

EL CANTO DE LAS MOSCAS (VERSIÓN DE LOS ACONTECIMIENTOS): HUELLA DE LA VIOLENCIA OCULTADA CONTRA EL SER Y EL MEDIO AMBIENTE

BEATRIZ VANEGAS ATHÍAS

Docente Investigadora del Centro de Estudios en Educación de la Universidad Santo Tomás, Seccional Bucaramanga.

Poeta y cronista. Magíster en Semiótica. Especialista en Semiótica y Pedagogía de la Lengua Materna.
beatr12@yahoo.es

Cómo citar este artículo:

Vanegas, B. (2011) El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos) *Espiral, Revista de Docencia e Investigación*.1,(1), 101 - 118

Resumen

El presente artículo constituye un ejercicio pedagógico mediado por el análisis semiótico discursivo del poemario *El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos)* de la poeta colombiana María Mercedes Carranza en el que hemos explorado las raíces, condiciones y mecanismos de la significación del poemario. Ello lo realizamos a través del análisis de la refiguración de los componentes de una semiosis, además de la clasificación de los distintos tipos de signos y el análisis de su funcionamiento en los distintos niveles: figurativo, semionarrativo y axiológico. Este modelo semiótico es una herramienta educativa para dimensionar cómo a través del discurso poético en mención, constituido por veinticuatro brevísimos poemas, en los que cada canto lleva el nombre de una población colombiana víctima de una masacre, se ha gestado una violencia ocultada contra el ser y el medio ambiente.

Palabras Clave: análisis semiótico, poesía, violencia ocultada, ser, medio ambiente.

Abstract

This article is a pedagogical exercise mediated by a discursive semiotic analysis of poems *The Song of the Flies (version of events)* of the Colombian poet María Mercedes Carranza in which we have explored the roots, conditions and mechanisms of the meaning of poems. We have done this through the analysis of the refiguring of the components of a semiosis, in addition to the classification of different types of signs and analysis of its performance at various levels: figurative and axiological semionarrative. This

semiotic model is an educational tool for measuring how through the poetic discourse in question, consisting of twenty-four very short poems, in which each song is named after a Colombian population victim of slaughter, has managed a hidden violence against human beings and environment.

Key words: semiotic analysis, poetry, hidden violence, human being, environment.

Introducción

El poemario “El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos)” de la poeta María Mercedes Carranza, fue publicado por vez primera en el número CL de la revista de poesía colombiana *Golpe de dados*, dedicada íntegramente a la obra de la poetisa. La revista celebraba 25 años de existencia y su director el también poeta, Mario Rivero, presentó a la escritora como: “la más lograda y honda poeta de hoy en Colombia”. En ese momento sólo había escrito 18 de los 24 cantos que finalmente estructuraron el poemario. No aparecían en esa primera edición los Cantos 3, 6, 7, 8, 13 y 22. Es decir, Tambores, Barrancabermeja, Tierralta, El Doncello, Uribia y Miraflores. Desde su primera edición el poemario fue dedicado a Luis Carlos Galán, el político colombiano asesinado.

nado en 1989 en Soacha, Cundinamarca. Él era su amigo personal además de que trabajó al lado de la poetisa, cuando ésta oficiaba como periodista en la desaparecida revista Nueva Frontera.

Es este el primer libro del canon poético colombiano del siglo XX que configura la violencia perpetrada contra el ser y el medio ambiente por agentes cercanos al Estado. Es la Mímesis II de un engranaje bélico que expone la degradación del cuerpo como su máximo trofeo: "Toda experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos los que infigen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos". (Audoin-Rouzeau, 2006)

Así, El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos) ofrece un universo discursivo de la barbarie acaecida al cuerpo y al espacio habitado por éste, con peculiares maneras de producir dolor en el contexto del conflicto colombiano. La violencia de la que da cuenta el poemario es una puesta en escena del falso anonimato del verdugo. Todos saben, pero nadie sabe quién es, porque la herida con la cual se mata, desaparece al cuerpo, lo desmiembra. Las armas empleadas -machete, mona, moto sierra, pica- instauran una despersonalización de la víctima-río y la desaparición total de la víctima. La violencia es ocultada justamente porque no existe herida que sanar. Se trata del ritual mortuario cuya única evidencia habría de ser el cuerpo, pero el cuerpo está disperso en el río, en la montaña, en la fosa común. Y es ahí cuando se degrada a la tierra, al hábitat.

Asumir el poemario de la poetisa María Mercedes Carranza nos hace coincidir con Paul Ricoeur (1998) cuando afirma que: "El texto no puede ser nunca un punto final,

porque él hace eco del mundo y al mundo apunta a través de la imaginación del lector".

Este mismo autor establece vasos comunicantes entre el lector y el texto, cuando dilucida sobre la metáfora:

La metáfora, a diferencia de la metonimia, predica al ser. Por eso la metáfora es más incisiva, atribuye directamente. Dice doblemente porque da a una cosa el nombre de otra. La metáfora crea un mundo, no lo sustituye como tradicionalmente postula la retórica, por ello constituye un enigma configurado toda creación metafórica. Ella reclama más bien, una teoría de la tensión, que de la sustitución. (Ricoeur, 1989)

Por tanto, la metáfora campea para develar isotopías, que configuran la violencia ocultada contra el ser y el medio ambiente. En el poema Mapiripán, por ejemplo, la población es una "fecha" debido al efecto creado por la

"Toda experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos los que infigen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos".

tensión metafórica, mediada por el verbo ser (es): *Mapiripán es ya/ una fecha* (Carranza, 2001). El mundo que fue esta población ubicada en los Llanos Orientales de Colombia se transforma en un mundo-fecha. Aquí no hay sustitución, la metáfora configura un nuevo estado de cosas. Otro ejemplo es el Canto 14, subtítulo Confines. En él, la metáfora, mediante su poder transformador configurado por un sustantivo que adquiere connotación de adjetivo, instaura

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

De acuerdo a las pesquisas realizadas, dentro del canon poético colombiano, es éste el único poemario estructurado como una epopeya de la trágica violencia de origen derechista que ha desterrado, según el mapa de desplazamiento diseñado por la Consultoría para los derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES), una organización no gubernamental que monitorea el desplazamiento entre septiembre de 1994 y noviembre de 1995 a 89.510 colombianos (21.312 hogares) obligados a salir de 208 municipios correspondientes a 27 departamentos de Colombia y un Estado de Venezuela y ubicados -en el momento de la encuesta- en 76 municipios correspondientes a 25 departamentos del país.

Pero se estima que la población desplazada dentro de Colombia supera los 3 millones de personas para la primera mitad de 2008, el más alto índice de desplazamientos en Colombia en 23 años, según CODHES.

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

Antes de ella -de la masacre- no hay nada, no se anuncia, el primer elemento que la constituye es la sorpresa. Como en toda ceremonia, en la masacre el ejecu-

tor diluye su identidad, actúa como algo inexorable, como si fuera una catástrofe natural, se disfraza y es otro durante su sangrienta e imprevisible pantomima. (Agudelo, 2001)

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

No quiero decir cada cuanto hay una masacre en Colombia. Siento dolor y vergüenza. Esta vergüenza es parte del estupor y del miedo. No es extraño que este baldón y este silencio sean nombrados con la precisa y breve palabra de una de las voces poéticas más reconocidas de la poesía colombiana actual. En efecto, ya antes, en 1983, María Mercedes Carranza (Bogotá, 1945) había publicado su espléndido libro de poemas, *Tengo miedo*, donde exploraba con franqueza y sin patetismo las zonas oscuras de sí misma y de su vida cotidiana. Ahora en *El Canto de las Moscas*, "en sagas muy breves, que por su precisión geométrica compararía con el haikai, Carranza elabora estéticamente el espectáculo de la barbarie diaria de la comunidad y de la naturaleza cercada por la muerte", como dice Mario Rivero. (Agudelo, 2001)

Hace cuatrocientos años Robert Burton habló sobre la dimensión de la maldad humana, de la mala sangre que anida en los laberintos del ser humano, la maldad como pasión

"Somos malos por naturaleza, malos genéricamente considerados, pero aún somos peores por nuestras invenciones y artificios, y cada hombre es el peor enemigo de sí mismo."

destructora, incluso de sí mismo: “Somos malos por naturaleza, malos genéricamente considerados, pero aún somos peores por nuestras invenciones y artificios, y cada hombre es el peor enemigo de sí mismo.”

Las secuelas de esa maldad configurada en la estética del poema a través de una obra con unidad temática estructurada, es otra razón de peso que posiciona a María Mercedes Carranza como pionera de la poesía colombiana en el tratamiento de la enunciación de una violencia ocultada sobre el ser y el medio ambiente

Metodología

1. La enunciación e la violencia ocultada en El canto de las moscas

Afirma Dorra (2000) que a los hechos es factible comprenderlos sólo en la medida en que sea posible articularlos en un discurso. Esto es, siempre que ocurre un proceso de enunciación. El discurso objeto de nuestro análisis implica la formación de configuraciones semánticas nuevas, porque se intenta asir lo inefable, lo incierto, lo indefnido. La poesía tiene como virtud, al decir de Wheelwright (1979), la inconstancia del sentido de las palabras, en los diferentes contextos en que se empleen. No en vano se habla de la intraducibilidad del poema. Pero es evidente, siguiendo a Todorov (1975), que existe un discurso poético, opuesto al discurso del relato y al discurso teatral.

De tal suerte, si existe un discurso poético que responde a la naturaleza arriba planteada, existe un proceso de análisis semiótico encargado de develar lo aparentemente inefable, lo plurisemántico e intraducible de la producción y organización del texto poético. Hemos de proponer entonces que, para com-

prender el discurso de El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos), debemos analizar las reglas que gobiernan su sintaxis y fundamentos de significación. En palabras de Ricoeur (1989): “Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y la tradición cultural de la que procede la tipología de las intrigas.”

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

Será, pues, considerado como figurativo, en un universo de discurso dado (verbal o no verbal), todo lo que pueda estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto, en pocas palabras, todo lo que depende de la percepción del mundo exterior. (Courtés, 1997)

El universo semántico que constituye el nivel figurativo, aprehensible por los sentidos,

“Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y la tradición cultural de la que procede la tipología de las intrigas.”

conciene también al mundo interior del nivel semionarrativo: “a las construcciones mentales con todo el juego de las categorías conceptuales que las constituyen (Courtés, 1997)

a. Características generales de los poemas

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

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

La mayor virtud del poemario es la condensación y la brevedad. Veinticuatro lacónicos poemas que cargan con el peso de lo no dicho, pero a su vez, sugerido e implícito. La forma epigramática resalta la economía del lenguaje en una suerte de estrategia estilística que presenta profundos silencios en el enunciado, como una configuración del miedo, del pavor que obliga a callar y que conocemos en la prefiguración debido a las horribles masacres cometidas en cada sitio narrado; por ejemplo, el Canto 13: **Uribia** Cae un cuerpo/ y otro cuerpo./ Toda la tierra / sobre ellos pesa. (Carranza, 2001, 59)

Los versos de este canto están organizados de tal forma que el número de sílabas corresponda a versos de arte menor. Para lograr esta métrica se emplea la sinalefa que reduce el número de sílabas de los versos 1, 2 y 4. El encabalgamiento de los versos hace que el canto sea objeto de una lectura de corto, pero profundo aliento. Esta métrica del poema es la envoltura que presenta la matanza ya que la anáfora que reitera la caída de los cuerpos, “un cuerpo y otro cuerpo” en su extrema concisión funda la masacre. El poema finaliza con una sentencia casi alegórica, un llamado al dolor colectivo y universal. El determinante indefinido “Toda” así lo presupone. El canto más reducido del libro consta de tres versos. Se trata del Canto 12: *Pájaro* Si la mar es el morir/ en Pájaro/ la vida sabe a mar/ (Carranza, 2001, 55)

El canto inicia con un intertexto tomado del poema Coplas a la muerte de mi padre del poeta español Jorge Manrique que inicia *Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir*. A partir de este intertexto el reducido canto muestra una imagen gustativa con la que configura el nuevo lecho para la muerte, es decir el mar. En la población de Pájaro, situada en el departamento de la Guajira, se trastocó el estado natural de las cosas, porque la vida que ya no es vida desemboca en el mar. Al primer verso de siete sílabas lo estructura la metáfora creada por el verbo copulativo ser. ¿Qué es la mar? Es el morir. El ciclo muerte-vida lo cierra una sinestesia que lleva implícita la vida. Esta brevedad, que implica un inmenso contenido de lo no dicho, pero sugerido por la misma construcción de cada poema y de las figuras temáticas de los mismos, crean una inmensa tensión en el lector: esta operación de sugerencia o de predicar de manera inconclusa y, al tiempo, lapidaria, muestra el peso de lo ocultado que en cada verso de arte menor, en cada imagen apretada, precisa y devela la épica del horror.

b. El título: anclaje del sentido

En el poemario que nos atañe, los elementos paratextuales, como las dedicatorias, cumplen con un postulado planteado por Genette (1991), el vínculo entre el texto y el mundo. Los títulos aportan al lector una instrucción para acceder al sentido global del poemario. Un lector desprevenido, que carezca de enciclopedia sobre los hechos sociales y violentos de los últimos treinta años en Colombia, contará con los títulos para orientar su comprensión y degustación del libro de María Mercedes Carranza. Así, con respecto al título de cada poema tenemos que es un ancla que orienta el sentido que en él subyace. Al decir de Mangieri (2006), el título como sintagma semi-gramatical funciona como un nombre propio y posee una función sustantiva independiente de la materia del significante y de la forma lingüística. En este sentido, habría cinco grandes tipos de títulos: nominales, adverbiales, adjetivantes, frásticos e interjectivos. Los antetítulos de cada poema remiten al canto épico griego que narra un suceso de interés para un colectivo. Los títulos temáticos-toponímicos, nombran veredas y pueblos de un país específico: Colombia, donde hubo anhelos, alegrías y belleza. Así, Mirafores es la metáfora "Cementerio de sueños", Ituango es la metáfora "El cadáver de la risa", Amaime es la imagen de "los sueños se cubren/ de tierra/". En ellos existe una memoria cultural, en tanto en la mayoría habitan resguardos indígenas (muchos nombres tienen raíces indígenas (Ituango, Necoclí, Mapiripán, y otros.) Por ejemplo, en la estrofa III del Himno a Ituango, hallada en la Historia de Necoclí se lee: En tu nombre se plasma otro canto/ Que es motivo de gloria y de fe/ Son los indios Catíos que en lo alto/ Consagraron al indio Rubén.

Por su parte, las pesquisas relacionadas con Necoclí, también apuntan a considerarlo bastión de identidad:

La historia de Necoclí es en sus comienzos de conquistadores españoles e indígenas aborígenes. Puerta de entrada de los ibéricos a Antioquia y habitada durante esos tiempos por la etnia de los Cunas, la región posee una fuerte tradición histórica y un alto valor socio-cultural. En el distrito se conservan varios resguardos indígenas, a 22 kilómetros de la cabecera, que constituyen un atractivo turístico y científico antropológico. Como vemos, estos títulos nominales carentes del elemento verbal, nos sirven como información y descripción del destinatario hacia quien se dirige el objeto. Estos títulos nos "dicen", nos hacen dirigir la atención hacia uno de los puntos específicos, en este caso es posible inferir que la violencia ocultada tuvo un implícito fin de perpetrar un etnocidio en Colombia.

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

Debemos considerar además la semántica del título en tanto portador del tema del poemario. Afirmó Mangieri (2006) que se debe considerar en esta instancia:

Las relaciones entre la intensión y la extensión. A nivel de intensión el sentido se produce a partir de sus elementos lexicales, en principio independientemente de la obra o texto artístico. A nivel de la es-

tensión se hace necesaria la relación del enunciado con aquello de que se habla, menciona o indica. (194)

Así el campo semántico que configura el título principal genera relaciones de analogía tales como: mosca (asco, muerte, deshechos, sobras, vida breve). En tanto que a nivel de la extensión se produce una referencia verbal y lingüística, casi literal, carente del poder evocador de la metáfora. Es un título secundario de tono casi periodístico que, justamente por ello, ubica al lector trascendiendo el sentido del título principal. El título del objeto de estudio cumple también la función de anticipar, de vaticinar los eventos o acciones. Ello ocurre gracias al título secundario. El lector se dispone a asumir una “versión” de unos “acontecimientos” que ocurrieron a lo largo y ancho del país y entonces entenderá el tono apocalíptico del título principal.

c. Narratividad y metáfora como recurso en el nivel de construcción figurativa

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

el auditorio o el lector, operará la catarsis, la purificación. Es afectado el pathos por la realización de acciones torpes que sólo en la mimesis cobran categoría heroica.

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

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

Humadea

Ve a

Humadea y mira

Sus calles de aire:

Ríos rojos repletos

de garzas blancas

Ríos quietos. (71)

El río es vida para los habitantes de las riberas, pero la construcción de la metáfora visual “Ríos quietos” configura la trágica detención de la vida. La dimensión trágica alcanza su punto álgido en las dos imágenes:

la mencionada metáfora del último verso y la imagen del tercero: "calles de aire". Es decir, la fundación de un pueblo fantasma donde sólo transita el viento, el aire, porque ya la vida yace fenecida en los ríos. Rojo y blanco, colores que simbolizan -para este caso- muerte-

La narración de El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos) es enunciada mediante tres procedimientos retóricos recurrentes: como puede verse en el ejemplo que sigue, una sensorialidad compleja y expresada con la palabra: las sinestesias habitan el poemario en tanto muchas de ellas aluden a la articulación de una modalidad visual y de una modalidad gustativa. Aquí surge la relación con el canto trágico griego porque la enunciación enunciada del enunciado que nos ocupa, consta de dos períodos: el preliminar que anuncia el hecho escabroso y la metáfora o imagen final que cierra el ciclo de la desgracia sin haber descrito el horror como tal, según Segal (1995).

La narración de la violencia que tiene lugar entre bastidores llama la atención sobre lo que no se ve. Así, se le concede una posición privilegiada a este espectáculo invisible mediante el procedimiento de quitarlo de la vista. Se puede decir que un espectáculo negativo de esta índole crea una contraposición entre los acontecimientos que se ven a la clara luz del día que reina en la orquesta y aquellos otros que se ocultan entre bastidores. Estos últimos adquieren de este modo una dimensión añadida de misterio, horror y fascinación por el simple hecho de tener lugar fuera de la escena. (123)

Por ejemplo, citemos el Canto 4:
Dabeiba

*El río es dulce aquí
en Dabeiba
y lleva rosas rojas*

*esparcidas en las aguas.
No son rosas,
es la sangre
que toma otros caminos. (23)*

¿Qué es lo no visto en Dabeiba? ¿Cuál es el espectáculo invisible, sólo visible "después de"? ¿Acaso se trata de la orilla del río, justo donde se halla fundada la población, el espacio donde cobra vida el acto? Los bastidores son el espacio actorializado que instaura un terror potencial. El poema es estructurado a través de la multimodalidad que brinda el verbo ser quien es el encargado de crear la sinestesia transformadora de la imagen gustativa, así, un río que fue dulce, en el nuevo estado se hace salado, amargo, agridulce por la presencia de la sangre. La narración poética sigue su curso con la inclusión de la metáfora que cierra con la sentencia que caracteriza cada canto. Sentencia que crea la proyección del nuevo estado de arrasamiento.

A través de la metáfora como configuración retórica plena de sentido se busca aludir, pero al mismo tiempo eludir la designación de una violencia que se muestra en tanto se oculta. Dorra (2000), arroja luces al respecto:

En el caso de la metáfora literaria podemos observar que, por lo menos en los casos típicos, la mediación, el distanciamiento del primer objeto implica un énfasis expresivo, la necesidad de un lujo verbal: el lenguaje busca hacerse más plástico y vívido, persigue el asombro, se convierte en una especie de espectáculo. (77)

Por tanto, la metáfora campea por el poemario para develar isotopías que configuran la violencia ocultada en el poemario de María Mercedes Carranza. En el poema Mapiripán, por ejemplo, la población es una "fecha" debido al efecto creado por la ten-

sión metafórica, mediada por el verbo ser (es): Mapiripán es ya/ una fecha. El mundo que fue esta población ubicada en los Llanos Orientales de Colombia se transforma en un “mundo-fecha”, en una información inscrita en una lápida. Pero aquí no hay sustitución, según afirma Rosales (2009) :

la metáfora configura el estado de cosas desde una nueva mirada o forma de captación, bajo una luz que hace al mundo visible de manera inusitada, pero certera; así, la metáfora es un modo de construcción sensible y cognitiva de representaciones del mundo, una forma de organizar el conocimiento por medio de la sofisticación y complejidad de inteligencia del lenguaje poético.

Otro ejemplo es el Canto 14, *Confines*. En él, la metáfora, mediante su poder transformador configurado por un sustantivo que adquiere connotación de adjetivo, instaura el nuevo mundo en que se convierte Confines. Veamos:

Lluvia y silencio
es el mundo en
Confines.
Desolación de páramo. (63)

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

“la metáfora configura el estado de cosas desde una nueva mirada o forma de captación, bajo una luz que hace al mundo visible de manera inusitada, pero certera; así, la metáfora es un modo de construcción sensible y cognitiva de representaciones del mundo, una forma de organizar el conocimiento por medio de la sofisticación y complejidad de inteligencia del lenguaje poético”.

Resultados

El relato de El Canto de las Moscas y el encabalgamiento de la aspectualidad figurativa en la narrativa

El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos) es un relato de la violencia en sectores rurales de Colombia, con sus consecuentes veinticuatro secuencias en las que, como se expresará al analizar la aspectualidad general del poemario, se tiene una estrategia enunciativa en la que se figura un lugar (nombre del lugar que es el mismo del poema, toponimia que se reitera en muchos poemas del libro), la determinación del

estado de ese lugar habitado humanamente en un antes (ayer, antes de los acontecimientos trágicos) y un ahora (hoy, después de la tragedia), pero no hay una explicitación del proceso que conduce el ayer (estado inicial de la transformación de estados y pasiones) al hoy: ese acontecer queda suspendido, aparentemente, porque es implícito a la caracterización que se hace de cada espacio hoy.

Por ejemplo, Mapiripán es “una fecha”, un lugar sin tiempo (artificio humano) y sin viento (sin aliento de vida): este Mapiripán muerto es resultado de un proceso que queda silenciado o implícito: ¿Arrasamiento cuya metáfora es el río de rosas de Dabeiba? Esta correferencia es aceptable dado que se trata del sustrato que conecta temáticamente a todos los poemas amparados por el mismo título del libro, pues la predicación de la violencia ocultada y de la muerte de poblaciones completas de un mismo país converge con toda la energía predicativa y épica en cada poema de la obra completa, en una especie de iso-

morfismo que determina la narratividad, la figuración y, como vemos, el sistema axiológico de todo el poemario: como es en un poema, es en los otros y en todo el Canto de las moscas. Tenemos así que cada poema es un micro-relato que coincide con los demás en esta dinámica de transformación de estados de espacios habitados/deshabitados por la gente viva/muerta [violentada].

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

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

La narración lírica no muestra descarnadamente el acto violento, pero si lo sugiere al configurar la consecuencia del mismo a través de metáforas mortuorias que en cada canto se sitúan como verso final.

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

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

Tabla 1. Configuración metafórica a partir del verbo ser.

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

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

Segovia

*Los versos
de Julio Daniel
son la risa
del Gato de Cheshire; (43)*

Dabeiba

*No son rosas
es la sangre
que toma otros caminos. (25)*

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

A partir del análisis de la aspectualidad, encontramos una especial relación entre la

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

Como ya se ha expresado arriba, los veinticuatro poemas poseen en el título una instrucción de lectura e interpretación, lo que es, en síntesis, una manera de situar el contenido del poema en las inmediaciones de acontecimientos históricos y de lugares reales sobre los cuales predica el poemario. Así, en la articulación espacio-temporal, los títulos y, en consecuencia, los poemas, dibujan una geografía de la violencia en Colombia donde la devastación ecológica es el pretexto para nombrar la devastación humana. Los hechos ocurren en espacios rurales, excepto el canto sexto, Barrancabermeja. Cada canto presenta espacios figurados a través de títulos topónimos que transforman en actantes objetos, a las veredas y municipios en los

que ocurrió una masacre o un magnicidio. Igualmente, dentro de los poemas, aparece una relación entre el lugar de los acontecimientos (son los lugares donde “es” algo) y, en muchos poemas, esta relación aspectual, del espacio y del tiempo, articulada con los atributos del lugar queda introducida con la preposición “en” que expresa lugar en trece de los veinticuatro cantos, como se aprecia en estos ejemplos, en cuyos versos se retoma el título del poema:

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

De tal suerte que en estas isotopías, basadas en recurrencias semánticas (y estratégicamente manifestadoras de las relaciones sintácticas, de la organización de las relaciones a distancia entre los elementos constitutivos del enunciado, o cohesión), van a ser la base de una coherencia del plano semántico y se encarga, además, de operar la transformación de los espacios en imágenes con gran poder de representación verbal. Este poder-hacer enunciativo está figurado, por ejemplo, en los títulos, en el empleo del “en” y del verbo “es” como enlace del espacio-su-

jeto con un atributo que define el estado final de una transformación no-narrada, pero implícita en la oposición del estado inicial y del estado final en que queda el espacio o lugar aludido) según la cual (implícita o explícitamente). En consecuencia, este poder-hacer enunciativo expresa, a su modo, y con esta estrategia de predicar sin decirlo todo, la transformación que sufre cada corregimiento o municipio violentado. Es así que es difícil analizar la dimensión narrativa de los poemas y del poemario sin considerar este anclaje de sentido, tanto en el título, las figuras de lo espacio-temporal y los otros medios compositivos para señalar y caracterizar, con la palabra, los lugares en el “antes” (ayer) y el después (ahora), dejándose en suspenso el momento del paso entre esos dos momentos que acontecen y definen la nueva condición actual (ahora) del lugar del que trata cada poema.

Los espacios son tematizados a través de construcciones poéticas en las que, por ejemplo, Dabeiba es el río quien transporta la sangre derramada y en Ituango (ya se ha dicho) es el viento quien se transforma en cadáver. María Mercedes Carranza, reiteramos, sólo esboza el ahora sin describirlo y ratifica, el después o las consecuencias inmediatas del presente violento que acontece ahí, en ese lugar, como si el presente estuviera escindido en dos partes, una inmediata a la otra. La primera, las consecuencias de la violencia ocultada en ese lugar que la instancia de enunciación mira, capta y describe; otro, la construcción cognitiva y enunciada poéticamente que emerge de ese lugar que se observa, tal como si el hecho, que es acontecimiento primero, suscitara la consecuente cognición sobre aquello que no se dice y que causó el desastre, la muerte. Efectivamente, la predicación de lo que es visto en el lugar (quieto el viento y el tiempo, en Mapiripán) y la enunciación de una categorización que sintetiza poéticamente el contenido del lu-

gar y de sus acontecimientos (Mapiripán es una fecha) o de aquello que es observado son efectos de una operación discursiva donde se alude al lugar y se concluye sobre lo que es luego de precisar lo que el lugar es (o lo acontecido en él). Es aquí donde se evidencia que el proceso de aspectualización opera no como una función exclusiva con efectos figurativos (nivel figurativo del discurso), sino que articula las estrategias de construcción cognitiva (valores de la intelección del mundo del sistema axiológico del poema) con los procesos de los que se predica (narratividad).

Se trata, entonces, de una Mímesis II que consiste en la construcción de un discurso sobre el mundo práxico, pero esta operación enunciativa aspectualiza el lenguaje para representar el lugar, el tiempo y dar, como efecto de sentido, una afirmación (metafórica) en la que convergen todos los significados de la violencia y la muerte en una categoría cognitiva: una fecha, en el aire de Segovia, en las mandíbulas / de los muertos, en las aguas de Dabeiba, en Necoclí, en los ojos forecidos de Encimadas, llegó la muerte a Cumbal, Lluvia y silencio/es el mundo en / Confines. En Taraira / el recuerdo de la vida

/ duele. Ello es característico del canto épico griego: llamar la atención sobre lo que no se ve. Lo horroroso, lo obscuro no fuye, sólo el resultado, las consecuencias de la ignominia perpetrada surge como metáfora o mundo posible configurado. Marcadores temporales como adverbios de tiempo o verbos en presente y en futuro demuestran ello.

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

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

Tabla 2. Aspectualidad temporal general en El Canto de las Moscas.

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

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

Paujil

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

La ambivalencia del verbo “estallar” que nos remite a una doble significación, en pri-

mera instancia por imagen visual constituye la metáfora “forecer”. Literalmente es hacerse astillas una cosa, henderse o reventar de golpe con estruendo. Debido al después enunciado, sin duda la segunda significación es pertinente en tanto luego de esa quietud-alteración mortuoria que ocurre en Paujil, sobreviene la instauración, el posesionarse de la muerte en un espacio pleno de vida por lo forecido. Es decir, la enunciación del estado actual, del estado presente, contiene elementos que expresan, de acuerdo al análisis del verbo “estallar”, que es una acción que otorga muerte y es a la vez, la metáfora del desangre, lo mismo sucede con las “corolas” (fores rojas).

Tabla 3. Aspectualidad temporal Canto 18, Paujil.

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

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

Tamborales

*Bajo
el siseo sedoso
del platanal
alguien
sueña que vivió. (21)*

Nuevamente la instancia de enunciación debe presuponer el antes de Tamborales. En el segundo verso encontramos la onomatopeya “siseo”, es la representación gráfica del sonido inarticulado de los fonemas /s/ y /ch/ que puede expresar desaprobación, vaivén, zigzag, conversación, murmullo, viento. Presencia de un ser, en definiti-

va. Pronombre indefinido “alguien” designa en nuestro enunciado a una persona o a varias personas. Ese “alguien” se esconde o está muerto, el adverbio de lugar “bajo” nos brinda esa presuposición. Alguien en un platanal sueña que estaba vivo, es decir, un muerto que soñaba con su vida anterior. El verso final es lapidario: “sueña que vivió”. Es decir, soñar aquí puede ser la evocación de una vida que fue y pronto dejará de ser; o soñar que vivió, puede ser la remota esperanza de supervivencia. En todo caso el enunciado hace presuponer que Tamborales vivía. El canto expresa un espacio definido donde ocurre la alteración que padece Tamborales: un platanal. El antes trágico ocurrió en un espacio fructífero, bucólico, donde la vida era plácida, donde era posible.

Tabla No. 4 Aspectualidad temporal del Canto 3, Tamborales

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

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

Mapiripán

Mapiripán

*Quieto el viento,
el tiempo.*

*Mapiripán es ya
una fecha. (13)*

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

El primer verso inicia con el adjetivo Quieto que recae sobre los sustantivos viento y tiempo. En Mapiripán el viento y el tiempo no tienen o no hacen movimiento, son sosegados, sin turbación o alteración. Ello nos lleva a presuponer que antes del estado presente (quietud) hubo un movimiento precedente (un “antes” supuesto por el poema). El tercer verso está estructurado sintácticamente por un nombre propio: Mapiripán (sujeto), un verbo copulativo o verbo de estado es (ser) y el adverbio de tiempo ya que, situado en un tiempo presente, crea una relación con el pasado: es ya. Aquí

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

Antes de estancarse, el viento que es “aliento de vida”, según la predicación judeo-cristiana, predicada en La Biblia (Génesis 1,27) “Entonces Jehová Dios formó del polvo de la tierra, y sopló en su nariz Aliento de vida, y fue el hombre un ser viviente” que corría libre, sin amenaza. Si bajo esta concepción el viento movimiento, dinamismo, respiración, vida, y en Mapiripán el viento está quieto, entonces la vida dejó de ser y lo que es (o permanece de esta población) es sólo una fecha, esto es, un dato de defunción, de modo que el poema aparece, bajo esta luz, como la inscripción en una lápida: Mapiripán es un epitafio que testimonia la tragedia acaecida.

Tabla 5. Aspectualidad temporal Canto 2, Mapiripán.

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

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

Tabla 6. Programa narrativo de la violencia ocultada

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

Conclusiones

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

Podemos afirmar además que el texto estudiado no está constituido por un conjunto de versos, de las que se desprende un único sentido, sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se configura la cultura de la violencia colombiana que puede caracterizarse como una forma de vida específica, cuyos rasgos resultan del análisis de cada texto poético de *El Canto de las Moscas* (Versión de los acontecimientos), en el que pueden identificarse sistemas axiológicos

más o menos consecuentes con caracterizaciones de un sujeto lírico en relación a un nosotros (alteridad).

Así como el historiador Rees (2007) afirma: "Auschwitz, en su destructivo dinamismo, era la encarnación física de los valores fundamentales del Estado nazi" El mapa de la violencia colombiana corresponde a la fragua inicial que ha llevado a Colombia a constituir un Estado de derecha con claros tintes fascistas: el análisis de la aspectualidad tanto temporal como espacial así lo indica. Y, ello es el caso del poemario o enunciado. En consecuencia, desde el punto de vista de la enunciación enunciada, los espacios corresponden a sitios de la geografía colombiana que corroboran nuestra presuposición interpretativa: a través de ellos se predica una violencia ocultada contra el ser y el medio ambiente que posee las siguientes características:

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

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

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

Y: ¿Qué es lo no dicho? A lo largo del presente artículo se ha demostrado que el accionar del sujeto se dirige a la devastación total: del ser, de la tierra y de la identidad. Es un atentado contra la memoria histórica por cuanto muchos de los objetos (recuérdese: Necolí, Tierralta, Uribia, Humadea, El Doncello, Pore, Sotavento, Ituango, Taraira, Cumbal) son asentamientos indígenas.

En El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos), el cuerpo es el centro del movimiento y de las sensaciones. Las prácticas de tortura de la violencia ocultada configurada, convierte a la guerra en un hecho

ominoso. A lo largo del presente artículo se ha demostrado que el accionar del sujeto se dirige a la devastación total: del ser, de la tierra y de la identidad. Se tortura a la tierra, al río y al mar. Los enunciados emplean metáforas cuyos adjetivos conf-

El cuerpo degradado es el del río que cambió de color, de rumbo, de función. Antes era transparente, hoy es rojo. Antes producía alimentos, hoy lleva cadáveres. Antes era dador de vida, hoy es lecho para la muerte.

guran lo lacerada que queda la tierra ante el ataque de un sujeto que no media palabras (la página blanca es la imagen visual del acallamiento). El cuerpo degradado es el del río que cambió de color, de rumbo, de función. Antes era transparente, hoy es rojo. Antes producía alimentos, hoy lleva cadáveres. Antes era dador de vida, hoy es lecho para la muerte.

Se degrada al cuerpo de la tierra cuando el poemario expresa que se ha convertido en un "cementerio de sueños". Los valores imperantes son los de la muerte anteponiéndose a la vida. Los del olvido que forcejea con la memoria. Los de la fecundación en pugna con la devastación. La noción de combate desaparece en tanto se despersonaliza la muerte: se mata para arrasar, para desplazar. La tortura "ese acto de guerra absoluto" es la técnica para que la victoria no sea total hasta que "la víctima reconoce en su verdugo lo que él espera de ella: su superioridad. Se busca el aniquilamiento psíquico, el abandono total de la voluntad, de la libertad, de la personalidad, no un aniquilamiento físico" (Branché, 2001)

Referencias Bibliográficas

- Audoin-Rouzeau, S. (2006) *Historia del cuerpo. Matanzas: El cuerpo y la guerra*. Madrid: Taurus. (Traducción de Alicia Martorell y Mónica Rubio).
- Becerra, A. *Himno de Ituango*. En: www.ituango-antioquia.gov.co, portal de Ituango [en línea]. Disponible en: <http://www.ituango-antioquia.gov.co/nuestromunicipio.shtml?apc=m-T1--&m=f#historia> (página consultada el día 3 de septiembre de 2008).

- Branche, R. (2001) *La Torture et l'Armée pendant la guerre d'Algérie. 1954-1962*. París: Gallimard.
- Carranza, M.M. (2001) *El Canto de las Moscas (Versión de los acontecimientos)*. Barcelona: Ediciones de Bolsillo.
- Courtés, J. (1997) *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.
- Dorra, R. (2000) *Hablar de literatura*. México: Fondo de Cultura de México.
- Génesis. 1, 27. (B.J.)
- Historia del Necoclí [en línea]. Disponible en: <http://www.ligaventura.com/?vp=1&ver=1&id=2245µ2=capurga&leng=sp> (página consultada el día 4 de agosto de 2009).
- Jaramillo, D. *Música macabra*. En: www.arquitrave.com, portal de la Revista Arquiteave [en línea]. Disponible en: http://www.arquitrave.com/poetas/-MMC/MMC_web.htm (página consultada el día 8 de octubre de 2009)
- Mangieri, R. (2006) *Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Paz, O. (1998) *El arco y la Lira*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Rees, L. (2007) *Auschwitz. Los nazis y la "solución final"*. España: Booket.
- Ricoeur, P. (1989) *Tiempo y Narración*. Madrid: Cristiandad
- Ricoeur, P. (1989) *La Metáfora viva*. Madrid: Cristianidad.
- Rojo, J.A. *Inagotable Todorov* (entrevista) En: www.elpais.com, portal del periódico El País [en línea]. Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/ensayo/Inagotable-/Todorov/elpepuculbab/20080315elpbabens_3/Tes (página consultada el día 03 de marzo de 2009).
- Rosales, H. (2009) En: Vanegas, B. *Apuntes de clases de Semiótica IV (inédito)*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, Maestría en Semiótica.
- Segal, Ch. (1995) *El Espectador y el oyente*. En: V, Jean-Pierre [et al]. *El Hombre griego*. Madrid: Alianza Editorial.
- Sisson, M. (2007) *María Mercedes Carranza en inglés. Perspectiva de un traductor*. Revista Forma y Función no. 20.
- Todorov, T. (1975) *¿Qué es el estructuralismo? Poética Argentina*: Losada S.A.