la concentración de la riqueza, gracias a las políticas neoliberales de los noventa, tiene como resultado que hoy 29 millones de colombianos (el 68% de la población) se encuentren en pobreza y de ellos el 20% en miseria extrema (pero tenemos el lujo de contar con dos magnates entre la lista de los más ricos del mundo, según la revista “Forbes”); se reportan 3,5 millones personas desempleadas (16,5%) y 6,6 millones de subempleados; hay casi dos millones de desplazados, fenómeno que afecta a 816 de los 1.097 municipios del país; cerca de 1 millón y medio de personas en los últimos tres años han huido fuera del país o se han exiliado; permanecen secuestrados alrededor de 2 mil 500 personas, la mayoría por la «guerrilla» de las FARC y la delincuencia común. ¿Podemos hablar de paz y de democracia? (Carranza, 2002: 3).¹¹

En contrapeso a la relativa seguridad institucional que pueden disfrutar los sectores privilegiados urbanos y que el Estado necesita presentar, Carranza adopta el desamparo y horror que se percibe desde la periferia social o regional en Colombia. Es esa otra “versión de los acontecimientos” con que el subtítulo del poemario apunta a completar versiones siempre inevitables, pero a veces malignamente, parciales.

En “estos fragmentos de espacio patrio hechos poemas” (Rivero, 1998: 10), la tensión centro-periferia no solo se invierte, sino que se desplaza: cada poema, cada ámbito, es su propio centro. El recorrido mismo no sigue una secuencia cronológica, lineal ni concéntrica. Salta de una zona a otra, unificando el territorio solamente a través de la masacre compartida. Es esto lo que tienen en común: una memoria traumática. Así se nombra en el Canto 21, en la zona del Vaupés en la Amazonía, otro territorio con significativa presencia indígena donde también hay una larga historia de confrontación entre grupos armados, desplazamientos forzados y, en años recientes, un movimiento de defensa indígena contra corporaciones multinacionales sedientas por extraer recursos:

TARAIRA

En Taraira
el recuerdo de la vida
duele.
Mañana
será tierra y olvido. (Carranza, 2004: 205)

Es este recuerdo colectivo, este dolor compartido que se ha de fundir con la tierra lo que representa *ECM* como alternativa de comunidad imaginada, según ha

11 Como en el poema “Los muros de la patria mía”, Carranza abre este editorial con una referencia al mismo soneto de Quevedo: “Y no hallé cosa en qué poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte”.

llamado Benedict Anderson (1991) al proceso de construcción de naciones. El tono del poema hace vibrar en la misma frecuencia al público lector, conectado por ese hilo común que los situacionistas franceses de los años sesenta y setenta llamaron la “unidad en la miseria” (Debord, 2008: 63). Es una contra-épica: el canto de las sucias y molestas moscas que el progreso urbano debe eliminar o desplazar, y con que estos poemas entran a importunar en la conciencia nacional y humanitaria.

A esta conciencia humanitaria, que trasciende la de nación, se apela con una paradoja: una voz anti-lírica en la que nunca aparece la primera persona, otorga un tono descriptivo a cada texto en el que ni el yo ni lo humano ocupan necesariamente el centro. Sofia Kearns (2002) ha observado que el hablante poético también se resta importancia al identificarse con las moscas mismas: cada poema es un “canto” y el libro es “el canto de las moscas”.

Veamos este motivo en el canto primero, titulado “NECOCLÍ” (en la zona noroccidental del país y lugar de fuerte intervención paramilitar):

Quizás
el próximo instante
de noche tarde o mañana
en Necoclí¹
se oirá nada más
el canto de las moscas. (Carranza, 2004: 185)

Además de un futuro apocalíptico posible y próximo, en el que sólo queden unos insectos abrevando en los cadáveres, el poema consigna la supervivencia de las moscas y lo que ellas representan (igual que en “SOACHA” sobrevive el pájaro negro). Niall Binns las lee “como un signo de que los procesos naturales siguen pese a todo [...] pero despojados de su biodiversidad” (2004, 62). Para Kearns, serían la voz poética misma, el testimonio del libro que registra la memoria de esta historia de masacres como una mosca en la sopa de la patria.

En una lectura alegórica de lo nacional, como se dijo arriba, las moscas representan también la importuna voz de ese otro país social y geográficamente marginado, disperso y resistente, que “quizás el próximo instante se oirá”. Se acercarían en este sentido a las célebres “moscas vulgares” del poeta español Antonio Machado que evocan la cotidianidad del pueblo y “que de puro familiares / no tendréis digno cantor” (Machado, 1993: 122). Son la patria bajada de su pedestal, la nación situada. A diferencia de las de Machado, sin embargo, las de Carranza no acompañarían la vida. Estarían más cercanas a la pérdida de inocencia y arrasadora imagen de muerte y opresión que representan estos insectos en *El señor de las moscas* del británico William Golding (1954).

Pero en español las moscas no cantan, zumban. Esta sustitución verbal puede leerse en dos sentidos. Por un lado, como observa Kearns, degradan el canto, señalando la nimiedad de una voz poética que parece apenas un zumbido insignificante frente a la magnitud de la tragedia. Pero, por otro, elevan la voz de las moscas a la dignidad estética, de manera similar a como la muerte provinciana es elevada en “PÁJARO” al conectarla con una elegía consagrada. Las marginales moscas cantan como los apreciados pájaros o los sobrevaluados humanos. Esto lleva a un modo de valoración diferente de lo no humano.

3. El factor ecológico

Más allá de las alegorías, las moscas de Carranza piden leerse literalmente, como insectos que participan de la cadena medioambiental. De hecho, como se ha apreciado en cada uno de los cantos comentados hasta aquí, el poemario entero es un acto contemplativo del entorno. De este modo, en *ECM* interviene explícitamente “el factor ecológico” (Aldunate, 2001: 19), es decir, la conciencia creciente de que son finitos los recursos planetarios tanto para satisfacer el consumo humano como para absorber los desechos de tal consumo. Y, a su vez, el libro participa en la articulación y difusión de esta conciencia.

Kearns (2002) ha rastreado algunos sentidos en los que aparece en *ECM* la preocupación por el medio ambiente. Utilizando el concepto de “discurso tóxico” articulado por críticos estadounidenses como Cynthia Deitering (1996) para clasificar textos que elaboran la acción humana nociva para el entorno, Kearns observa cómo Carranza muestra “un paisaje rural envenenado por la guerra”. Cada imagen de destrucción en el libro remite a la pérdida de un espacio rural más saludable, cuya ausencia queda consignada en los espacios en blanco dentro y alrededor de cada canto. Cada poema es la mosca que queda zumbando en medio de un silencio arrasado, tras un exterminio, no solo humano, sino ecológico.

Un ejemplo, entre muchos posibles, es el canto seis, dedicado a una región al nororiente del país que toma su nombre del color rojizo de su tierra:

BARRANCABERMEJA

Entre el cielo y el suelo
yace
pálida Barrancabermeja.
Diríase
la sangre desangrada. (Carranza, 2004: 190)

No solo se canta a la violencia que en esta población ha desangrado a miles de personas en los últimos treinta años, sino al ecocidio en un área asediada por la extracción petrolera. La palidez alude tanto al pánico humano como a un medio ambiente debilitado por las exigencias de una cultura “ansiosamente industrializadora” (Buell, 1998: 639). Y en el caso colombiano, hay documentadas conexiones entre confrontación armada, poblaciones desplazadas y explotación de recursos, como se mencionó en los casos de Pájaro y de Taraira. En la zona de Barrancabermeja, rica en oro negro, hay también una larga historia de asedios guerrilleros a los oleoductos, asesinatos sindicales y represión paramilitar.¹² El primer verso además representa una manera sencilla de poner en juego el factor ecológico: notar la vastedad del entorno “entre el cielo y el suelo”.

La conciencia clara y constante de esta interconexión radical entre vida humana y medio ambiente, y de la responsabilidad por proteger a ambas, es el aporte más significativo que las humanidades pueden hacer para ayudar a reducir el daño medioambiental. La producción cultural tiene un papel fundamental en la concientización ecológica, por su potencial para fomentar actitudes, sentimientos, imágenes y memorias que generen apoyo público sostenido para la reducción de desechos y del consumo excesivo. Se trata de una transformación necesaria de la manera en que las sociedades occidentales conciben la relación entre ser humano y entorno: no como uno al servicio del otro, sino como aliados necesitados de mutuo apoyo. En esta dirección vienen expandiéndose disciplinas como la historia y la ética medioambientales y la ecocrítica (estética). Los autores más atrevidos hablan de un nuevo paradigma cultural (Boff, 1996) o de un salto epistemológico (Leff, 2004). La poética de *ECM* responde a este cambio de conciencia y lo espolea en varios niveles.

En primer lugar, cada poema de esta colección es un acto contemplativo del medio circundante. Con una estética comparable al haikú, poesía de la sensación en que se realza la singularidad evocativa de cada objeto y palabra, Carranza convoca el viento, el río, el aire, el páramo, el mar, la lluvia, el fuego, los gusanos, las corolas, las nubes, en fin, la tierra, involucrando los cinco sentidos en una sensualidad libre de sentimentalismo.

La constante presencia y desfamiliarización de imágenes medioambientales lleva a un estado de aprecio e íntima conexión ecológica: “estallan las flores sobre la tierra de Paujil” (canto 18), “ríos rojos repletos de garzas blancas” (canto 17),

12 Otros ejemplos son la destrucción del 25% del bosque húmedo del Chocó –mucho de cuyo territorio pertenece a las comunidades afrodescendientes que han sido exterminadas o desplazadas por la violencia– y de más de cuatro mil kilómetros de selva en la Amazonía colombiana, donde mucha de la población es indígena y ha sido también hostigada por enfrentamientos armados (Hernández, 1996).

“el siseo sedoso del platanal” (canto 3), “El río... lleva rosas rojas esparcidas en las aguas” (canto 4). Así, la lectura del libro no se siente como el desciframiento de un mapa abstracto sino más bien como un viaje a pie con los sentidos atentos al entorno. Aún más, cada uno de los cantos es un objeto perceptible con un solo golpe de vista, reclamando ser experimentado en su singularidad, cominando a una pausa contemplativa que oxigena el ritmo frenético de la ansiedad urbana e industrializada.

Un segundo aspecto es que el cuerpo, ese que nos recuerda que somos parte de la así llamada naturaleza, está activamente implicado en este viaje a pie que propone Carranza. Como se ha visto, el poemario involucra los cinco sentidos, desde los “ojos florecidos” (canto 5) hasta el sabor de “la tierra entre la boca” (canto 7) y el olor de “las sobras de la vida” (canto 24). Acentuar la conciencia del cuerpo es recuperar la conexión elemental de supervivencia y participación de los humanos como eslabones de la cadena ecológica.

Tercero, el viaje corporal que propone *ECM* impulsa una actitud de enraizamiento en territorios concretos. A través de los topónimos en los títulos y de la exacta y minimalista referencia a elementos ambientales, Carranza dimensiona el vínculo entre atención, cuerpo y lugar, generando aprecio por el entorno. Así, por ejemplo, en el canto 16 se invita a visitar un sitio de los Llanos Orientales:

Ve a
Humadea y mira
sus calles de aire:
ríos rojos repletos
de garzas blancas.
Ríos quietos. (Carranza, 2004: 200)

Este bíblico o cinematográfico “ve y mira” (como en el capítulo seis del Apocalipsis y el título de la brutal película de Ellen Klimov de 1986 sobre la Segunda Guerra Mundial en Bielorrusia) sintetiza el objeto del libro: ser, y hacer a quien lee, testigos de la masacre humana y ecológica, como en la imagen apocalíptica de ríos quietos y rojos de sangre. Y ser testigos puede mover a la acción.

De hecho, para muchos, lo que define y da fuerza al activismo, sea social, cultural o ecológico, es la respuesta a acontecimientos específicos arraigada en lugares concretos. Y si “el desarraigo empieza con el olvido de los nombres” (Binns, 2004: 55), *ECM* recupera esa memoria, aun poetizando la desolación. Sus topónimos dinamizan un aprecio por la vida, la región, la “terrible y hermosa” geografía del país. En *Writing for an Endangered World*, por ejemplo, el crítico estadounidense Lawrence Buell detectaba la importancia de fomentar un sentido de conexión con el lugar donde estamos para fortalecer la defensa de ecosistemas amenazados. Cuanto

mayor sea el arraigo en un lugar, comenta Buell, con más fervor se aprecia y mayor será el potencial de defenderlo (2001: 56).

María Mercedes Carranza poetiza ese arraigo, y su pérdida, en relación con regiones amenazadas y la necesidad de atención tanto ecológica como social. Lemas publicitarios desconstruidos, haikú criollo, o epitafios colectivos, estos poemas conforman un archipiélago de lugares que combinan elementos medioambientales, relaciones sociales y referentes culturales para producir una poderosa sensibilización al presente y pasado de violencia de cada región. En su conjunto, ponen de manifiesto la fragilidad de cada sitio y la urgencia por conocer y defender ese lugar que puede ser Colombia, no solo como una constelación de ciudades, sino sobre todo como un acordeón de regiones en peligro de extinción. El temor de perder lo que todavía queda de ellas, su escasez, eleva su valor, conmina a su aprecio.

4. Conclusión

El canto de las moscas, en su estética precisa y eficaz, culmina el proyecto depurador de la “Palabra” que su autora iniciara en 1972. Por su escenario rural y su tono profético, es incluso una ruptura con la poética anteriormente urbana, desarraigada, replegada en un yo. Su sentido de misión más obvio es testimoniar la destrucción arrasadora de las últimas décadas en ese que llama un no-país. Mas en el desgarrador proceso de nombrar lo que está siendo aniquilado, reconfigura un proyecto de nación “situada” en el archipiélago de sus regiones, de sus versiones. Es la poética de una nación ya no imaginada desde arriba y desde un centro, ni impugnada desde el descreimiento, sino puesta en escena a mano y recorrida a pie para elaborar experiencias dolorosas, pero comunes, y en ese sentido cohesionadoras y al mismo tiempo únicas. De este modo, tal vez sin proponérselo, logra nombrar lo que emerge en medio de la catástrofe: una conciencia de la interdependencia ecológica, del arraigo, del aprecio por lo que aún queda tras describir lo que ya se perdió.

En 2003, pocos meses antes de la muerte de su directora, la Casa Silva convocó “un concurso nacional de poesía sin banderas para que descansen en paz la guerra” que tuvo ocho mil participantes. En la masiva clausura del evento, María Mercedes Carranza terminó su discurso con las siguientes palabras:

Si en la guerra nunca habrá vencedores sino que todos perderemos, en este concurso nadie perdió, todos ganaron porque cada concursante tuvo el gesto generoso de detenerse a pensar en la tragedia de Colombia y ponerlo en palabras adoloridas, valientes y siempre amorosas. Y esto es también hacer patria (Carranza, 2003: 42).

Tal es el gesto generoso del canto de las moscas.

Bibliografía

- Aldunate Balestra, Carlos. (2001). *El factor ecológico: Las mil caras del pensamiento verde*. Santiago, LOM Ediciones.
- Alstrum, James J. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70*. Bogotá: Fundación Universidad Central.
- Alvarado Tenorio, Harold. (1985). “Una generación desencantada: los poetas de los años 70”. *Torre de Papel* 1, 54-62.
- Anderson, Benedict. (1991). *Imagined Communities: reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso.
- Araújo, Helena. (2001). “¿Poetas precursoras o poetas pioneras? Un itinerario de la metáfora a lo largo del siglo”. *Con-Textos: Revista de Semiótica Literaria*, 28, 55-83.
- Biblioteca Luis Ángel Arango (en línea). Ficha bibliográfica de Carranza, María Mercedes. (2003). *El canto de las moscas: (versión de los acontecimientos)*. Consultado el 30/08/2011 en: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/literatura/mosca/home.htm>
- Binns, Niall. (2004) ¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Boff, Leonardo. (1996). *Ecología: Grito de la tierra, grito de los pobres*. Trad. Juan Carlos Rodríguez Herranz. Madrid: Trotta.
- Buell, Lawrence. (1998). “Toxic Discourse.” *Critical Inquiry* 24, 639-65.
- . (2001). *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Carranza, María Mercedes. (1984). “Poesía post-nadaísta”. *Revista Iberoamericana*, 128-29, 799-819.
- . (1990). “La poesía en la hora de los asesinos”. *Revista Casa Silva*, 3, 6-8.
- . (2002). “Colombia: un no-país”. *Revista Casa Silva*, 15, 3-4.
- . (2003). “Concurso nacional de poesía sin banderas ‘Descanse en paz la guerra’”. *Golpe de Dados*, 183, 41-42.
- . (2004). *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Ed. Melibea Garavito Carranza. Bogotá: Ministerio de Cultura, Alfaguara y Casa de Poesía Silva.
- . (2009). *Song of the Flies (An Account of the Events) / El canto de las moscas [Versión de los acontecimientos]*. Trad. Margarita Millar. San Francisco: Freedom Voices.
- Debord, Guy. (2008). *La sociedad del espectáculo*. Trad. Christian Ferrer. Buenos Aires: La Marca Editora.

- Deitering, Cynthia. (1996). “The Postnatural Novel: Toxic Consciousness in Fiction of the 1980s.” En: *The Ecocriticism Reader*. Eds. Cheryl Glotfelty et al. London: The University of Georgia Press, 196-203.
- Departamento Nacional de Planeación (en línea). Grupos étnicos. Consultado el 30/8/2011 en: <http://www.dnp.gov.co/Programas/DesarrolloTerritorial/OrdenamientoyDesarrolloTerritorial/Grupos%C3%89tnicos.aspx>
- Diario del Norte*, (15/06/2010). “Pájaro, nuevo destino turístico de La Guajira”. Consultado el 15/4/2011 en: <http://www.diariodelnorte.net/generales/regionales/2959-el-pajaro-nuevo-destino-turistico-de-la-guajira.html>
- Echavarría, Rogelio. (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Cultura y El Áncora Editores.
- Franco Agudelo, Saúl. (2003). “Momento y contexto de la violencia en Colombia”. *Revista Cubana de Salud Pública* 29 (1), 18-36.
- Garavito, Fernando. (2004). “María Mercedes Carranza: toda la tierra sobre ella pesa”. En: Carranza, 2004, 15-57.
- Giugale, Marcelo, et al. (2003). *Colombia: The Economic Foundation of Peace*. Washington, D.C.: The World Bank.
- Haraway, Donna. (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hernández, Miguel I. (1996). “Colombia’s Imperiled Choco Forest”. Planeta.com. Consultado el 11/6/2010 en: <http://www.planeta.com/planeta/96/1196colombia.html>
- Kearns, Sofía. (2002). “Political and Toxic Discourse in María Mercedes Carranza’s Latest Poems.” *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 5. Consultado el 10/6/2010 en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kearns.html>
- Leff, Enrique. (2004). *Racionalidad ambiental: La reappropriación social de la naturaleza*. México: Siglo XXI.
- Machado, Antonio. (1993). “Las moscas”. *Poesías Completas*. Ed. Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, 121-22.
- Rama, Ángel. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rivero, Mario. (1998). “Parte de guerra”. En: Carranza, María Mercedes. *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*. Bogotá: Arango Editores. 9-10.
- . (2004). “In memoriam María Mercedes Carranza (1945-2003)”. *Revista Casa Silva* 17, 8-29.
- Rodríguez Núñez, Víctor. (2004). “María Mercedes Carranza o el peso de la tierra sobre el cuerpo”. *Jornal de Poesía Projeto Editorial Banda Hispánica*. Consultado el 2/5/2011 en: www.jornaldepoesia.jor.br/BHBHmariamercedescarranza01.

- htm. Ponencia para el Latin American Studies Association XXV International Congress, Las Vegas, Nevada, 7-9 de octubre.
- Roca, Juan Manuel, ed. (2007). *La casa sin sosiego. La violencia y los poetas colombianos del siglo XX. Antología*. Bogotá: Taller de edición.
- Rose, Gillian. (1997). “Situating Knowledges: Positionality, Reflexivities and Other Tactics” *Progress in Human Geography*, 21, 305-320.
- Safford, Frank et al. (2002). *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia*. Bogotá: Norma.
- Shaw, Donald L. (2009). *Spanish American Poetry after 1950: Beyond the Vanguard*. Woodbridge: Tamesis.
- Tono, Lucía. (1995). “La poesía de María Mercedes Carranza: palabra, sujeto y entorno”. En: Jaramillo, María Mercedes *et al* (eds.). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. 2 vols. Medellín y Bogotá: Editorial de Antioquia y Ediciones Uniandes. Vol. 2, 16-47.
- Volkening, Ernesto. (1972). “Sobre la paja”. *Eco* 150. Reproducido en: Carranza, María Mercedes. (1995) *De amor y desamor y otros poemas*. Bogotá: Norma, 55-58.
- Vieira, Constanza. (2004). “Comisión investigará masacre de indígenas Wayúu”. *IPS Noticias*, 21 de mayo. Consultado el 30/4/2011 en <http://ipsnoticias.net/nota.asp?idnews=28985>
- Weber, Max. (1992). *La ciencia como profesión. La política como profesión*. Ed. y trad. Joaquín Abellán. Madrid: Espasa-Calpe.
- Wolfe, Cary. (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.