

INSTANCIAS DEL DESENCANTO EN LA POÉTICA DE MARIA MERCEDES  
CARRANZA: LA DESOLADORA EXPERIENCIA DE SER MUJER EN UNA  
SOCIEDAD PATRIARCAL

ANA LUCÍA COA MURILLO

ASESOR: ARMANDO ALFARO PATRÓN

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS, D. T. Y C. OCTUBRE DEL 2010

INSTANCIAS DEL DESENCANTO EN LA POÉTICA DE MARÍA MERCEDES  
CARRANZA: LA DESOLADORA EXPERIENCIA DE SER MUJER EN UNA  
SOCIEDAD PATRIARCAL

ANA LUCÍA COA MURILLO

ASESOR: ARMANDO ALFARO PATRÓN

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS, D.T. Y C. OCTUBRE DEL 2010

## AGRADECIMIENTOS

*Agradeciendo, en primer lugar a Dios,*

*Por haberme permitido alcanzar este sueño que se convirtió en meta.*

*En el andar, encontré muchas personas que me tendieron la mano, a todas ellas les agradezco su sincera ayuda:*

*A mi familia: mis padres y hermanos, que fueron el motor que me impulsaba a continuar en los momentos más difíciles.*

*Al profesor Armando Alfaro*

*le agradezco su paciencia, su dedicación y su guía, que fueron incondicionales durante el desarrollo de la investigación.*

*A la profesora Osiris Chajín,*

*por su orientación metodológica que fue imprescindible para la elaboración del proyecto de tesis, y a todos los profesores del programa que estuvieron dispuestos a compartir sus saberes.*

*Al personal del Centro de información y Documentación de la Universidad.*

*A la familia Flórez Guerrero*

*Gracias por su apoyo incondicional.*

*A todos los compañeros y amigos que en un momento dado tuvieron una voz de aliento.*

*A todos ellos dedico este logro.*

## TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	6
Visión panorámica de la situación de la mujer colombiana: contextualización	
La literatura escrita por mujeres en Colombia durante el siglo XX	
María Mercedes Carranza y la crítica	
¿Por qué el desencanto?	
CAPÍTULO I	
LA IRONÍA COMO SUBVERSIÓN DEL DISCURSO PATRIARCAL	28
1.1. La ironía como visión de mundo	31
1.2. Concepción irónica de las virtudes femeninas: la virtud como prenda de vestir	38
1.3. Instauración del humor y la parodia como formas de ironía	50
1.4. La apariencia física como aspecto definitorio de la vigencia social de la mujer	61
CAPÍTULO II	
CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO MUJER: LA INCESANTE EXPLORACIÓN DE LA INTERIORIDAD FEMENINA	68
2.1. Construcción del sujeto-mujer	70

2.2 Sexualidad femenina: la eterna subordinada	76
2.3. La mujer y el amor: un juego triste y doloroso	85
CAPÍTULO III	
VISION DESENCANTADA DE LA VIDA: LA TENEBROSA EXPERIENCIA DE LA DESOLACIÓN	95
3.1 El ocaso de la existencia femenina: el miedo a envejecer	96
3.2 Soledad y desamor: el derrumbe de las quimeras	103
3.3 Sin sentido de la existencia: la vida como un campo desolado.	111
CONCLUSIONES	117
BIBLIOGRAFÍA	121

## INTRODUCCIÓN

La poética de María Mercedes Carranza<sup>1</sup> revela desencanto ante la situación de subordinación que vive la mujer en una sociedad que reproduce los presupuestos patriarcales, impidiéndole el libre desarrollo de su identidad al someterla a unos patrones de conducta, por lo que se ve obligada a llevar una vida de hipocresía, apariencia y simulación. Este desencanto se expresa en varias instancias, cada una de las cuales da una visión del desajuste con el mundo en el cual se halla inmerso el yo poético, partiendo de su relación con el entorno y llegando a traspasar la concepción de su propia existencia.

En estas condiciones de subordinación la mujer no halla un espacio para su propio reconocimiento, por lo que vive una serie de experiencias relacionadas con el amor, el desamor, la soledad, la desolación y la desesperanza que se traducen en un profundo desencanto. De esta forma la poética de Carranza manifiesta una actitud rebelde ante el sistema de dominación patriarcal, y para ello hace uso de la crítica social, el humor, la ironía y el lenguaje coloquial.

---

<sup>1</sup> Nació en Bogotá el 24 de mayo de 1945, poeta y periodista. Hija del también poeta Eduardo Carranza. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes y en Madrid. En su labor de periodista trabajó en varios periódicos, entre ellos *El Siglo* y *El Pueblo*. Fue jefa de redacción de *Nueva Frontera* y dirigió las páginas literarias *Vanguardia* y *Extravagario*. Desde 1986 estuvo al frente de La Casa de Poesía Silva. Publicó los libros de poesía *Vainas y otros poemas* (1972) *Tengo miedo* (1983), *De amor y desamor y Maneras de desamor* (1993) *Hola, soledad* (1987) *El canto de las moscas* (1997). También publicó los libros *Nueva poesía colombiana* (1972), *Siete cuentistas jóvenes* (1972), *Extravagario* (1976), *Antología de la poesía infantil colombiana* (1982), *Carranza por Carranza* (1985), donde considera la obra de su padre.

Para comprender cómo la poética de Carranza se rebela contra el patriarcado es necesario que, en primer lugar, se definan cuáles son las bases y principios de este sistema. Según Virginia Gutiérrez y Patricia Vila (2003)

El patriarcado es un sistema caracterizado por una relación dispar hombre-mujer en el manejo de la autoridad, el poder y las decisiones, sesgada a favor del primero. La posición masculina prevalente emana y se expresa en un status adscrito por género y luego en el ejercicio de posiciones adquiridas privativas de su sexo y rodeadas de prestigio diferencial frente a la mujer... La relación hombre-mujer dentro del patriarcalismo está especificada siguiendo los principios definidos del status por género. El hombre se sitúa en la cúspide de la jerarquía, y la mujer se ubica subordinadamente (Gutiérrez y Vila, 1988: 30).

La sociedad que adopta este sistema manifiesta la supremacía de lo masculino sobre lo femenino a través de valores y concepciones que apuntan hacia la diferenciación de los sexos siempre en detrimento de la mujer. Así las cosas, la sociedad construye unas categorías fijas que constituyen el modelo ideal de mujer y que apuntan a su apariencia física, su comportamiento, el manejo de sus emociones, sus actitudes ante los hombres, así como su papel en el matrimonio y en la sociedad<sup>2</sup>.

La construcción de categorías para definir la mujer legitima la dominación masculina en lo económico, lo social, cultural, político, por cuanto el sistema patriarcal presenta al hombre, en oposición a la mujer, como dominante, valiente, independiente, seguro, activo, racional, conquistador; estableciendo así un sistema que reproduce su ideología en todas las

---

<sup>2</sup> Estas categorías serán señaladas en el capítulo 1.

instituciones sociales: familia, escuela, Iglesia. María Cristina Laverde<sup>3</sup>, en su ensayo titulado “La cultura de lo femenino”, señala como estas instituciones “(...) refuerzan los modelos de lo masculino, de lo femenino y de las relaciones que se deben establecer entre los sexos. Relaciones que están en los cimientos mismos del sistema y que, en consecuencia, son el aval de su permanencia” (Laverde: 1986: 339).

Ahora bien, las formas patriarcales han marcado muchos siglos de nuestra historia y, al estudiar su origen, Virginia Gutiérrez señala que el legado hispánico de los primeros tiempos de la Colonia ya portaba este contenido patriarcal que se refleja en la literatura de la época, que fue mantenido vivo por las condiciones de la sociedad americana, y que se caracteriza por mantener una dinámica muy limitada, lo que de alguna forma, obstaculiza la asimilación de los cambios sociales. Además de lo anterior, las características familiares trasplantadas de España portaban un marcado poder de la autoridad del padre que fueron reforzadas por otras instituciones como la religión, la justicia, la economía, etc. A esto también colaboró el mestizaje en tanto que la mujer india, por su condición étnica, adquirió una posición social subordinada a la del marido blanco.

Por otra parte, la religión no sólo ayudó al sistema patriarcal, sino que legitimó sus formas a través de sus dogmas ampliamente difundidos: la Iglesia establece que el hombre es la cabeza y que la mujer no sólo debe aceptarlo sino sujetarse a su voluntad (Gutiérrez, 2006).

---

<sup>3</sup> Laverde es socióloga e investigadora. Su trabajo académico se centra en investigar y dirigir investigaciones acerca de la mujer tanto en el ámbito nacional como internacional, y aunque la perspectiva de este trabajo no es sociológica sí resulta relevante retomar algunas consideraciones de esta disciplina para contextualizar el tema tratado.

En la sociedad colombiana las formas patriarcales se hacen notorias en sus distintas instituciones y en la participación que la mujer ha tenido en la historia, la política, su acceso a la educación, la lucha por sus derechos civiles y legales, la lucha por la igualdad laboral, etc. En su estudio sobre este tema, Mágdala Velásquez señala que:

[...] pese a las diferencias de clase, las mujeres hemos constituido un grupo social que ha sufrido la experiencia histórica de una posición secundaria dentro de la sociedad. Marginadas expresamente de la vida pública, desconocida su personalidad jurídica por el Estado, relegadas al ámbito hogareño, a la crianza y educación de los hijos, a las tareas de la economía familiar o a las que son prolongación de las mismas, las mujeres se perfilan como sombra en el pasado (Velásquez, 1986:185).

Teniendo en cuenta estas consideraciones, en este estudio se hace necesario ofrecer un panorama general de lo que ha sido la situación de la mujer colombiana a lo largo de la historia, para así comprender cómo la poética de Carranza se inserta en este contexto subvirtiéndolo, desde el discurso poético, las formas de la sociedad patriarcal, pues si bien es cierto que la literatura construye su propio universo no es posible explicarla alejada de su contexto social e histórico, pues ella se revela como expresión de la cultura y la sociedad, ya sea para reproducir sus formas o para marcar su diferencia y distanciamiento de su entorno. El distanciamiento es especialmente significativo en el caso de Carranza.

### **Visión panorámica de la situación de la mujer colombiana: contextualización**

Las mujeres colombianas han sido casi invisibilizadas por la historia y han tenido que enfrentar una larga lucha para que su situación sea transformada. Para ofrecer una visión

panorámica de la situación de la mujer en la sociedad colombiana se hacen las siguientes anotaciones respecto a su condición civil, jurídica, familiar y social.<sup>4</sup>

En cuanto a lo civil, la mujer colombiana ha experimentado subordinación respecto al hombre, la cual se inicia desde la intimidad familiar, puesto que a través de la historia la mujer ha sido concebida bajo unas normas que ligan sus derechos a las expectativas del hombre tanto en lo material como en lo emocional y afectivo: como ya lo anotamos antes nuestra cultura hereda este sistema jerárquico que se expresa primero en el matrimonio, pues, “por el sólo hecho del matrimonio, la mujer adquiría el estatus de incapaz, equiparable al loco y al menor de edad. Quedaba bajo el imperio de la “Potestad Marital”, definida como el conjunto de derechos y obligaciones que las leyes conceden al marido sobre la persona y bienes de la mujer” (Velásquez, 1986: 187).

De esta forma la mujer perdía aun la autonomía sobre sus propios bienes y dinero, incluyendo su salario. No podía celebrar contratos ni recibir herencias. Todo era manejado por el marido, si era casada, por el padre, en caso de ser soltera. No podía participar de acciones legales como comparecer en juicios o ser testigo de un hecho, lo cual sólo fue posible con la declaración de la Ley 8ª de 1922.

En lo referente a la disolución del matrimonio en Colombia, se establecía que la infidelidad de la mujer era causal inmediato de divorcio, mientras que en el caso del hombre éste era otorgado sólo si el hombre mantenía una relación extramatrimonial permanente. Pero si la adúltera era la mujer, ella era severamente castigada, ya que perdía la crianza de sus hijos y

---

<sup>4</sup> Muchas de las consideraciones propuestas en este trabajo sobre la condición histórica de la mujer han sido retomadas del trabajo de Mágdala Velásquez titulado “Aspectos históricos de la condición sexual de la mujer” (1986).

sus bienes, los cuales eran entregados al marido, mientras que, si el adúltero era el hombre, éste seguía conservando todos sus derechos y no se le imponía sanción alguna (Velásquez, 1986).

La situación sexual de la mujer se mantenía bajo normas civiles y penales que garantizaban la continuación del orden patriarcal, porque se controlaba a la mujer, pero al hombre se le otorgaba libertad sexual: el honor familiar dependía así del comportamiento de la mujer. De tal forma que, según el código penal de 1890, se concedía al marido o al padre el derecho de matar a su mujer o hija si la hallaba en acto carnal ilegítimo. La figura del uxoricidio<sup>5</sup> sólo fue abolida en 1980.

La Iglesia también asumió el papel de celosa guardiana del pudor femenino, llegando a controlar incluso el vestuario, ordenando a las mujeres que llevaran vestidos modestos y decorosos, los cuales habían comenzado a ser modificados por el ingreso de la mujer a las industrias. Cabe señalar que, entre otras cosas, se prefería la fuerza de trabajo femenina porque era barata y, sobre todo, dócil. Este hecho marcó la subordinación de la mujer en el ámbito laboral.

La educación constituye unos de los ejes centrales de la sociedad. En este aspecto las mujeres también fueron discriminadas en tanto se les ofrecía un tipo de educación diferente a la de los hombres, pues sólo apuntaba a fortalecer sus funciones de madre y esposa. Al respecto, Velásquez señala:

La instrucción de las mujeres se reducía, en los escasos sectores de la población que tenía acceso a ella, a la enseñanza de la religión, de la lectura

---

<sup>5</sup> Asesinato de la esposa por parte del marido.

y la escritura y a pocas nociones de historia y geografía; en las clases media y alta, música e idiomas y elementos que permitieran cumplir sus obligaciones familiares, tales como bordado, costura y economía familiar. A la mujer se le entregaba un título denominado “De Instrucción Suficiente”. Existía también el magisterio, profesión femenina por excelencia, en tanto prolongación de las tareas domésticas de cuidado y educación de los niños. (Velásquez, 1986: 195)

Sólo hasta 1937 se incluyó la opción de la educación comercial para la mujer estableciendo un grado de capacitación técnica. El derecho al Bachillerato y a la Universidad igual al de los hombres se obtuvo en 1933 bajo el gobierno de Enrique Olaya Herrera, luego de una lucha lenta y difícil. No obstante, esto no contó con la aprobación de todas las instituciones, especialmente del episcopado, quien “durante los años 1934 y 1935 expidió varias circulares amenazando con la excomunión a los padres de familia que enviaran a sus hijos a colegios mixtos o a universidades que tuvieran ese mismo carácter” (Velásquez, 1986: 196). Fue también bajo este gobierno que a la mujer se le reconocieron sus derechos patrimoniales en 1932 por la Ley 28,

En el ámbito político la mujer no se hallaba en una situación diferente, sino que, según lo anota Velásquez: “El reconocimiento de los derechos políticos de la mujer colombiana fue un proceso lento y tortuoso. Nuestra democracia no sólo fue concebida por y para las clases letradas, además fueron democracias organizadas por y para los varones. Hasta muy avanzado este siglo, existía una ambivalencia conceptual de los demócratas colombianos frente al sufragio” (1986: 200). Sólo hasta 1954 las mujeres reciben el derecho al sufragio bajo la iniciativa de Rojas Pinilla.

A partir de este panorama puede notarse, tal como lo ha observado Teresa Roza-Moorhouse (1986), que la mujer colombiana “durante el presente siglo se ha mantenido en constante lucha por alcanzar su autonomía [pero] en Colombia la mujer sufre diferentes formas de discriminación, relativas a su posición social, sus situación económica y su preparación educacional y cultural. Entonces debe entenderse que no todas las mujeres colombianas han alcanzado su estado protagónico” (1995: 19).

A esta situación que constituye la realidad colombiana, la literatura no ha permanecido ajena, especialmente la escrita por mujeres<sup>6</sup>, y esto, se marca desde la construcción misma de la expresión literaria que tiene la opción de ignorar y evadir las circunstancias que le rodean o asumirlas recreándola a partir de sus propios medios estéticos. En este sentido, afirma Víctor Bravo:

La expresión literaria ha mantenido, desde siempre, una compleja relación de fidelidad o traición con lo real: o se subordina a lo real para ser su mas prestigiosa propagandista, o rompe amarras y muestra sus fulgurantes capacidades de crear propios universos: la identidad y la diferencia han acompañado a la literatura en su amistad y en su enemistad con lo real. (1996:12)

---

<sup>6</sup>La denominación de “literatura femenina” a la literatura escrita por mujeres ha dado paso a una serie de discusiones teóricas que apuntan al grado de valoración que implica. De allí que muchas escritoras rechacen esta denominación. La misma María M. Carranza advirtió un conflicto señalando que se trataba de una practica discriminatoria que se registra especialmente en toda la historia de la poesía colombiana y anota: “[...] es común hablar de poesía femenina, cuando se quiere hacer referencia a la obra escrita por mujeres. Sin embargo, jamás se alude a la poesía masculina, como si la poesía escrita por hombres fuera la poesía de verdad, y la otra, escrita por mujeres, una especie de subgénero o apéndice de inferior categoría o por lo menos diferente, y que por ello hay que distinguir con un adjetivo sexista [...] considero que esa actitud es equivocada; tengo la convicción de que la literatura no es masculina ni femenina, es simplemente literatura”. (1995: 343-345) De allí que la autora haya rechazado el llamarse poetisa y prefiriera que se le llamara poeta. En el presente trabajo atendiendo a la discusión, se prefiere la denominación de literatura o específicamente poesía escrita por mujeres antes que literatura o poesía femenina.

Precisamente las escritoras colombianas desde comienzos el siglo XX han asumido visiones particulares que, en algunos casos, reproducen el sistema patriarcal identificándose con él, especialmente en las primeras décadas del siglo, y otras que lo subvierten, distanciándose. En este punto es importante realizar un breve recorrido por la producción literaria femenina para ver como la poética de Carranza se inserta en este contexto.<sup>7</sup>

### **La literatura escrita por mujeres en Colombia durante el siglo XX**

Como se dijo anteriormente, la literatura escrita por mujeres en Colombia durante el siglo XX revela ciertas contradicciones en la forma como las autoras asumieron su papel en la sociedad. La mayoría de ellas optaron en sus escritos por reproducir las concepciones del sistema patriarcal, pero estas posturas tienen raíces en las bases mismas de la sociedad colombiana y en las influencias literarias que recibieron las autoras. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo anotan que “aunque validemos los espacios y lenguajes de las mujeres, no podemos obviar que la tematización y alabanza de lo hogareño y el elogio a la madre abnegada (a lo cual contribuyó Gabriela Mistral) y de la señorita pudorosa provienen de la introspección que las autoras hicieron de la ideología patriarcal y de los postulados del catolicismo; por tanto, contribuyeron a que los modelos decimonónicos tardaran en desarraigarse del País y de la literatura” (1995: xxx)<sup>8</sup>

En los años veinte la escritora Sofía Ospina de Navarro manifiesta en sus narraciones interés por el papel de la mujer en la sociedad y escribe cuentos de corte costumbrista, y Blanca Isaza de Jaramillo se autorepresentó como sumisa y celebró el mundo del hogar. Un poco

---

<sup>7</sup> Este panorama es presentado con amplitud en los dos volúmenes de *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX* donde se realiza un recorrido por la producción literaria de las mujeres durante el siglo XX en Colombia. En El presente trabajo se retoman algunas de las anotaciones allí expuestas.

<sup>8</sup> Se respeta la forma de paginación original.

más tarde Amira de la Rosa en su obra de teatro y cuentos, según lo señalan Jaramillo, et al., “problematiza el entorno doméstico bajo una perspectiva moralizante” (1995: xxx). María Cárdenas Roa (Luz Stella) trabaja tópicos típicamente femeninos como la poesía infantil y adopta aspectos del discurso de la subordinación femenina como lo es la dependencia del hombre.

En la década del treinta Gertrudis Peñuela (Laura Victoria) (1933) publica un poemario que inquietó a los lectores porque trató el tema del erotismo femenino, pero lo hizo en un tono canónico que apuntaba a la maternidad como objetivo del encuentro sexual. Este interés en lo erótico lo compartieron las poetas Alicia Ruiz y Helvia García (Gloria Dall), marcando un paso hacia la definición e la identidad femenina.

Ya en 1941 Juanita Sánchez escribe poesía y narrativa que se caracteriza por un tono introspectivo pero que se somete a lo socialmente aceptable por la crítica de entonces. En esta misma década empiezan a publicar también Olga Chams (Meira del Mar), Maruja Vieira y Dora Castellanos.

En la poesía de Meira del Mar uno de los temas centrales es el amor. En una entrevista concedida a Álvaro Suescún, la poeta precisó el enfoque de este tema en su poética: “El amor en mi poesía es de tonos medios, no es un amor que grita, no es un amor que exige, es un amor que se está siempre yendo, eso podía ser lo que hace que mi poesía sea siempre diferente” (Suescún, 2002). En el caso de Vieira, Gabriela Castellanos Llanos apunta que “la poesía de Vieira podría verse como la mas estoica aceptación de la soledad y la distancia. La poeta llega, incluso a definirse como un sujeto gris, dolorosamente lejano. No sólo cuando lamenta la pérdida de “todo lo que era mío, sino cuando se refiere a ese nombre de soltera

como sinónimo de opacidad” (1995: 155). Puede decirse entonces que Vieira acepta la limitación por su condición femenina. Por su parte, la obra de Dora Castellanos presenta contradicciones:

sus poemas nos ilustran cómo a las mujeres escritoras en la sociedad patriarcal no les queda otra opción que la de amoldarse a la permisividad masculina, que sólo acepta modelos ya establecidos; sin embargo, ellos al mismo tiempo, portan un discurso femenino, aunque disimulado, que no deje de ser testimonial [...] Dora Castellanos, sin violar del todo los límites impuestos por una tradición patriarcal, está abordando las paradojas de una vida autónoma, usando esos recatos caracterizadores de un tipo de escritura femenina[...] (Pulgarín, 1995:188).

Hasta aquí se ha visto que las escritoras en las tres primeras décadas y aún en los inicios de la cuarta del siglo XX, asumían aun con cierto recato los temas concernientes a su identidad femenina. No obstante, en esta última década comienzan a presentarse algunos intentos por asumir la condición femenina de manera diferente. Por ejemplo, en 1949 Elisa Mujica publica su novela *Dos tiempos*. Yolanda Forero Villegas (1995), anota que esta obra es considerada por algunos como la primera novela colombiana moderna, por su presentación del discurso femenino, la fragmentación del tiempo, en sus aspectos formales, y el compromiso social y político. Mary Berg (1995), también advierte que en sus obras Mujica presenta “la celebración de la perseverancia de la mujer colombiana, la insistencia en que esta defina su identidad a pesar de los grandes obstáculos, y el deseo de independencia y autonomía, de los personajes” (1995: 208). En perspectiva de Jaramillo este tratamiento del ser femenino apunta a la conciencia de ser mujer, la cual, según la crítica, representó el inicio de un nuevo momento en el desarrollo de la escritura femenina, ya que ante la ola de

violencia comienza a desconfiarse de las instituciones que habían sustentado el poder tradicional (1995).

En el cincuenta surge la obra de Matilde Espinosa, destacándose por su interés en los temas sociales que continúan con la poesía social de Emilia Ayarsa. Sin embargo, tal como se anotó antes, el ataque a los esquemas patriarcales en la escritura femenina ha sido contradictorio, lo cual es notorio en el caso de Rocío Vélez, quien también publica en el cincuenta:

Algunas de sus obras recrean los valores tradicionales en la familia y en la sociedad, donde aparece el patriarca como símbolo de coherencia económica y cultural que genera una ideología conservadora. Esta imagen es idealizada en *Terrateniente* y *La tercera generación* [...] pero en sus *Cuentos desagradables*, en *La cisterna* y *Por los caminos del sur*, aparecen los problemas familiares que desvirtúan la imagen del patriarca y el mundo por el sustentado (Jaramillo, 1995: 230).

En la década del sesenta se funda en Medellín el grupo “La Tertulia”. Entre los integrantes del grupo están Sofía Ospina, Pilarica Alvear, Regina Mejía, María Helena Uribe de Estrada y Olga Elena Mattei. Según comenta Augusto Escobar Mesa (1995), el grupo se reunía en la sala de la Rectoría de la Universidad de Antioquia los miércoles, y allí todos compartían sus creaciones literarias y se promovía la publicación de varias obras, siendo la producción de las mujeres la más consistente del grupo al que también pertenecían Gonzalo Restrepo Jaramillo y Arturo Echeverri. No obstante, “las escritoras de La Tertulia no escaparon ni pretendieron rehuir al imperativo contemporáneo que reclamaba de ellas la máxima conciencia como intelectuales que eran, ni a su dedicación a la literatura que exigía una

entrega, ni mucho menos al requerimiento de asumirse como mujeres de manera peculiar” (Escobar, 1995:259).

La obra de María Helena Uribe es un ejemplo de ello: en ella se refiere a la angustiosa marginalidad femenina y en sus obras se opone al estereotipo de escritura femenina fundado en el sentimentalismo. En este mismo periodo, Flor Romero toca el conflicto de la mujer ansiosa de la búsqueda de su identidad y Fany Buitrago será una autora fundamental en esta historia porque “emplea la novela como un medio para exponer y retar la autoridad de sus mecanismos de representación (Montes, 1995: 324).

Los setenta marcan una época muy agitada en el ámbito de la literatura escrita por mujeres en Colombia, pues surge el primer grupo de literatura feminista, en el sentido en que “sus obras conforman una literatura que desenmascara el machismo pero no lo trasciende; otras aún temerosas, apelan a sutilezas y juegos de evasión o a la demencia y la banalidad para mostrar el absurdo de las vidas femeninas” (Jaramillo, et al, 1995: xxxvi)

Helena Araujo y Alba Lucia Ángel son declaradas abiertamente feministas. En el caso de Araujo, Myriam Luque observa que esta autora “a través de sus ensayos aborda el tema de la mujer el ámbito de la creación literaria y la forma como la crítica ha ignorado o ha desdibujado este papel” (1995: 342). Por su parte, Ángel manifiesta en su narrativa la preocupación por la situación de la mujer en las sociedades tradicionales como la colombiana, señalando cómo la participación femenina en la historia ha sido dominada por los intereses masculinos, dejando al descubierto los mecanismos de alienación femenina y señalando la necesidad de establecer una relación más equitativa entre hombres y mujeres (Osorio, 1995).

Por su parte, Marvel Moreno presenta “un tratamiento subversivo de los recursos narrativos con miras a desenmascarar el texto social, de naturaleza patriarcal, conservadora, autoritaria y opresiva, y a mostrarlo en oposición al cono de la acción individual y social que la mujer ha establecido para sí misma” (Garavito, 1995: 402-403). Esta década es rematada por Anabel Torres, cuya obra sintetiza las experiencias de la mujer enfocándolas a su existencia, a su feminidad, su identidad y su labor como escritora.

Estas anotaciones marcan la trayectoria de la literatura escrita por mujeres en Colombia y deja ver que el proceso es largo y contradictorio.

### **María Mercedes Carranza y la crítica literaria**

En el contexto literario descrito anteriormente surge la obra poética de María Mercedes Carranza, quien aparece en la escena literaria en 1972 y con la publicación de su primer poemario *Vainas y otros poemas*:

Irrumpe en la poesía colombiana con una poesía que reniega de toda tradición -histórica, política y literaria-, atreviéndose incluso a desvirtuar los tópicos que hasta entonces habían enmarcado la literatura hecha por mujeres: sentimentalismo, tono recatado, retoricismo. Entendida como negación su poética puede calificarse como parricida, se rebela contra la figura del padre -paradigma y legado-, la figura de la patria, figura de una sociedad patriarcal, hasta encontrar su propia voz. (Valenzuela, 2008:1)

La actitud crítica de Carranza se evidencia desde su primer poemario *Vainas y otros poemas* (1972) y continúa impregnando toda su obra. A Carranza se le inscribe en el grupo de posnadaistas y su poética aun conserva el carácter contestatario que portó el nadaísmo. De allí su actitud rebelde, especialmente ante el sistema patriarcal. Carranza hace uso de

estos múltiples elementos que confluyen es su obra para establecer una visión crítica acerca de la condición femenina manifestando su desencanto.

Su poética es considerada por la crítica literaria nacional como un aporte muy importante para la literatura colombiana, puesto que manifiesta la búsqueda de nuevas formas de expresión poética, convirtiéndose en punto de referencia obligado para el desarrollo de nuestras letras. Así queda registrado en los diversos trabajos y antologías sobre poesía colombiana, entre las que podemos citar los realizados por Fernando Charry (1996), Juan Gustavo Cobo Borda (1987/1995), Andrés Holguín (1974), Rogelio Echavarría (1998) y Fernando Ayala (1984).

La poesía escrita por mujeres en Colombia ha despertado el interés de la crítica literaria, no sólo nacional sino internacional, puesto que revela una visión particular y se atreve a tocar temas trascendentales de nuestra realidad social como es la situación de la mujer en distintos aspectos, su visión de mundo, su sexualidad y su papel en la sociedad. Tal es el caso de María Mercedes Carranza, quien se distancia del sentimentalismo que durante mucho tiempo caracterizó la producción literaria femenina, y con un tono más bien irónico y satírico adopta una visión crítica de la sociedad.

Por todo ello, este estudio se hace necesario por cuanto contribuye a reconocer cómo las escritoras colombianas contemporáneas asumen el quehacer poético revelando distintas visiones de mundo y subvirtiendo la concepción poética tradicional, lo que es especialmente acentuado en la poesía de Carranza, pues como se señaló arriba en la cita de Valenzuela, el legado que recibió la poeta especialmente de su padre, apuntaba a una

concepción de la poesía que mantenía los valores tradicionales.

Entre los autores que se han interesado en la obra de Carranza puede señalarse el trabajo de Patricia Valenzuela quien, en su ensayo titulado "María Mercedes Carranza: balance inicial", hace un recorrido general por los tres primeros poemarios de Carranza: *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983) y *Hola soledad* (1987), señalando los tópicos centrales alrededor de los cuales se desarrolla su poesía y que merecen ser estudiados, entre los que destaca la rebeldía, la pasión por el lenguaje y la voluntad crítica.

Patricia Valenzuela advierte que la poética de Carranza irrumpe en la poesía colombiana con una escritura que reniega de toda tradición histórica, política y literaria, desvirtuando incluso el tono recatado y el retoricismo manifestado en la literatura escrita por mujeres hasta entonces, y caracterizándose como una poética de negación (2008). De igual forma, en *Tengo miedo* (1983) Valenzuela identifica la preocupación por la palabra exacta, persistiendo la actitud crítica, ahora como dolorosa y profunda indagación, revelando desencanto. Finalmente en *Hola soledad* (1987), advierte cómo la mirada poética integra amor/desamor, lenguaje/silencio, en busca de la escritura como experiencia total, como ejercicio de soledad.

Por su parte, Fernando Garavito, en su ensayo titulado "María Mercedes Carranza. Toda la tierra sobre ella pesa"<sup>9</sup>, luego de ubicar a la poeta y su obra en un momento socio-histórico, entra a analizar el sentido de la palabra desnuda en su poética. Garavito (2004) señala la

---

<sup>9</sup> Este ensayo sirve de prólogo a la edición *Poesía completa y cinco poemas inéditos*, de María Mercedes Carranza, publicado póstumamente (2004)

época convulsionada y violenta que le tocó vivir a Carranza en el país: en medio de ello la literatura había optado por la fuga y la interpretación de los sueños y ensueños; no obstante con Carranza se produce una ruptura al entrar al cuestionar el país que su propio padre, Eduardo Carranza, ayudó a construir y a través de su poesía, procura devolverle a las palabras su significado en una batalla contra el poder que representa el lenguaje oficial, contra la palabrería y el disimulo, revelando una relación áspera con los disfraces.

En este mismo sentido se inscribe el artículo de Carmiña Navia Velasco, titulado "María Mercedes Carranza, su lucidez pesimista", en el que, además de comentar el contexto de la poeta, resalta la órbita existencial de su poesía, cómo dibujo del desajuste con el mundo en que se hallaba inmersa. Navia observa cómo en la obra de Carranza el mundo es captado con crudeza y emoción, revelando desencanto, lo cual es notorio aún en los títulos de algunas de sus obras: *Tengo miedo*, *Hola soledad*, *Maneras del desamor*. Navia señala que casi todas las preocupaciones vitales pasan por la obra de Carranza: desilusión, soledad, desamparo, desamor; pero lejos de tratar de inspirar compasión, la poeta instaura el humor y la ironía.

Por otra parte, tenemos el ensayo "La poesía de María Mercedes Carranza: palabra sujeto y entorno", de Lucía Tono (1995). En éste la autora estudia aquellos aspectos que hacen atrayente esta poética y que se sostienen en una actitud renovadora dentro de la tradición literaria colombiana, puesto que revelan la búsqueda de una nueva voz poética donde lo importante es lo que se dice y la comunicación con el lector y para ello se sumerge en la realidad que comparte lector y poeta, es decir, la realidad colombiana actual.

Otra autora que fija su atención en la obra de esta poeta es Helena Araujo. En su artículo "María Mercedes Carranza, Eugenia Sánchez Nieto, Renata Duran, Anabel Torres y Orrieta Lozano: ¿Una intertextualidad emocional?", identifica cierta intertextualidad emocional entre la obra de Carranza y la de las autoras mencionadas, en cuanto propician encadenamientos semánticos en que la angustiosa circularidad del encierro alterna con la experiencia del viaje, etapa de pasaje hacia una posible libertad donde es posible expresar su feminidad sin censuras (Araujo, 1995).

Sofía Kearns, en su estudio sobre la producción literaria de varias escritoras latinoamericanas -entre las que se encuentra Carranza- analiza la oposición a la sociedad patriarcal y las marcas del feminismo que se hacen evidentes en sus obras. Por otro lado, James Alstrum en "La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poética de María Mercedes Carranza y Anabel Torres" (1987) analiza específicamente cómo el lenguaje coloquial sirve en la poética de Carranza para subvertir los valores establecidos por la sociedad patriarcal.

### **¿Por qué el desencanto?**

Si bien es cierto que los estudios mencionados toman en consideración la obra de Carranza, cabe anotar que en la mayoría de los casos su extensión no es muy amplia y algunos presentan más bien una visión panorámica de los temas que aborda esta poética y son pocos

los que profundizan en un tema específico ofreciéndose sólo una visión general<sup>10</sup>. Es así como algunos de los autores mencionados señalan el uso del humor y la ironía en esta poesía, otros tratan algunos aspectos existenciales y advierten la desolación y el sinsentido de la vida.

Ahora bien, es importante señalar que el interés de este trabajo no es descalificar estos estudios, pues se entiende que ellos obedecen a determinados intereses investigativos, más bien se advierte que todos los temas identificados en la poética de Carranza no son aislados, sino que pueden ser relacionados con una noción más general: el desencanto. En Se pretende entonces dar una visión más integral de la expresión poética de Carranza. De hecho, en varias ocasiones las opiniones de la crítica han coincidido en advertir la visión desencantada del entorno que se revela en la poética de Carranza, pero en este trabajo no se asume el desencanto como un tema particular, sino como una visión que permea toda la obra de esta autora y en esto consiste el aporte de esta tesis. Cabe anotar que el presente trabajo se analizará específicamente la forma como esta poética asume la situación de la mujer. Por todo ello este estudio se hace pertinente y necesario por cuanto contribuye a reconocer como las escritoras colombianas contemporáneas asumen el quehacer poético revelando distintas visiones de mundo y subvirtiendo la concepción tradicional de la poesía escrita por mujeres.

Es importante señalar que el desencanto que se revela en la poética de Carranza resulta no es una visión exclusiva de la autora. Si se atiende a la ubicación en un punto histórico de

---

<sup>10</sup> No obstante, deben destacarse los estudios de Lucia Tono, Patricia Valenzuela y Sofia Kearns, en tanto concentran sus estudios en aspectos delimitados.

nuestra literatura, la poeta es inscrita en la denominada por Harold Alvarado Tenorio “Generación Desencantada”, título que ya es significativo: en esta Alvarado agrupa a aquellos autores que surgieron en los años setenta entre los escándalos de los nadaístas y que se refugiaban en sí mismos y en el lenguaje de sus maestros como Borges, Kavafis o Paz, para testificar su desencanto con una realidad criminal e injusta. En este grupo se ubicaron José Manuel Arango, Giovanni Quessep, Raúl Gómez Jattin, Juan Gustavo Cobo Borda, Elkin Restrepo y María Mercedes Carranza. A estos autores, aunque no se agruparon en torno a un manifiesto, los unía el hecho de que conservaban una visión pesimista y desoladora.

Al respecto, Ángela María Pérez Mejía le comenta a Carranza en una entrevista: -“Su poesía es del desamor, es muy desesperanzada”, a lo que la poeta responde: “(...) Yo creo que el poeta expresa la circunstancia que lo rodea. Entonces las circunstancias que nos rodean a todos los colombianos, y no de ahora sino de hace muchos años, son de pesimismo son de derrota y son de angustia. Eso que flota en el ambiente yo creo que lo recojo y lo expreso a través de mis vivencias amorosas, a través de mi soledad, a través de lo que aparece como temas en mi poesía”<sup>11</sup>. El desamor, la desesperanza y la desolación constituyen, pues, aspectos que nutren el desencanto en la poética de Carranza y que dan cuenta de un malestar social que, en este caso, afecta directamente a la mujer.

---

<sup>11</sup>Ángela María Pérez Mejía. *Entrevista a María Mercedes Carranza*. Recuperable en <http://www.colombianistas.org/revista/pdf/05/carranza03.pdf>

En este punto resulta pertinente y necesario retomar algunas anotaciones de Claudio Magris quien en su libro *Desencanto y utopía* hace importantes señalamientos sobre las contradicciones que el desencanto implica, y cómo éste se expresa a través de la literatura. Este autor señala justamente que:

“(…) el desencanto que corrige la utopía refuerza su elemento fundamental, la esperanza (…). La esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la existencia vivida, padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate (…). El desencanto es una forma irónica, melancólica y aguerrida de la esperanza (…). Tal vez no pueda existir un verdadero desencanto filosófico, sino sólo poético, porque solamente la poesía es capaz de representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiéndolas en una unidad superior, elusiva y musical . (2001:14-16)

Las anotaciones de Magris permiten entender que el desencanto entraña aspectos complejos que resultan difíciles de resolver conceptualmente, pues sólo la poesía, por ser un campo de expresión que también porta complejidad, es capaz de representar el desencanto sin pretender ofrecer soluciones “prácticas”. La poética de Carranza expresa ese desencanto del ser, pero no pretende resolverlo.

Luego de toda la contextualización y las notaciones formuladas anteriormente. puede decirse que el presente trabajo parte de la siguiente pregunta de investigación: ¿Cuál es la visión que se revela en la obra poética de Carranza acerca de la situación de la mujer? Si es una visión desencantada, ¿a qué apunta dicho desencanto y qué recursos estéticos se utilizan para expresarlo? Para desarrollar estos interrogantes se plantea como objetivo configura el desencanto que expresa la poética de Carranza en tres instancias.

Para ello este estudio se apoya en concepciones teóricas de reconocidos autores que serán presentadas al inicio de cada capítulo y subcapítulo, respectivamente, retomando algunas anotaciones de la crítica literaria sobre la obra de Carranza que son de particular relevancia para los objetivos de este trabajo. Para el desarrollo del tema se tomarán los poemarios *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Hola, soledad* (1987), *De amor y desamor* y *Maneras de desamor* (1993). Este trabajo se ha estructurado en tres capítulos. En cada uno de ellos se describe una instancia del desencanto que expresa la poesía de María Mercedes Carranza.

En el primer capítulo se analiza cómo el desencanto nace del desajuste con el entorno social en el cual se encuentra inmerso el yo poético: la hablante no logra reconocerse en una sociedad que aun conserva los moldes patriarcales y la somete a vivir subordinada al hombre, quien aparece como un ser superior a la mujer. Pero, lejos de la pretensión de inspirar compasión, esta poética instaaura la ironía, el humor y la parodia para criticar la situación de la mujer y manifestar su desencanto.

En el segundo capítulo se presenta una segunda instancia del desencanto, adquiriendo otro matiz: la hablante ahora no se siente a gusto con la concepción y la manipulación que de sus sentimientos se hace en la sociedad patriarcal, pues se controlan sus deseos interiores, mostrándola como un ser incapaz de dirigir su propia vida. Es entonces cuando la mujer advierte la necesidad de desligarse de la concepción de simple objeto que la sociedad patriarcal ha construido y comienza la construcción del sujeto- mujer, es decir, un ser independiente, autónomo, que toma las riendas de su propia vida sin someterse a las imposiciones de la sociedad patriarcal.

En el tercer capítulo se analiza una instancia del desencanto mas profunda e intensa, pues al integrar el panorama descrito en los capítulos uno y dos, el yo poético experimenta el sinsentido de la vida. La existencia al verse envuelta en el desamor, la desesperanza y la desolación, se torne dolorosa y vacía. Por ello este capítulo se advertirá una poesía más intimista, en una mirada introspectiva del yo poético.

## 1. LA IRONIA COMO SUBVERSIÓN DEL DISCURSO<sup>12</sup>PATRIARCAL

La poesía de María Mercedes Carranza expresa un profundo desencanto ante la condición de la mujer en la sociedad patriarcal, pero lejos de convertirse en un manifiesto sensiblero y lastimero, con la intención de inspirar compasión, María Mercedes Carranza, tal como lo advierte Patricia Valenzuela, se vale de recursos que son “consecuentes con aquello contra lo cual arremetía: al retoricismo opuso la palabra coloquial, al tono acartonado, la ironía y el humor; y al rigor formal del verso, una fuerte tendencia hacia la prosa” (2008:14). De esta forma esta poética construye e instaura su universo simbólico a partir de recursos estéticos que se erigen sobre la base de la ironía, entre los que se destacan el humor, la parodia y la intertextualidad, las cuales le permiten expresar el desencanto por la dominación patriarcal sobre la mujer.

### **Ironía: de retórica a visión de mundo**

Hablar de ironía resulta complejo, tal como lo señala Wayne Booth en su *Retorica de la ironía*, puesto que esta palabra “ha llegado a representar tantas cosas que corremos el riesgo de perderla por completo en cuanto tal término útil” (1986: 26). Esta anotación de Booth apunta a la ambigüedad que encierra el término ironía, dificultando su definición, mucho más cuando entra en contacto con la literatura. No obstante, es una realidad que se presenta

---

<sup>12</sup> En este trabajo asumimos como discurso patriarcal al conjunto de conceptos y presupuestos que maneja la sociedad donde prevalece la superioridad de los valores masculinos y que son utilizados para legitimar la dominación sobre la mujer.

en la cotidianidad y que es generalmente relacionada y utilizada en el terreno de la retórica y en el ámbito de la buena expresión, en el cual, según anota Víctor Bravo: “la ironía no designa más que un tropo: decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender o decir una cosa para dar a entender otra.” (1997:10). Siguiendo a Bravo, la ironía en la retórica parte de dos estrategias que son la *dissimulatio*, es decir, la ocultación de la opinión propia, y la *simulatio*, que consiste en el fingimiento de no coincidir con la opinión contraria. La ironía, entendida en este sentido, es la primera de las fórmulas utilizadas por Sócrates en sus diálogos (1997:10). No obstante, con la llegada de la modernidad, la ironía se abre en un nuevo enfoque y se instaura como una visión del mundo que cuestiona sus más profundas realidades. Precisamente en la poética de Carranza la ironía no se presenta sólo como recurso retórico, sino que trasciende y se configura como una visión de mundo que revela las profundas inconsistencias del sistema social al que se opone.

### **Ironía y patriarcalismo en Carranza**

En este capítulo se analizará cómo la poética de Carranza se configura sobre la ironía para cuestionar el sistema patriarcal, manifestando su desencanto. Para esto se hace necesario, en un primer momento, precisar cómo la ironía se configura como visión de mundo en el marco de la modernidad, para luego describir la manera cómo se expresa en el complejo entramado de la literatura. En un segundo momento, se analizará cómo la ironía permite revelar el desencanto ante el ideal de mujer construido por la sociedad patriarcal y que concibe a la mujer bajo determinados criterios y cualidades que expresan la dominación y el control de esta sociedad sobre el ser femenino. El tercer punto ahondará en el humor y la

parodia como forma de intertextualidad que revela el cuestionamiento de los valores establecidos por la sociedad patriarcal. Finalmente, se presentará cómo en la poética de Carranza se revela la inquietud y el desencanto ante la percepción que tiene la sociedad patriarcal acerca del cuerpo femenino.

### **1.1 La ironía como visión de mundo**

Como se dijo antes, la ironía en tanto recurso retórico se entiende como decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender; sin embargo, cuando esta se instaura como visión de mundo adquiere una perspectiva diferente que va más allá y que parte del cuestionamiento permanente de lo que se presupone como “lo real” o, de las verdades que permanecen como fijas y legitimadas por una especie de trascendencia; es decir como establecidas por un orden divino. En este sentido Víctor Bravo señala:

La visión irónica es la visión nacida en las entrañas mismas de la cultura moderna. Superando la persistente ceguera del discurrir cotidiano que afirma las presuposiciones de lo real y de la verdad como los horizontes plenos del existir; la visión irónica pone en evidencia inesperados pliegues y vertientes donde no es la certeza sino la incongruencia, no es el reconocimiento sino el sinsentido lo que quiere brotar como lo indomable y el vértigo que siempre, por más que lo ignoremos, nos acosan [...] el hombre moderno [...] ha transformado la ironía en perspectiva de una visión del mundo, en la expresión misma de la conciencia crítica que le ha dado en los momentos de mayor lucidez o vértigo, el poder de separarse de las identidades, de los imperativos, de cuestionar las evidencias y presupuestos de lo *real*. (1996: 9)

Víctor Bravo centra la concepción de la ironía como visión de mundo en el cuestionamiento de lo real y sus presuposiciones. Para precisar esta concepción, es necesario definir qué entiende el autor por “lo real” y “presuposiciones de lo real”.

En primera instancia, el autor señala que cada cultura se diferencia y se caracteriza por su modo de entender lo real; cada cultura construye los fundamentos de su realidad, pero lo real se muestra como si estuviese desde siempre afirmado por los signos de la objetividad y la universalidad. Por ejemplo, en la Edad Media y en las sociedades míticas y tradicionales lo real se concibe como dispuesto por fuerzas superiores y la existencia se realiza en procesos de identidad y reconocimiento con esas formas de lo real. Pero la modernidad rompe con esas premisas ontológicas de lo real y nos enfrenta a una de las formas más complejas de la dualidad del mundo al revelar que la realidad es una construcción, conjunto de pautas, restricciones y presuposiciones creado por la misma cultura que nos impone todas sus formas de reconocimiento (Bravo, 1996).

En este sentido lo real es lo establecido. Y es esto lo que justamente viene a cuestionar la modernidad, las formas de dominio que instaura lo real, y la literatura, que es atravesada por esa conciencia irónica, es la que asume una visión crítica al concebir lo real como construcción antes que dispuesto por razones ontológicas.

Lo real así concebido abre espacio a lo subjetivo en la construcción de lo real, debido a que rechaza las visiones de la realidad como absolutas y permite la visión del sujeto. Pero esto no significa que la visión subjetiva sea lo determinante, sino que la concepción de lo real se complejiza más, puesto que vendría a ser mas bien un conjunto de presuposiciones y objetividades compartido por una comunidad o cultura, y debe tenerse en cuenta que de un

individuo a otro, de una sociedad o cultura a otra, existen ciertos rasgos que determinan la creación de sus formas de expresión. En suma, lo real está construido tanto por la objetividad como por la subjetividad y permanece ya sea que se lo conciba como creado por los dioses o como construcción. La modernidad, pues, asume el papel de constante destructora de lo real, y la literatura es su campo de mayor expresión, donde se cuestiona y critica el poder, lo instituido y las presuposiciones de lo real (Bravo, 1996).

Ahora bien, al hablar de la ironía en términos de visión crítica es preciso recalcar que aunque su relación con la retórica se remonte a la Antigüedad como método de los diálogos socráticos, es en la modernidad donde presenta una nueva perspectiva y es la literatura el espacio donde esta despliega toda su fuerza enunciativa para revelar las incongruencias de lo que se presupone como lo real. En palabra de Octavio Paz: “Desde su nacimiento la modernidad es una pasión crítica. [...] lo que distingue nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad” (1985:11).

Se entiende entonces que el elemento crítico surge ante una realidad que se percibe heterogénea e incongruente, aunque aparezca legitimada por una especie de continuidad o permanencia a través del tiempo que haya dado lugar a visualizarla como natural o incuestionable. Es la ironía entonces la que, como continua diciéndolo Paz, “revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión del idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad” (Paz, 1986: 43).

La ironía permite advertir que ante un mundo que se proyecta uniforme y absoluto, laten otras realidades a la espera de ser tenidas en cuenta; opera allí la no identificación con la

realidad establecida y esto se convierte en el punto de partida para revelar sus incongruencias y explorar nuevas realidades. Ahora bien, el construir y explorar esas nuevas realidades supone implícitamente una suerte de destrucción de la verdad dada en principio. Esto ha sido señalado por Wayne Booth: “La ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de todo dogma”(1986: 13).

En el sentido de que es la literatura el campo donde la visión crítica de la modernidad, llamada conciencia irónica, se despliega con más fuerza, Pere Ballart (1994) apunta que, específicamente en cuanto a la relación entre ironía y literatura, es en la poesía donde se hace más evidente la huella de la modernidad: la respuesta artística a un mundo cambiante e incierto, en tanto que el sentido último de la ironía es la conciencia de que toda interpretación de la realidad es incompleta.

Para el poeta enfrentarse a esta situación puede ser complejo en cuanto al estado de ánimo que revela en el poema, pues “la poesía (...) personaliza al máximo la voz que habla en los poemas, y deviene esencial que éstos sean dichos por alguien en concreto en una situación y desde una disposición de ánimo también concretos” (Ballart, 1994: 380). Por esto Ballart señala que la ironía hace en la poesía moderna las veces de un regulador de los excesos tanto ideológicos como sentimentales en que puede incurrir el poeta, en el sentido en que en el poema moderno la idea emana de la emoción y ambos elementos provienen, a su vez, del objeto percibido. Se entiende entonces que en este sentido el poeta no pretende en sus

poemas imponer otra realidad construida por él. Más bien le interesa revelar las incongruencias de lo real que él, como persona, advierte.

Estas consideraciones revelan una complejidad en la manera como el autor puede manejar sus emociones y sus propios puntos de vista de forma que no caiga en el sentimentalismo exacerbado. Es la ironía la que le ofrece al ingenio del poeta una variedad de recursos como la ambigüedad, la intertextualidad, el lenguaje coloquial; elementos que, al entrar en juego en el poema, permiten que el lector participe de las dudas del poeta sobre aquello que está diciendo, apelando a su complicidad. Estos recursos suponen un manejo más intelectual que emocional del lenguaje, y es que, según lo anota Ballart:

El cultivo de la inteligencia es siempre un cometido inherente a la práctica de la ironía, compatible tanto con un moderado escepticismo como una renovada capacidad para interesarse por el devenir del mundo [...] La resuelta indefinición irónica tiene sobre todo en el dominio del arte, la misión de preservar la obra de cualquier ideología, en la convicción de que la menor concesión en ese sentido la haría de inmediato rechazable y tendenciosa para más de un lector, de manera que el ironista no puede sino esbozar en su obra una visión distorsionada de aquello sobre lo que él, como persona, querría opinar, visión que, al mostrar el problema en términos discordantes y contradictorios, ofrece al lector la posibilidad de recomponer a su manera, siempre más allá de la lectura de la obra, un determinado juicio de valor (que por supuesto nadie hallará en el texto de modo literal) (Ballart, 1994: 414-415).

El poeta que asuma la visión irónica resuelve las contradicciones de la realidad con la subversión de lo establecido, pero no asume una presunción de superioridad frente al resto de

los hombres, pues el poeta lo que pretende es, sabiéndose ser humano igual que los demás, presentarle al lector su visión del mundo cargada de inquietud y escepticismo.

Y para poder transmitirle su visión irónica al lector es preciso que en el poema se dé un manejo del lenguaje que permita la cercanía entre lector y poeta. Para eso se emplea un lenguaje que manifiesta tendencia al prosaísmo y al lenguaje coloquial, que en la poesía ha sido denominada por Roberto Fernández Retamar (1995) como “Poesía conversacional”, la cual se funda en la exploración del potencial lingüístico manifestando un acercamiento a la espontaneidad propia de la expresión oral, gracias a las frecuentes fusiones en los poemas de elementos procedentes de distintos géneros y la utilización de diferentes códigos lingüísticos que buscan como alternativa impresionar al lector para, mediante la combinación de frases hechas de giros coloquiales transfigurados, citas de personajes conocidos, de canciones populares o de moda, generar un guiño de complicidad que se completa con un marcado compromiso, evidente en casi todos los poetas coloquiales (Alemany, 2001).

James Alstrum, refiriéndose a María Mercedes Carranza y a Anabel Torres, señala: “a ellas les ha tocado luchar con el lenguaje en pos de la igualdad dentro de una tradición lírica bastante cerrada que ha sido predominantemente masculina a consecuencia de las costumbres y prejuicios de una sociedad netamente patriarcal. Ambas han empleado la palabra como armas letales de sátira para combatir las nociones erróneas de que su otredad implica necesariamente inferioridad en su papel doble de artistas y entes sociales” (1987:185). Estas autoras comparten cierto desencanto ante las circunstancias del medio ambiente social que marca su existencia.

La ironía, entonces nutrida por el lenguaje coloquial, en una poesía de tono conversacional, se convierte en un recurso estético y literario que permite asumir de forma crítica la realidad, por cuanto deja ver lo heterogéneo e inconsistente de las verdades construidas. De allí que “la mirada irónica se extenderá en la permanente refutación de las homogeneidades de lo real, en el distanciamiento ante el llamado a la identificación con las verdades establecidas, en el escepticismo ante los valores aceptados, en la negación de los acontecimientos, en la afirmación del yo inconsciente y distanciado” (Bravo, 1996: 87).

Teniendo en cuenta que la literatura en la modernidad apunta a romper con la asunción y reconocimiento de lo real y se instaura como una conciencia emancipadora en tanto asume una conciencia crítica que es la visión irónica puede ubicarse en esta línea a Carranza, quien no asume en su obra lo establecido por el sistema patriarcal y no se reconoce en éste, subvirtiendo en sus poemas las presuposiciones de este sistema.

La actitud crítica que permea la obra de Carranza permite que su poética se distancie, cuestione y refute el discurso de la sociedad patriarcal que se presenta como lo real; es decir, como lo establecido, y para lograrlo utiliza la ironía y construye su universo poético sobre recursos estéticos como símbolos, metáforas e imágenes que son traspasados por un lenguaje prosaico y coloquial a través del cual se expresa el desencanto ante la situación de la mujer.

En este punto es importante hacer algunas consideraciones acerca de la manera como puede advertirse la ironía en un texto, especialmente en un poema. Wayne Booth (1986) expresa que en la ironía escrita se nos dan algunas pistas que facilitan su identificación. Entre ellas señala los títulos, que en algunas ocasiones describen cualidades del hablante lírico, y los epígrafes que también son reveladores, pues el uso de citas de autores que son reconocidos

por su marcada ironía pueden servir de pistas para reconocer las intenciones del autor, ya que frecuentemente estas alusiones son indicios claros de que el autor no se identifica con ciertas presuposiciones o concepciones.

Estos recursos son utilizados por Carranza en su poética, donde la ironía apunta, entre otros aspectos, al cuestionamiento del ideal de mujer construido por la sociedad patriarcal que la valora a partir de unas cualidades o virtudes que funcionan como reguladoras de su comportamiento y que le exigen vivir sobre la base de lo socialmente aceptable. En el siguiente punto nos centraremos en analizar la posición de Carranza ante ese ideal de mujer.

## **1.2 Concepción irónica de las virtudes femeninas: la virtud como prenda de vestir**

Tradicionalmente una virtud es entendida como una cualidad positiva: el *Diccionario de la Lengua Española* define la virtud como la “Disposición constante del alma para las acciones conformes a la ley moral” (2001). Socialmente se considera una de las herramientas más importantes para el éxito. En lo referente a la mujer las virtudes se conciben como las cualidades positivas que la mujer debe poseer para ser socialmente aceptada, y la sociedad patriarcal construye unas categorías fijas que constituyen el modelo ideal de mujer.

María Cristina Laverde describe estas cualidades: “jóvenes, bellas, frágiles, débiles; dependientes inseguras, pasivas, sumisas y dóciles; abnegadas, sacrificadas, sentimentales e intuitivas; tímidas vírgenes, monógamas y fieles; maternas y hogareñas” (Laverde,

1986:339). La mujer que se niega a acatar estos códigos, que se convierten en requisitos para ser aceptada socialmente, se expone a la crítica y es considerada antinatural, pues se cree que estas virtudes le son dadas a la mujer como partes constitutivas de su misma “esencia” o “naturaleza femenina”, siempre dispuesta al sometimiento. En las siguientes líneas se analizará cómo en la poesía de Carranza se subvierten estos requerimientos utilizando la ironía que se configura a partir de los mismos títulos, los epígrafes, e incluso en los finales inesperados de sus poemas.

El primer poema que se tomará es “Quién lo creyera”<sup>13</sup>. En este se resalta la inconformidad de la mujer que se debate entre los requerimientos de la sociedad patriarcal, que le concede un lugar subsidiario del hombre, y sus deseos interiores:

Crece una bestia por dentro,  
por fuera la más dulce sonrisa.  
Las garras se estiran  
En uñas rosadas y manos muy suaves.  
Crece una bestia por dentro  
Y esta voz es sólo un gemido.  
Si le fuera posible hablar  
Diría encantada de conocerlo  
O cosas por el estilo. (“Quién lo creyera” *Vainas y Otros poemas*. p, 67)

En este poema el yo poético se autocaracteriza como mujer por la descripción que hace de sus “uñas rosadas, manos suaves y dulce sonrisa”, las cuales son concebidas socialmente

---

<sup>13</sup> Todos los poemas citados serán tomados de la edición *Poesía completa y cinco poemas inéditos*, publicada por Alfaguara (2004). Por lo que en adelante sólo se señalará el nombre del poemario y la página.

como características femeninas, también por el adjetivo “encantada”. Así entendemos que quien se expresa en este poema es una mujer a quien la sociedad le ha impuesto unos parámetros de comportamiento a los cuales debe sujetarse, aunque en su interior quiera rebelarse, pero ante la imposibilidad de ello experimenta dolor que se manifiesta en su voz que “es sólo un gemido”.

En el poema citado se advierte que la ironía parte del mismo título, tomado de una frase coloquial: “Quien lo creyera”, expresión que comúnmente se usa para señalar una situación que aparenta ser de determinada manera pero que resulta ser de otra totalmente distinta e inesperada. Nótese que aquí la ironía se revela en el primer verso a partir del calificativo de “bestia” que el yo poético le da a los sentimientos y emociones interiores que experimenta la mujer y que pueden corresponder a todo el dolor que ella tiene reprimido, mientras que por fuera debe parecer amable y complaciente mostrando una “dulce sonrisa”.

En este punto es importante retomar la interpretación hecha por Lucia Tono quien observa que este poema parece partir del supuesto de que la mujer no puede hablar: “por el uso del condicional “diría”, construcción que permitiría una esperanza de comunicación, y que se anula con el contenido de lo que expresaría: “encantada de conocerlo”, una convención social que no refleja en absoluto la situación de la mujer” (1995: 27). Es decir, con esta expresión la mujer se ve resignada a permanecer en la misma situación, pues no logra expresar todo lo que tiene en su interior y debe someterse a los patrones establecidos.

Se manifiesta así una especie de impotencia de la mujer ante su condición y ello se traduce en la adopción de un comportamiento fingido, una apariencia de amabilidad y, aunque interiormente arda de la ira, diariamente debe acatar las imposiciones sociales, que son

asumidas por la mujer como parte de su vestuario cotidiano. Esto puede notarse en uno de los poemas más contundentes y reveladores: “El oficio de vestirse”, del poemario *Tengo miedo*. En este poema se describe la tarea diaria de la mujer que asume el uso de las virtudes que la sociedad le impone como parte de su arreglo diario, esto es, como una prenda más de vestir. Para captar toda la fuerza enunciativa de este poema será necesario reproducirlo casi en su totalidad. Por ahora tomemos los primeros versos:

De repente,  
Cuando despierto en la mañana  
me acuerdo de mí,  
con sigilo abro los ojos  
y procedo a vestirme (“El oficio de vestirse”, *Tengo miedo* p, 110).

Estos versos son muy interesantes por cuanto se establece una especie de juego donde aun no se revela la ironía y parecen describir una situación tan cotidiana como lo es el vestirse. Sin embargo, el tercer verso sutilmente introduce un aspecto significativo cuando enuncia: “me acuerdo de mí”. Pero es necesario seguir avanzando en la lectura del poema para descubrir las intenciones que entraña:

Lo primero es colocarme mi gesto  
de persona decente.  
En seguida me pongo las buenas  
costumbres, el amor  
filial, el decoro, la moral,  
la fidelidad conyugal:

para el final de los recuerdos.

Lavo con primor

mi cara de buena ciudadana

visto mi tan deteriorada esperanza,

me meto entre la boca las palabras,

(...)

Y en los ojos esa mirada tan amable.

Entre el armario selecciono las ideas

que hoy me apetece lucir

y sin perder mas tiempo

me las meto en la cabeza (“El oficio de vestirse”, *Tengo miedo* p, 110).

Se trata de un cuestionamiento que la hablante hace del papel y las actitudes que diariamente se ve sometida a adoptar para parecer digna ante la sociedad, y estas actitudes implican sus sentimientos, su vida familiar y conyugal y sus deberes ciudadanos. Se trata, en suma, de un control absoluto que influye aún en su propia personalidad.

Ahora bien, nótese el tono que marcan los cinco primeros versos: estos resultan sugerentes en la medida que muestran una hablante que tiene momentos en los cuales reconoce sus propios deseos y trata de identificarse a sí misma, pero esto es sólo momentáneo e inmediatamente retorna a su realidad a la cual parece conformarse. Su yo interior vuelve a ser reprimido por unas imposiciones sociales que lo controlan en todo: en los gestos que debe adoptar (de persona decente), las costumbres que debe cultivar (amor filial, decoro, fidelidad), en las palabras que debe hablar, la forma de mirar y hasta las ideas que debe profesar. Miremos ahora los últimos versos:

finalmente

me calzo los zapatos

y echo a andar: entre paso y paso

tarareo esta canción que le canto

a mi hija:

“Si a tu ventana llega

el siglo veinte

trátalo con cariño

que es mi persona” (“El oficio de vestirse”, *Tengo miedo* p.110-111)

En estos versos el yo poético queda sometido a vivir diariamente bajo los requerimientos de la sociedad patriarcal que establece así una especie de sistema opresor que persiste aun en el siglo XX, de supuesta libertad y avance social y cultural, y del que son herederas las hijas. La canción que le tararea la protagonista a su hija revela el desencanto por la dificultad de un posible cambio. En este punto es posible determinar la ironía desde la imagen proyectada en el título: un vestido es una prenda o conjunto de prendas que se ponen sobre el cuerpo para cubrirlo o abrigarlo; en este caso la mujer se viste para cubrir sus propios deseos y satisfacer los requerimientos que la sociedad le impone. El vestido se presenta entonces como una metáfora de la acción de adoptar actitudes socialmente aceptadas. En este orden de ideas, el yo poético manifiesta su desencanto al asumir las virtudes como una prenda de vestir que cubre su realidad.

Es importante señalar que en estos poemas se plantea el conflicto de la mujer, pero sin ofrecer posibles soluciones innovadoras. Esta posición es significativa si se retoman los planteamientos de Ballart cuando señalaba que el poeta que asume una visión irónica revela una visión de mundo traspasada de inquietud, pero no pretende convertirse en el alguien que

posee la salida eficaz a la situación, más bien, “el ironista, en la encrucijada, declina personalmente el tomar camino alguno, pero se cuida de hacer constar, eso sí, la posibilidad real de emprenderlos todos” (Ballart, 1994:417).

En este sentido resultan muy pertinentes los señalamientos de Sofía Kearns (1995)<sup>14</sup>. Esta autora advierte que en la poética de Carranza se manifiestan las contradicciones experimentadas por la mujer en cuanto al doble estándar que debe adoptar: por fuera debe parecer amable y dulce, mientras que por dentro guarda un potencial agresivo producto de las represiones a las que se ve sometida. Sin embargo, no se plantea solución alguna, más bien se muestra el conflicto y se recrea la solución de la mujer tradicional que se basa en la resignación a llevar una vida de apariencias. (1995: 40-42)

Esta aparente resignación que se muestra en la poética de Carranza en cuanto a la subordinación de la mujer es uno de los logros de la ironía, pues parece haber conformismo ante dicha situación, pero en el fondo lo que se expresa es un profundo desencanto que se hace latente en el poema intitulado “Érase una mujer a una virtud pegada”. En primera instancia debe decirse que este poema establece una intertextualidad con el famoso soneto de Francisco De Quevedo titulado “Erase un hombre a una nariz pegado<sup>15</sup>”, lo cual nos pone en contacto con lo mencionado mas arriba en cuanto a las pistas para identificar la ironía y de las cuales los títulos son especialmente reveladores. En este caso esto es evidente, pues

---

<sup>14</sup> En su tesis doctoral de filosofía titulada *Hacia un a poética feminista latinoamericana: Ana María Rodas, María Mercedes Carranza y Gioconda Belli* (1995), esta autora realiza un estudio de las obras de estas escritoras latinoamericanas para revelar las expresiones del feminismo.

<sup>15</sup> Quevedo es uno de los más emblemáticos poetas del Siglo de Oro y uno de los más destacados de la historia de la literatura española, ampliamente reconocido como poeta satírico y por su mordaz ironía, que utilizó como su mejor recurso para criticar defectos tanto físicos como morales. En el poema en mención Quevedo ironiza sobre la nariz de un individuo, hecho que ha dado paso a múltiples interpretaciones: algunas de ellas apuntan a que se burlaba de la nariz de los judíos; otros lo relacionan con Góngora, con quien el poeta mantuvo una constante disputa.

Quevedo, uno de los poetas más importantes de la literatura española, es reconocido por ironizar sobre su contexto.

En el poema de Carranza la ironía se advierte así desde la alusión en el título a un poema reconocido por sus intenciones irónicas. Esta referencia puede facilitarle al lector comprender la intención que se plasma en el poema. En el poema de Carranza se invierte el concepto tradicional de virtud, entendido como las cualidades positivas que debe adoptar la mujer para ser aceptada socialmente, adquiriendo un significado diferente para la hablante:

*No tenía ganas de nada,*

*Sólo de vivir*

*Juan Rulfo*

Yace para siempre  
pisoteada,  
cubierta de vergüenza,  
muerta  
y en nada convertida  
mi última virtud.  
Ahora soy una mujer  
de vida alegre,  
una perdida: cumplo  
con todos mis deberes,  
soy pozo  
de bondades, respiro  
santidad  
(...)  
por cada poro.

Elimino la vida. (“Érase una mujer a una virtud pegada”, *Tengo Miedo* p. 117)

En este poema se describen las virtudes que debe mostrar la mujer para ser aceptada socialmente: cumplidora de sus deberes, bondadosa, santa, sumisa. Sin embargo, aquí su aceptación constituye una traición el propio yo femenino. De allí que se observe una especie de contradicción por la forma como están ordenadas las ideas en los versos. Para la hablante su última y verdadera virtud es la rebeldía que manifiesta ante las imposiciones de la sociedad, de allí que el sucumbir ante ellas le represente la pérdida de su propia dignidad y aunque cumplir socialmente le otorgue ser aceptada, siente que interiormente esto significa su muerte. En este sentido el epígrafe resulta sugerente: si la mujer se resigna a las imposiciones patriarcales estará condenada a llevar una vida vacía y sin sentido, incapaz de lograr su plena realización.

La ironía se revela aquí en inversión del concepto de virtud construido en el poema. La hablante expresa: “Ahora soy pozo de bondades”. El pozo, afirma el diccionario, es una cavidad subterránea construida para la reserva de agua. Esta definición tradicional no entraña aspectos negativos, sin embargo, en el poema de Carranza, por el contexto lingüístico<sup>16</sup> donde aparece, el pozo adquiere una connotación negativa de lugar oculto y despreciable para la hablante, en cuanto se convierte en lugar de depósito de las virtudes impuestas por la sociedad en detrimento de sus propios deseos. De allí que el último verso exprese su profundo desencanto: “elimino la vida”.

---

<sup>16</sup> Entendido aquí como los versos que le anteceden y los que le suceden, así como el sentido en que estos pueden interpretarse.

Todas estas virtudes se constituyen en patrones de conducta que deben ser aceptados y reproducidos por la mujer quien debe ser siempre “femenina” en todas sus formas, tal como lo enuncia el poema “Fuerza, canejo, sufra y no llore”<sup>17</sup>...”, del poemario *Vainas y otros poemas*. En este el yo poético señala en forma de burla la lista de las actitudes que debe asumir la mujer y que se le ofrecen como una suerte de catálogo del que debe escoger las que sean pertinentes para tal o cual ocasión:

El catálogo es dispendioso  
y se parece al andar de las palomas  
en el parque, sutil y monótono.  
Sonreír para verse amable, para  
Bailar torcer el cuello, alzar  
Las cejas al asombro,  
con el asco arrugar la cara y  
mucho parpadeo que eso sirve para todo.  
El pedir puesto requiere  
capítulo especial, modoso, solícito y  
más que nada mostrarse  
dispuesto a vender el alma (“Fuerza, canejo, sufra y no llore, *Vainas y otros poemas*, p.71)

El mismo título revela la ironía, pues indica la actitud de la sociedad que le pide a la mujer que sufra pero que no llore, es decir, no expresar su dolor ante la situación experimentada. Estas virtudes, que en realidad constituyen códigos de comportamiento impuestos a la mujer

---

<sup>17</sup>El título de este poema es tomado de la letra de la canción de Carlos Gardel titulado “Tomo y obligo” cuya frase completa es : “fuerza, canejo, sufra y no llore que un hombre macho no debe llorar”.

por una sociedad patriarcal, la muestran como un ser pasivo. Es una apelación a la supuesta capacidad de resistencia de la que naturalmente ha sido dotada la mujer: no tiene derecho a quejarse a manifestar su sufrimiento; ante la sociedad debe aparentar satisfacción y continuar su vida como si nada, debe renunciar a sus propios anhelos, tal como la ha analizado María Cristina Laverde:

El rígido modelo de lo femenino, al cual debe acogerse toda mujer que desee serlo en plenitud, implica introspección de una permanente actitud de renuncia: ser bella, frágil y delicada, ser sumisa y dócil... La mujer no se pertenece en tanto se le educa y se le socializa para vivir en función de los demás: en aras de los otros depone gustos, satisfacciones, placeres y opciones, a través de actitudes y comportamientos en los que siempre está cediendo. Así se lo exige la imagen de mujer modelo<sup>18</sup> para la cual meticulosamente se le prepara (1986: 343).

Estas virtudes que se manifiestan como normas de comportamiento impuestas a la mujer desde la base misma de la educación, parecen trascender en el tiempo y permanecer casi como valores eternos. En el poema “Conversación con mi hija” se lee:

Muchas cosas pasarán sobre tu cuerpo  
lluvia, deseos, labios, tiempo  
gastaran tu piel y por dentro tu alma.  
(...)  
Son cuestiones inevitables,  
Usa la cortesía y santas pascuas.

---

<sup>18</sup> Concebida como aquélla que se somete a los patrones sociales sin cuestionarlos y que por lo tanto los acepta como parte de un orden natural.

Te acosarán a respuestas blanco sobre negro  
Y viva la civilización, te gritarán  
Y cuando entiendas por fin que el mundo  
Es redondo habrás perdido para siempre.  
(...)  
Usa siempre la cortesía y  
no se te olvide, hija  
lavarte los dientes todas las mañanas  
y apaga la luz antes de dormir. (“Conversación con mi hija”, *Tengo Miedo* p.116)

Tal como lo enuncia el título, este poema recrea la conversación de una madre con su hija, aunque cabe señalar que la voz de la hija no se plasma. Los primeros versos marcan el desencanto ante la situación sexual de la mujer que se halla bajo represiones sociales y culturales transmitidas una generación a otra. Aunque se presenta un aparente conformismo ante ello, al conocer la visión irónica de Carranza se entiende que de lo que se trata es de la incertidumbre y la desesperanza de la mujer ante un posible cambio de su situación. Por el uso de la ironía es posible interpretar la verdadera intención que se plasma: la madre le aconseja a la hija el uso de la cortesía como modelo de conducta y virtud femeninas que debe adoptar para evitarse conflictos: “Usa la cortesía y santas pascuas”. La madre recomienda a la hija que reprima sus dudas y no trate de buscar respuestas, porque en vez de bienestar podría representarle conflictos. Pero lo que busca la madre es alertar a la hija sobre su existencia en una sociedad que la limita y la reprime. La ironía se marca así mismo en el final propuesto para el poema. La madre recomienda a la hija cumplir con las disposiciones

que sobre la conducta y las buenas maneras plantea la sociedad, y que son representadas aquí en el hecho de lavarse los dientes y apagar la luz antes de dormir.

Hasta aquí se ha visto entonces que en la poética de Carranza la situación de la mujer es concebida y presentada bajo una visión irónica que es propia de la modernidad, que se caracteriza por la refutación y deconstrucción permanente de las presuposiciones de lo real. En este sentido la obra de Carranza, a través del uso de la ironía, revela su desencanto cuestionando permanentemente las presuposiciones de la sociedad patriarcal que se imponen como lo establecido, es decir, como lo real, permitiendo ver sus incongruencias especialmente al construir normas de comportamiento que aparecen bajo el rotulo de virtudes que funcionan como reguladoras de su ser, y que en esta poética son asumidas por el uso de la ironía como prendas de vestir en el sentido de que implican la adopción de un comportamiento fingido. Siguiendo con esta visión irónica, en el siguiente aparte nos dedicaremos a analizar cómo el humor se ubica en la vía de la ironía para seguir cuestionando una realidad que se revela incongruente.

### **1.3. Instauración del humor y la parodia como formas de ironía**

La ironía subraya una crisis de sentido que en la literatura se configura a través de diversos procesos textuales entre los que se encuentran el humor y la parodia. Ahora, cuando se habla de humor generalmente se piensa de inmediato en la risa como concreción y expresión más visible de sus efectos, por ejemplo en el caso de un chiste. Sin embargo, en el campo de la literatura la concepción del humor presenta otros matices diferenciales. De igual forma,

cuando se piensa en la parodia se tiende a relacionarla con la imitación burlesca de la obra o el estilo de un autor. No obstante, la parodia puede trascender e imitar creencias.

En este aparte en primer lugar se dedicará un espacio para definir lo que se entiende por humor, describiendo la relación que guarda con la ironía. Así mismo, se harán algunas consideraciones acerca de la parodia que será entrelazada al humor en el análisis de los poemas. Una vez aclarados estos aspectos, nos adentraremos en el punto central que es analizar la forma cómo estos recursos se presentan en la poética de Carranza como elementos configuradores de su discurso de subversión de los principios e imposiciones a los que se ve sometida la mujer en el sistema patriarcal nutriendo su visión de desencanto.

Según las anotaciones de Víctor Bravo:

El humor entra en la literatura de occidente como una de las expresiones de la conciencia irónica, en la percepción de lo incongruente, asumido de manera festiva por la certeza de la reconstrucción de la homogeneidad de lo real. Ya Friedrich von Schlegel, [...] lo concibió de esta manera: 'humor tiene que ver con ser y no ser, y su verdadera esencia es la reflexión'. [...] el humorista se distancia de la realidad, relativiza la verdad, degrada los valores consagrados; de allí que en el verdadero humorista se encuentre la conciencia crítica. (1996:130)

Ahora bien, no debe confundirse el humor y lo cómico como sinónimos, pues portan cierta distancia conceptual. Pere Ballart señala que “el humor ha pasado a tener una acepción que coincide con la amplitud de la risa y lo cómico en general, y así, hasta al más vulgar de los caricatos se le llama humorista sin reparo alguno” (1994:441). Sin embargo, es su

fundamento en la conciencia crítica lo que diferencia el humor de lo puramente cómico. En términos de Bravo:

“[...] lo cómico es el efecto de lo incongruente que desencadena la risa; el humorismo, es noción más englobadora, y supone, junto al posible efecto de lo cómico, la distancia crítica sobre esa percepción de lo incongruente. La ironía se ubicaría en el humor, antes que en lo cómico, y supondría, a diferencia de éste, negatividad de lo afirmado y lo instituido. En este sentido, la comicidad se convierte en un espectáculo de divertimento, y el humor en crítica de lo degradado y lo incongruente [...] Es posible decir que cuando el énfasis se coloca en lo cómico, lo desencadenante es la risa; cuando se coloca e lo reflexivo, el humor se hace escéptico, incluso serio (1996: 132-33)

En este sentido, lo cómico sólo sería un aspecto del humor y cabe decir que ocasional. Se entiende entonces que si el humor y lo cómico, con la risa como efecto desencadenante no son sinónimos, mucho menos lo son lo cómico y la ironía, ni siquiera puede decirse que éste sea un complemento formal de la ironía. De hecho Ballart señala que: “Implicar lo cómico, por tanto, en una caracterización objetiva de la ironía supone transitar entre la enfadosa maleza de la indefinición terminológica y la apreciación puramente impresionista” (1994: 440). Es decir, la ironía y lo cómico se relacionan, pero no se trata de una relación exclusiva ni de mutua dependencia. Como lo anota este autor:

Los espacios de la ironía y de lo cómico pueden confluír y de hecho llegar a una intersección considerable, pero semejante situación no da permiso en ningún caso para hablar de una identidad conceptual entre ambos, (...) Ni todo lo irónico hace reír, ni todo lo que provoca la risa de los hombres merece entrar en el capítulo de la ironía... El texto irónico no tiene por qué apoyarse indefectiblemente en lo cómico... La apreciación por parte del lector de esa voluntad irónica producirá en él, sin duda,

una notable satisfacción de la inteligencia, pero lo más probable es que externamente no demuestre otra emoción que una leve sonrisa complacida” (1994: 438-439).

Al entender entonces que la risa es el efecto de lo cómico, puede decirse que en algunos poemas de Carranza se utiliza más bien el humor que lo puramente cómico, pues se revela una distancia crítica ante la realidad que se advierte incongruente y no siempre el efecto es la risa, sino que el lector, al advertir la ironía, experimentar cierta complacencia ante una construcción que estimula su inteligencia al permitirle reconstruir el sentido, y esto puede provocar sólo una sonrisa, aunque no puede negarse que en casos particulares se provoque la risa. En suma, puede haber ironía y humor en los poemas sin que el efecto desencadenante sea explícitamente la risa.

El humor es uno de los recursos más utilizados por Carranza para expresar la preocupación por la condición de la mujer, y su tono rebelde y contestatario la conecta con la antipoesía iniciada en Colombia por Luis Carlos López, pero cuyos orígenes se remontan a Silva con sus *Gotas margas*. Por eso críticos literarios como James Alstrum la señalan como portadora de su legado, pues según este autor son características de la antipoesía el carácter reflexivo, la actitud crítica, el uso del humor, las imágenes polisémicas, los eufemismos y las palabras de doble sentido, la sátira, la ironía, el lenguaje coloquial, la visión cotidiana y la tendencia al prosaísmo (1986). Elementos que, como se ha dicho, también se hallan presentes en la poética de Carranza.

Ahora bien López criticaba su entorno, las situaciones sociales, políticas, e incluso religiosas, que tenían lugar en su ciudad, en su país, al que concebía con cierto desagrado por la corrupción, por lo cual se burlaba sin rodeos y con un lenguaje directo y cargado de humor negro, de personajes tradicionales, políticos, hacendados, en suma, de quienes mantenían el

poder y sobre todo de quienes abusaban de éste, y no deben olvidarse sus reflexiones sobre el quehacer literario. Por su parte Carranza se enfoca en la situación de la mujer que se encuentra subordinada en una sociedad que le impide realizarse libremente en tanto que impone patrones de conducta. El desencanto de Carranza ante esta situación se acrecienta al revisar el papel y la imagen que se ha proyectado de la mujer a través de la historia, especialmente en la literatura y que es recreado por la poeta en el poema “Historia Universal de la camelia”:

Entre Eva, que fue el principio  
-se desconoce la madre de Yavé-  
y usted señorita, la historia es larga.  
Camelias negras. Pompadoures  
de su príncipe, Catalinas  
de su corazón. Beatas por un pelo,  
la Estuardo en los altares;  
vírgenes como Isabel; o como Lucrecia,  
camelia venenosa, víctimas de un Borgia.  
María Luisa, gorda y fea,  
Más sensible que una adormidera.  
(...)  
Y sobre ellas y las que faltan, la celeste Celestina, que con el sabor  
En las encías y vive y reina  
Por los siglos de los siglos. (“Historia Universal de la camelia”, *Tengo miedo*, p.89)

En este poema la poeta usa el humor para expresar la ironía y burlarse de los modelos de feminidad utilizando la camelia como un símbolo floral y femenino por su belleza y

variedad, poseedora de una delicadeza y sumamente frágil. Se evidencia una intertextualidad con la famosa novela *La dama de las camelias*, de Alexandre Dumas (hijo), cuyos personajes principales son Margarita Gautier, criticada duramente por la sociedad de su tiempo por sus relaciones con muchos caballeros y por su vida licenciosa.

Resulta muy significativo que en este poema las mujeres mencionadas son aquellas que han quedado registradas en la historia como mujeres con una vida llena de escándalos y actitudes que en su contexto se salen de los modelos de moral. La primera que se menciona es Eva, porque “se desconoce la madre de Yavé”. Esta anotación implica un guiño humorístico, pero nótese que no necesariamente provoca la risa: por eso puede hablarse de humor y no de comicidad. Eva, desde la tradición judeocristiana, es concebida como la mujer que cede a la tentación y por quien el pecado pudo entrar en el mundo fácilmente, y la lista continúa en el poema, enunciando que la historia es larga. Así se siguen mencionando otras mujeres, entre ellas a la Celestina, que aparece con el adjetivo de “celeste”, calificativo sin duda irónico al conocer las características de este personaje de la literatura: avara, ambiciosa, lujuriosa, alcahueta, dueña de un prostíbulo, manipuladora y como si fuera poco, bruja. O sea, todo lo contrario a la mujer que puede considerarse como modelo de virtud y moral en la sociedad patriarcal, evidenciando la subversión de lo establecido como socialmente aceptable.

Recreada desde la literatura, la situación de la mujer se concibe desde polos extremos: ángel o demonio, mujer sacrificada o egoísta; concepción que parece permanecer “por los siglos de los siglos”. La anotación que aparece en el último verso, porta una intención humorística y corresponde a una intertextualidad con los finales de los pasajes bíblicos que denotan una

acción que se realiza para siempre. Esto nos permite introducir de inmediato el asunto de la parodia como forma de ironía. Según Booth en la parodia:

Se imita y desfigura el estilo de la víctima [...] Toda parodia se refiere en todos y cada uno de sus puntos a un conocimiento histórico que en cierto sentido está -fuera de sí mismo- es decir, obras literarias anteriores- y por lo tanto géneros mas o menos probables; [...] al leer la parodias, utilizamos la referencia exterior a otros autores para comprender la forma en que la parodia ataca a esos mismos autores. La cosa a que nos referimos externamente, para facilitar la comprensión, es la misma cosa a que nos referimos internamente, por ser objeto del ridículo. (1986: 168-169)

Para este mismo autor la forma más obvia de usar pistas estilísticas en la ironía es la que se da en la parodia, en que un autor imita en tono de burla el estilo de otro autor y aunque la parodia no se considere generalmente como ironía, lo es en el sentido de que “hay que rechazar el significado superficial y encontrar, mediante la reconstrucción, otro significado incongruente y superior. Ahora, los cimientos en que se basa la reconstrucción no tienen que ser necesariamente estilísticos, pues las buenas parodias suelen parodiar las creencias tanto como los estilos” (1986: 110-111).

En el último poema citado puede decirse que, más que un estilo, lo que se está parodiando es una creencia, la creencia de que la mujer debe ser siempre sumisa, angelical, dulce y devota.

Ahora bien, debido a la dominación y control tanto físico como moral al que se ve sometida la mujer en una sociedad que la reprime, en ella opera un descreimiento de los valores establecidos por una sociedad que la ha subordinado y por ello no reconoce los principios

sobre los cuales se ha fundamentado, relativos a la amistad, al amor, la fe, la solidaridad, la igualdad, etc., careciendo de validez para ella por cuanto sólo han servido para la legitimación del poder masculino, por ello solo puede experimentar desencanto. Los versos del poema “Sobran palabras” son reveladores:

la horca conviene  
a Amor por ilegible;  
(...)  
Libertad morirá  
lentamente y con dolor;  
la tortura es su destino;  
igualdad merece la horca  
por ser prostituta  
del peor burdel;  
Esperanza ha muerto ya;  
(...)  
Fusilaré sin piedad a Civilización  
por su barbarie;  
cicuta beberá Felicidad (“Sobran palabras”, *Tengo miedo*, p.113).

Estos versos marcan la actitud contestataria de Carranza, quien en su poesía, como lo anota Helena Araujo, “alcanza una técnica de desinhibición que facilita el risueño menosprecio de las convenciones. Mezclando la astucia a la ingenuidad y la ingenuidad al laconismo, pretende correr la escala de valores estatuidos” (Araujo, 1989: 178). En el poema mencionado Carranza señala valores que son vitales para la existencia humana y los condena

por cuanto no han sido aplicables para la mujer: el amor<sup>19</sup> es condenado porque no ha podido ser claro para la mujer y más bien ha sido utilizado como excusa para su subordinación; la libertad es condenada porque ha sido lo menos parecido a la situación de la mujer, quien se ve sometida a vivir como ser dependiente y esclava de la voluntad del hombre. Lo mismo la igualdad, pues la mujer ocupa un lugar subordinado en la sociedad patriarcal. La Esperanza es eliminada porque dicha situación parece eterna aun en una época de supuesta Civilización en la que las estructuras de esclavitud ya han sido abolidas y sin embargo, aún se evidencia la barbarie. Finalmente, la Felicidad es condenada porque, no existiendo los demás valores, es imposible ser feliz.

El humor se capta al analizar la totalidad del poema que permite la reconstrucción del sentido en un juego de palabras condenadas a sufrir los mismos castigos padecidos por quienes lucharon para alcanzar estos ideales. En este poema parodiando una especie de sentencia dictada por un juez -que en este caso es la hablante- se utiliza el humor para mostrar el desencanto ante los valores sociales, y en consonancia con la perspectiva de Carranza no se presenta un tono lastimero para inspirar compasión.

En la poesía de Carranza se revela cómo la voz de la mujer es silenciada en la sociedad patriarcal permitiéndole sólo autonomía y capacidad de opinar sobre el mundo doméstico, pero en el ámbito social o público lo más conveniente es el silencio femenino, la pasividad ante lo que le rodea; los únicos contextos en los que se le permite romperlo son en aquellos que impliquen subordinación y que no pongan en riesgo la autoridad que le corresponde al hombre (Laverde, 1986: 342).

---

<sup>19</sup> Este tema será objeto de estudio en el siguiente capítulo de este trabajo. Por lo tanto ahora no se harán mayores consideraciones al respecto.

No obstante, Carranza se atreve a desafiar y desvirtuar esta imposición a través del juego con el lenguaje en un poema como “Se lo voy a decir”, de *Vainas*. La voz poética se rebela contra el silencio y el lenguaje tradicional, incapaces expresar la realidad: “Es necesario decirlo/ porque sino para que están las palabra. /... Cada rato hay nuevas maneras/ para decir las mismas cosas. / Pero lo que yo tengo que decir nadie lo sabe.” (p.80)

Lejos de la intención de inspirar compasión, la poseía de María Mercedes Carranza se vale de recursos que son coherentes con aquello contra lo cual arremete. Ante el hermetismo y rigor que imponen el sistema patriarcal, instaura la ironía y el humor, los cuales entrelazados con la parodia, traspasan un poema como “Aquí con la señora Arnolfini” de *Vainas*, en el que se cuestiona la concepción de la maternidad como concreción y último fin de la existencia femenina, cómo se lee en los siguientes versos:

pero va siendo hora de que tenga su hijo  
y de que ingiera las naranjas,  
porque no todo es dulce  
y alegre cuando Dios quería  
y de pronto empiezan las naranjas  
-digo- a oler feo (“Aquí con la señora Arnolfini”, *Vainas*, p. 68)

En este poema se recrea una supuesta interacción del yo lírico con otro personaje (señora Arnolfini). En este punto debe hacerse alusión a la intertextualidad que se presenta en este poema con el famoso cuadro “Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa” (1434), del pintor flamenco Jan Van Eyck<sup>20</sup>. Sin contemplación alguna se utiliza una ironía punzante para

---

<sup>20</sup> Para comprender el sentido de la intertextualidad que Carranza construye es preciso hacer algunas anotaciones sobre el referente al que alude: este cuadro representa al rico mercader Giovanni Arnolfini y a

recomendar la maternidad como punto más alto de realización femenina, aunque los deseos y objetivos de la mujer en esta época apunten en otra dirección:

No me explico por qué sigue posando,  
si hasta el mismo Van Eyck está requetemuerto  
y su pinocho -perdone- su marido ya no es  
el hábito del alma suya, pues es  
sabido que las señoras  
prefieren otras fibras (“Aquí con la señora Arnolfini”, *Vainas*, p. 68).

Resulta interesante continuar analizando el poema, pues los versos siguientes presentan aspectos de importante consideración:

Venda su palacio y sus alhajas  
y recorra el mundo en auto-stop;  
dedíquese a coleccionar llaveritos y  
hágase la cirugía plástica; después  
tome barbitúricos. Haga algo señora  
para no verla morir entre memorias tristes,  
como tanto les ocurre a las palomas (“Aquí con la señora Arnolfini”,  
*Vainas*, p. 68)

---

Giovanna Arnolfini, su esposa, y puede interpretarse como una alegoría del matrimonio y de la maternidad. La representación de los esposos resulta antagónica y revela los diferentes papeles que cumple cada cual en el matrimonio: él es severo y bendice, ostentando el poder moral de la casa, y sostiene con autoridad la mano de su esposa que agacha la cabeza en actitud sumisa y posa su mano izquierda sobre su vientre abultado como señal de un embarazo que no es real, puesto que la señora Arnolfini nunca pudo tener hijos. El embarazo sería su culminación como mujer.

Aquí se evidencia cierta transposición de los deseos del yo lírico hacia su interlocutora en tanto que le recomienda la libertad y la aventura como formas de experiencia que le brindan un sentido diferente a la vida, sobre todo cuando esta ha sido monótona y apegada a los valores tradicionales, lo que requiere cambiar las acciones “típicas” de la mujer que la confinan al ambiente doméstico y dedicarse un poco a la diversión. Finalmente, le recomienda: “después tome barbitúricos”. Esto resulta altamente significativo si se tiene en cuenta que esta fue la manera que la poeta utilizó para darle fin a su vida.

En este poema se hace una ridiculización del esposo llamándole “pinocho” en un momento de picardía y juego del yo poético. Se alude a que el deseo de la mujer ya no es vivir bajo las expectativas y deseos del hombre “(...) pues es/ sabido que últimamente las señoras/ prefieren otras fibras.” Ironía y humor se funden para crear una crítica cruda al sinsentido de la vida de la mujer. El afán de la voz poética es que la mujer no muera sin haber dado en su vida espacio para cumplir con sus propios anhelos.

Como se ha visto entonces, el humor y la ironía, aunque no son sinónimos ni conceptos complementarios, sí pueden confluír para dar a conocer una visión del mundo traspasada de desencanto, cuyo efecto no siempre se expresa en la risa, sino que basta con que el lector capte la intención y reconstruya el sentido del poema, para lo cual son muy útiles las alusiones o intertextualidades, así como la parodia.

#### **1.4 La apariencia física como defensorio de la vigencia social de la mujer**

La poética de Carranza dentro de su visión irónica también contempla la apariencia del cuerpo como elemento que permite fijar la vigencia social de la mujer. En las siguientes

líneas miraremos brevemente como ello es asumido en la poesía de Carranza, haciendo antes unas anotaciones generales sobre el cuerpo.

El cuerpo humano puede tener ciertos significados que trascienden el ámbito fisiológico y biológico. Joseph Gevaert anota que estos dos aspectos entran en la construcción del significado del cuerpo, pero no pueden considerarse por sí solos. Para este autor los significados fundamentalmente del cuerpo son el servir de campo expresivo del hombre y lugar donde expresa su existencia, es lo que indica su presencia en el mundo: lugar de comunicación y medio de reconocimiento del otro, y se expresa como un lenguaje que recibe acentos característicos dependiendo de la cultura (1980).

En el caso de la mujer es especialmente significativo que su cuerpo ha sido objeto de diversas concepciones y representaciones, siempre mediadas por la visión del hombre. Simone de Beauvoir<sup>21</sup> declara que: “la literatura infantil, la mitología y los cuentos y relatos reflejan los mitos creados por el orgullo y el deseo de los hombres: la niña explora el mundo y descifra su destino a través de los ojos de los hombres”. (1987: 33).

En una sociedad construida bajo estas polaridades y diferenciaciones la mujer se ve compelida a actuar siempre para complacer a los demás, especialmente a los hombres. De allí que su propio cuerpo se muestre como objeto de deseo y contemplación masculina, por lo que se le exige mantenerlo siempre atractivo. La mujer sabe que su cuerpo es percibido y reconocido en esta sociedad como un objeto que debe ser cuidado, por eso se esfuerza por

---

<sup>21</sup> Simone de Beauvoir fue una novelista y filósofa francesa. Escribió novelas, ensayos, biografías y monográficos sobre temas políticos, sociales y filosóficos. Su pensamiento se enmarca dentro del existencialismo y obras como *El segundo sexo* (1987) se consideran por su contenido como obras fundacionales del feminismo. En este trabajo, aunque no se enmarca dentro del feminismo, nos parecen relevantes algunos de sus planteamientos sobre experiencia de ser mujer.

parecer siempre bella y perfecta. Este cuidado por el cuerpo que se le exige a la mujer revela el control y el dominio de una sociedad que la somete a sus requerimientos, los cuales parecen ser aceptados sin mayores objeciones, siendo notorio en la rutina de belleza, las largas sesiones en los centros de belleza y gimnasios a los cuales se someten muchas mujeres.

Con la llegada del siglo XX esta situación se agudiza, puesto que marca para la mujer la creación de imágenes y estereotipos que fueron convirtiéndose en rasgos definatorios de la apariencia femenina. Estos estereotipos se construyeron especialmente a través de la publicidad y el cine, que presenta mujeres como objetos de placer y contemplación para la mirada masculina. Hubo actrices, como Marilyn Monroe, que se convirtieron en iconos de la sexualidad, en imágenes estereotipadas, fascinantes por los deseos que inspiraban. Y para crear nuevas imágenes de sí mismas las mujeres tuvieron que aprender a adoptar y cultivar nuevas actitudes ante sí mismas, ante su cuerpo y ante el lugar que ocupan en la sociedad (Thédaud, Françoise, 1993)

La apariencia física de la mujer y más específicamente su edad, se consideran aún una categoría de definición para su vigencia en la sociedad. De allí que el ideal de mujer sea el de permanecer siempre joven, en plena flor de la belleza y vitalidad, pues de lo contrario no se considera útil ni siquiera en el campo laboral.

En la poética de Carranza se cuestiona esta concepción que la sociedad ha construido acerca del cuerpo femenino, donde la juventud se erige como requisito básico para el desarrollo y valoración social de la mujer, especialmente en su realización personal y profesional. Esto es considerado en el poema “Juventud bien ida seas”

*Fui feliz pero me aburrí tanto*

Graham Greene

Un cuerpo que se alza con pereza  
porque el aire le pesa y el vestido.  
Sin sed ni preguntas, la boca se cae,  
caen también los pechos, tela de seda ajada,  
y son frutas secas los pómulos maquillados.  
Los ojos hundidos no miran hacia fuera  
Juventud, bien ida seas:  
Heroína de fábulas mentirosas  
Vestida con ropas prestada, bien ida seas.  
Te llevas el coqueteo de los espejos  
Y la alegría de gastar un cuerpo joven. (“Juventud bien ida seas”,  
*Hola soledad*, p, 128)

Aquí se evidencia un tono más intimista. La hablante, al contemplar su propio cuerpo, advierte el paso de los años sobre él, lo observa cansado y gastado; su propia piel es testigo del implacable paso del tiempo. La protagonista vuelve a ver con desencanto la juventud, reconoce que no es más que una etapa de ilusión pasajera, de aventuras y amores que “sólo se recuerdan después con un bostezo”. Carranza establece un juego irónico al despedirse de la juventud con una aparente satisfacción por lo vivido. No obstante, el tono de los versos marca la nostalgia y la melancolía que le causa al yo poético el fin de la juventud que fue sólo una ilusión. De esta forma se cuestiona la concepción de la juventud como virtud y única etapa productiva de la mujer, quien una vez llega a la vejez tiene que enfrentarse a la

discriminación y a la marginalidad puesto que tanto su cuerpo como su utilidad social se ven disminuidos, quedando relegada al cuidado de los nietos o al estricto ámbito hogareño.

El poema “Jugando a las escondidas” es revelador: en este se revela cómo la mujer, con el paso de los años, se convierte en un ser inútil; su importancia va disminuyendo hasta el punto de convertirse en un objeto más de la casa, y finalmente en nada:

*Tengo que pensar que todo lo  
Que me sucede es mi vida.*

Mónica Viti

Al comienzo la llorarán mucho.

[...]

El luto adornará a los parientes

que entre lágrimas verán su vida como una hazaña.

Será gran señora, incomparable esposa,

dilecta amiga, pozo de gracia,

de virtudes y dones.

[...]

Con los años será la abuela

que hay que pasar a un osario

y luego la foto en cualquier rincón de la casa

que nadie sino de lejos sabe

A quien retrata. Finalmente nada. (“Jugando a las escondidas”, p.80)

Aquí el desencanto se agudiza al cuestionar el poco de valor del ser femenino en una sociedad que la valora sólo por su utilidad social en cuanto al papel que desempeña en el seno de la familia. Pero al enfrentarse con la muerte advierte que su vigencia es transitoria.

El primer verso muestra que inicialmente la ausencia de la mujer es notoria y causa tristeza, pero al seguir leyendo los versos se vuelve a un punto ya tratado en un apartado anterior: determinar su valor por las virtudes y cualidades que tenía y que la convertían en una buena amiga, esposa, madre y abuela. De allí que la edad sea un factor indispensable en la percepción que se tenga de ella, pues revela diversos estadios de su productividad en la sociedad.

El paso del tiempo constituye entonces uno de los peores enemigos para la apariencia de la mujer, quien desea y lucha incansablemente por verse siempre joven y fresca. Pero contra el tiempo no hay nada que valga y, tal como lo anota Simone De Beauvoir, la mujer “experimenta la resistencia del tiempo, que los aparatos mas ingeniosos fracasan en dividir y multiplicar, y lo experimenta en su carne, sometida al ritmo de la luna, y que los años primero maduran y después corroen [...] el único devenir del tiempo es una lenta degradación que roe los muebles y la ropa del mismo modo que el rostro” (1987: 382).

Así las cosas la mujer experimenta desilusión al irse la juventud, por cuanto el paso de los años acaba con las ilusiones, pone fin a los sueños y limita las posibilidades de la mujer, a quien ya no le basta con tratar de disimularlo; es preciso que, siendo relegada en una sociedad que ya la considera inútil, trate de buscar ahora el sentido y utilidad de la vida, pues cuando se llega a la vejez ya no es necesario vivir para complacer a nadie. Según De Beauvoir:

Por desgracia, en la historia de cada mujer se repite la circunstancia que hemos comprobado en el transcurso de la historia de la mujer: aquella descubre esa

libertad cuando ya no encuentra que hacer con ella. Esa repetición no es nada casual; la sociedad patriarcal ha dado a todas sus funciones femeninas la figura de una servidumbre, y la mujer sólo escapa a la esclavitud en los momentos en que pierde toda eficacia (1987:367).

Pero, ¿qué le queda a la mujer? Resignación parece ser la respuesta, pero es una resignación que causa amargura y desencanto al yo poético de la poesía de Carranza. Pero este tema se tratará en el siguiente capítulo.

Para concluir este capítulo puede anotarse que la poesía de María Mercedes Carranza se expresa una profunda crítica ante la situación de la mujer, pero, tal como se ha dicho antes, lejos de convertirse en una expresión de sentimentalismo exacerbado, con la intención de inspirar lástima, la poesía de Carranza se vale de recursos como la ironía y el humor, a través de los cuales opone a la dominación del sistema patriarcal, construyendo su universo simbólico a partir de estos recursos estéticos que le permiten expresar su desencanto ante los patrones de conducta que aparecen bajo el rótulo de cualidades y virtudes que legitiman la subordinación femenina. Para esto en el primer punto se vio que la ironía va más allá de ser un simple recurso retórico para constituirse en una visión de mundo en el marco de la modernidad, que permite cuestionar las incongruencias del sistema patriarcal.

## **CAPÍTULO 2**

### **CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO MUJER: LA INCESANTE EXPLORACIÓN DE LA INTERIORIDAD FEMENINA**

Bajo las condiciones que vive la mujer y que son cuestionadas en la poética de Carranza, tal como se describió en el capítulo anterior, es muy difícil para la mujer construir su propia identidad y constituirse como sujeto, puesto que más bien se la considera como un ser dependiente y subordinado a las disposiciones de una sociedad que se estructura sobre la base de un sistema patriarcal, fijándole normas de conducta las cuales le llevan a debatirse entre la adopción de un doble estándar por cuanto debe acatar esos presupuestos aunque en su interior desee liberarse y vivir plenamente.

Debido a esto, la mujer lucha por abrirse espacios donde pueda desarrollarse plenamente logrando su reconocimiento y autoafirmación como ser libre y autónomo, desligándose de los estereotipos y las concepciones que la muestran como un ser pasivo y eternamente dependiente, incapaz de actuar por y para sí misma, en tanto que, según los presupuestos de la sociedad patriarcal, la mujer carece de una conciencia crítica y más bien se caracteriza por su desbordado sentimentalismo. Sin embargo, en la poesía de Carranza se muestra una mujer que se distancia de esta visión de la mujer para construirse en un sujeto autónomo que explora su interioridad bajo otra perspectiva.

Luego de haber analizado en el primer capítulo cómo en la poética de Carranza se critica la situación de la mujer en cuanto al doble estándar que debe adoptar al cumplir ciertas

imposiciones de la sociedad en detrimento de sus propios deseos, lo que la lleva a experimentar el desencanto, en el presente capítulo se intentará un aproximación mas cercana a la forma como en esta poética se tratan ya no los aspectos exteriores correspondientes a la concepción social de la mujer, sino a las experiencias con su propia interioridad. Debido a esto, se advertirá una poesía más intimista, donde el yo poético luego de la exploración de su entorno social hace una introspección para reflexionar su estado interior.

En este orden de ideas, en primer lugar se harán algunas anotaciones sobre el concepto de sujeto para aterrizar en lo específicamente concerniente a la construcción del sujeto mujer, aproximándonos a la manera cómo el yo femenino de la poética de Carranza experimenta este proceso, dentro del cual juega un papel fundamental la interioridad de la mujer, que es constantemente explorada.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, el segundo punto describirá cómo la mujer de Carranza asume su sexualidad como parte constitutiva de su identidad como sujeto. Aquí el yo poético expresa su desencanto por el control que la sociedad patriarcal ejerce sobre su sexualidad. El último punto se dedicará a analizar cómo la mujer vive el amor y su relación con el amado como una experiencia de construcción consciente de sí misma, en tanto que se opone a vivir como un ser puramente emocional y como el lugar por excelencia del sentimentalismo, ya que para Carranza el amor carece de toda idealización manifestando la negación de los excesos emocionales. En este punto el desencanto del yo poético surge al analizar cómo la sociedad patriarcal, al controlar sus sentimientos, la concibe como un ser

incapaz de dirigir su propia vida, condenándola a la dependencia del hombre que es considerado el ser racional y consciente.

## 2.1. Construcción del sujeto-mujer

En una sociedad en la que la mujer es concebida como un ser subordinado y dependiente del hombre, relegada de todo protagonismo social, ésta busca abrirse espacios donde pueda reconocerse y afirmar su propia identidad, así como su condición de sujeto, empresa que resulta compleja. Alain Touraine<sup>22</sup> es uno de los autores que estudia el tema de la construcción del sujeto mujer y anota que: “el sujeto, como todos los grandes recursos en este tipo de sociedad, ésta concentrado en la elite dirigente y encarnado en primer lugar por los hombres” (2005: 229). En este contexto, la mujer no sólo se ve precisada a ocupar una posición inferior, sino que se ve constantemente definida a partir de los patrones que le fija la sociedad patriarcal, más que a partir lo que ella desea ser.

Y las imposiciones de la sociedad resultan tan fuertes que la mayoría de las veces la mujer cede ante ellas, y es justamente la sumisión a las reglas biológicas de la vida lo que, según Touraine, pone en riesgo o niega la condición de la mujer como sujeto. En las siguientes líneas se hará una aproximación a la definición de sujeto y a la manera cómo se construye el sujeto-mujer.

---

<sup>22</sup> Este sociólogo francés es ampliamente reconocido en Latinoamérica y Europa. Su obra enfoca el problema central de la reflexión social que constituye la relación individuo-sociedad. Su concepto de “sujeto” resulta muy en este trabajo porque ofrece una visión que lo liga al concepto de sociedad.

Alain Touraine reconoce que en la actualidad aún se difunde la idea de que las mujeres no son sujetos, “aunque se revista con un discurso más elegante que alaba la belleza de la mujer sobreentendiendo que la belleza le corresponde a la mujer como le corresponde el espíritu y la conciencia a los hombres” (2005: 230). Y aun más, el hecho de hablar de la mujer como víctima de la dominación masculina la presenta como un ser emocional e incapaz de reaccionar, es decir, que se niega su condición de sujeto.

Hasta aquí se ha aludido al concepto de sujeto, sin embargo, se hace necesario hacer ciertas precisiones al respecto. Siguiendo con los planteamientos de Touraine, puede concebirse al sujeto como “transformación del individuo socialmente determinado como creador de sí mismo” (2002: 229). Es decir, que se constituye en un individuo libre y autónomo, socialmente capaz de dirigir su propia vida. En la sociedad patriarcal esta condición les es reconocida a los hombres, los cuales pueden actuar como seres dominantes, legitimados por unos principios que se conciben universales y unos presupuestos que se aceptan como verdaderos, tal como se describió en el primer capítulo, mientras que a la mujer se le considera subordinada, dependiente, incapaz de constituirse en un individuo consciente, incapaz de construirse a sí misma. No obstante, estos presupuestos vienen a ser cuestionados cuando se reconoce que son incapaces para explicar a la mujer. De allí que se pretendan nuevas perspectivas para su comprensión, replanteando las formas de representación.

Ahora bien, es importante interrogarse sobre el origen de este cuestionamiento. Para ello se debe contextualizar y comprender la necesidad de la búsqueda de una nueva representación del sujeto, específicamente para la mujer. Según Rosi Braidotti: “la

modernidad marca en el mundo occidental la crisis y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto [...] las convenciones establecidas sobre qué es la subjetividad y qué implica son rechazadas radicalmente por una cantidad de “minorías” que reclaman la representación en el sentido político y discursivo” (2000:110).

Según anota Braidotti, es en la modernidad donde surgen los cuestionamientos a las representaciones del sujeto. Sin embargo puede irse un poco más allá. Teóricos como Craig Owens consideran que es más bien en la posmodernidad donde la condición femenina comienza a replantearse, especialmente en la literatura, puesto que: “la obra posmodernista porta un impulso en general destructivo, en cuanto los sistemas representacionales de occidente sólo admiten una visión, la del sujeto esencial masculino, o mas bien postulan el sujeto de representación como absolutamente centrado, unitario, masculino, donde las prohibidas de toda representación y legitimidad son las mujeres” (2002:95-96). Es decir, que estos sistemas excluyen a la mujer no sólo de toda representación, sino que le niegan la posibilidad de constituirse en sujeto, pues siempre está sometida a que su definición se haga en relación con un sujeto que se concibe universal, esto es el sujeto masculino que se constituye en el centro y punto de referencia para concebir a la mujer.

Pero, ¿por qué ubicar las nuevas formas de representación del sujeto en la posmodernidad y no en la modernidad? Cuando se habla de posmodernidad generalmente se asume como un fenómeno sociocultural que aparece luego de la modernidad; sin embargo, la diferenciación de estos términos resulta compleja sobre todo si se tiene en cuenta que los mismos teóricos de la posmodernidad, como Frederic Jameson (2002), reconocen que en la actualidad este concepto no es aceptado ni siquiera comprendido por todo el mundo, sobre

todo porque en lo que se refiere a literatura se desconocen las obras que cubre. Sin embargo, las anotaciones de Steven Best y Douglas Kellner arrojan luces importantes para la comprensión de este concepto y su diferenciación de la modernidad. Según estos autores, la posmodernidad puede considerarse como una ruptura o crítica de los presupuestos de la modernidad, puesto que:

La teoría moderna [...] es criticada por su búsqueda de los fundamentos del conocimiento, por sus reivindicaciones universalizadoras y totalizadoras, por su presunción de estar en posesión de la verdad evidente y por su racionalismo pretendidamente falaz [...] La teoría posmoderna rechaza también las hipótesis modernas de coherencia social y las nociones de causalidad, a favor de la multiplicidad, pluralidad, fragmentación e indeterminación. Además la teoría posmoderna abandona el sujeto racional y unificado postulado por gran parte de la teoría moderna a favor de un sujeto social y lingüísticamente fragmentado y descentrado. (Citado por Ballesteros, 1995:351)

Estas anotaciones permiten comprender por qué es en la posmodernidad donde se abre espacio para que la mujer logre constituirse en sujeto, y es debido a que es aquí donde esa visión del sujeto centrado y unificado se rompe, el centro masculino es replanteado, pues se acepta que hay unas minorías que no encajan ni pueden ser definidas a partir de allí. En este mismo sentido, Isolina Ballesteros (1995) considera que cualquier intento por explicar lo femenino como un espacio diferente y alternativo dentro del pensamiento occidental debe situarse en la posmodernidad, puesto que es esta la que enfrenta los discursos dominantes del mundo occidental a una crisis de legitimidad, en tanto que cuestiona sus presupuestos principales como lo son el hombre, el sujeto, la verdad, la historia, entre otros, y se propone como un intento por replantearse el mundo al entender que los postulados que

habían prevalecido en el mundo occidental no son adecuados para explicar el mundo (Touraine, 1995).

Es entonces cuando la mujer advierte un espacio donde puede ser representada y expresarse libremente, constituyéndose así en sujeto, obteniendo el control de sí misma, siendo consciente de sí de manera directa, desprendiéndose de la visión que la definía siempre en relación al hombre. Es precisamente esta conciencia de sí lo que abre paso a la construcción del sujeto femenino.

La mujer necesita liberarse, adquirir autonomía, controlar su propia vida y para hacerlo debe despojarse de las imposiciones de la sociedad patriarcal que ha interiorizado y ha asumido como la verdad. Es así como la poética de Carranza puede estudiarse desde estas concepciones posmodernas al revelar un yo poético que comienza a rechazar la visión del yo definido a partir del sujeto masculino y busca espacios donde pueda reconocerse y autoafirmarse como sujeto en la medida en que reconoce sus posibilidades, cuestionando los parámetros por los que hasta el momento había sido definida. Justamente en el poema “Brilla pero no da esplendor” se muestra un yo femenino que, descontento con su situación, inicia el proceso de exploración y autoreconocimiento, como lo revelan los siguientes versos:

Si yo soy su atenta  
servidora además y segura además  
si me considero  
su estimada amiga y  
repito sin piedad honor  
inmerecido, su amabilidad  
me desconcierta, amante

de las buenas causas,  
orgullo de la Patria (“Brilla pero no da esplendor”, *Vainas*, p. 69 )

Al leer estos versos se advierte una voz femenina que exalta las cualidades del sujeto masculino y, más aun, parece aceptar definirse a sí misma a partir de esos parámetros masculinos. Para la hablante es un honor inmerecido el que se le permita reconocerse en el hombre: ella es su atenta servidora, es quien observa las virtudes masculinas y reconoce en el hombre a un ser superior. Sin embargo, al leer los siguientes versos, de inmediato se deja conocer la verdadera intención de la autora:

... sí  
No me pongo el sombrero al  
Entrar ni me lo quito al salir,  
Todo es porque no veo  
El sitio para reconocirme,  
Para recordarme, para  
Parecerme, no lo veo (“Brilla pero no da esplendor”, *Vainas*, p. 69)

En estos versos se revela entonces que la voz poética expresa un sujeto femenino que ha buscado reconocerse e identificarse con parámetros que le son ajenos, pero son los únicos que le han sido dados para expresarse. No obstante, ella no logra reconocerse, no advierte su lugar. Es así como en la poética de Carranza el sujeto-mujer empieza a construirse cuando no se reconoce dentro de las normas y parámetros que la sociedad patriarcal le ha fijado, por cuanto son insuficientes para expresarla. A partir de aquí se rechazan las concepciones sobre la interioridad femenina en lo concerniente a sus sentimientos y a su sexualidad, los cuales constituyen aspectos centrales en la construcción del sujeto-mujer.

En el poema citado se marca la contradicción que porta el desencanto pues, como se señaló anteriormente, implica un encanto previo que aquí se revela en los versos iniciales cuando el yo poético manifiesta cierta identificación con los parámetros masculinos a partir de los cuales había sido definida. Pero su desencanto emerge cuando advierte que estos no han suficientes, y comienza a explorar nuevas formas de reconocerse.

Luego de ver en las líneas anteriores cómo es el proceso mediante el cual la mujer llega a constituirse en sujeto, en el siguiente aparte se analizará precisamente cómo en la poética de Carranza la mujer explora su interioridad y asume su sexualidad como parte de un proceso que le permitirá la afirmación consciente de sí misma.

## **2.2 Sexualidad femenina: la eterna subordinada**

La sexualidad femenina siempre ha estado bajo la mirada atenta de la sociedad, en la medida que se ha ido construyendo como respuesta a sus necesidades amoldadas a unas estructuras patriarcales, permitiéndole a la mujer el desarrollo de una sexualidad cuyo único objetivo es la procreación. Es decir, que a la mujer se le permite existir como ser sexual sólo en función de su capacidad reproductora. De allí que el lugar para expresar su sexualidad sea sólo el de la unión legítimamente establecida y socialmente reconocida (Sánchez, 1986). Esta concepción implica que a la mujer se le restringe la experiencia del placer y el goce sexual. No así para los hombres, a quienes se les permite un manejo más libre de su sexualidad y, de paso, se les concede aun potestad sobre la sexualidad de la mujer, pues es su capacidad reproductora la que le garantiza al hombre perpetuarse. Por ello

se establecieron normas civiles y penales que sostenían el orden patriarcal<sup>23</sup>. Así las cosas, la sexualidad femenina se convierte en un espacio de dominación y represión.

En este punto se analizará cómo en la poesía de Carranza se revela un yo femenino que explora su sexualidad buscando apropiarse de sí misma en su proceso de construcción como sujeto. Para esto en un primer momento es indispensable hacer algunos planteamientos más concretos sobre lo que debe entenderse por sexualidad, para luego precisar cuál es el papel que ésta cumple en la definición del sujeto.

Según Alain Touraine la sexualidad no sólo se refiere al deseo, sino que es “la construcción de la personalidad a través de las relaciones afectivas sexuadas y diversas formas de placer erótico [...] la construcción de una relación con uno mismo como ser de deseo, ser de relaciones y conciencia de sí, como actor de integración de sí mismo y del mundo” (2002: 236-237).

Retomando los planteamientos de Touraine, este autor considera que la reivindicación de la sexualidad femenina independiente de las funciones de reproducción y maternidad es un elemento central en la construcción de la personalidad femenina, por cuanto se apoya en la voluntad de construcción de sí. De allí entonces la importancia de la sexualidad en la conformación del sujeto, en la medida en que implica una experiencia personal e individual, una relación con el otro y una conciencia de sí.

---

<sup>23</sup> Según señala Mágdala Velásquez (1986) una de estas leyes se contemplaba en el código penal de 1890 donde se consagraba que si un hombre sorprendía a una mujer que estuviera bajo su potestad, ya fuera su legítima esposa, o hija, en acto carnal que no fuera su marido y la asesinaba, este homicidio podía ser declarado absolutamente inculpable, pues se le concedía el poder para resarcir su honor.

La sexualidad en la construcción del sujeto es especialmente significativa en el caso de la mujer, quien al vivir la experiencia con su propia sexualidad y al apropiarse de ella, procura distanciarse de las restricciones que la sociedad le ha impuesto. En la poesía de Carranza se evidencia el desencanto que lleva a la trasgresión de restricciones que la sociedad patriarcal impone a la mujer. Cabe anotar que si bien este tema ocupa un espacio bastante considerable en esta poética, al referirse a algunos aspectos de la sexualidad como lo son las relaciones íntimas, la pasión, el deseo y el placer, se utiliza un lenguaje sutil y sugerente, construido con imágenes y metáforas, tal como se verá más adelante.

El yo femenino de esta poética rechaza la visión tradicional de la sociedad que la concibe como un ser eternamente pasivo y receptor en su sexualidad, en oposición al hombre, quien parece controlar aun los momentos de placer de la mujer, pues es quien toma la iniciativa y decide cuándo poner fin. En el poema “Salmodia sin gracia ni ritmo” el yo femenino rompe con la idealización del encuentro íntimo con el amado:

Sé muchas cosas alrededor  
de mí. Se que yo no me visto  
de crepúsculos para dormir. Añoro  
esas viejas andanzas de tanto  
vate insigne. Mas sin embargo  
solo me pongo la pijama  
y un par de medias en los pies.  
Tampoco veo cosas misteriosas,  
Ni las intuyo, ni me importan (“Salmodia sin gracia ni ritmo”, *Vainas*,  
p.73).

En estos primeros versos la mujer expresa su desencanto por la falta de expectativa que le genera el encuentro íntimo, tan es así que ella misma ha perdido el deseo de prepararse para el momento, de tal forma que ha dejado de usar prendas llamativas que estimulen el encuentro y sólo usa pijama y un par de medias para dormir. Aunque expresa su añoranza por el pasado, reconoce que ya la intimidad con el amado le ha dejado de producir sensaciones extraordinarias y se conserva un acto de costumbre, tal como se revela en los siguientes versos:

Me basta con que el cielo siga  
Todos los días, sin más perendengues,  
Y que tus caricias sean eso  
Y no vehículos para llegar  
A las esferas celestiales (p.73).

Las caricias del amado son tratadas de forma despectiva, porque en vez de estimular el momento se han convertido en “perendengues”, en “salmodias sin gracia ni ritmo”. Este yo poético rechaza la visión de una mujer cuya sexualidad sólo se concibe en cuanto a su función reproductora. Laverde anota que “El placer y el goce poseen aún referentes masculinos y para las mujeres son mas propios el amor y la ternura, pues en ellos tienen cabida los sentimientos maternales para los cuales nacieron” (1986: 345).

No obstante, el yo femenino de esta poética no se siente a gusto con esta condición y reclama el placer, añora el deseo perdido y lo que manifiesta es su inconformismo por la rutina en la que ha caído su relación con el amado. Este punto se convierte en una preocupación constante en la poesía de Carranza, donde de forma recurrente se alude a la rutina como un elemento que con el pasar del tiempo se apodera de las relaciones amorosas,

aunque en principio el deseo y la pasión prometan grandes cosas. En el poema “La fiesta a que convida tu sonrisa” la hablante expresa cómo emerge el deseo:

El comienzo es como una sed infinita.  
El corazón llega a todo el cuerpo,  
ciega, la sangre crece y golpea;  
la carne duele ahí en su centro.  
Hay un aliento aleteante  
un espejo que se desbordan,  
algo como un sollozo viene de muy adentro.  
Impúdica y esplendor y miedo  
sobre la cama de sábanas destendidas (La fiesta a que convida tu  
sonrisa”, *De amor y desamor*, p. 167).

Ella se inunda de él, pero en el momento en que todo se acaba la mujer experimenta dolor profundo, miedo y desolación, se rompe el hechizo y se vuelve a contemplar su realidad. El deseo, así como el placer y el goce sexual, son concebidos como experiencias efímeras que no logran llenar completamente a la mujer. En el poema “Kavafiana” también se continúa la misma idea:

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

Hay cenizas en las bocas  
y el íntimo desdén.  
Dos cuerpos tienen  
su muerte El uno frente al otro.  
Basta el silencio (“Kavafiana”, *De amor y desamor*, p. 177).

En estos versos se describe cómo el deseo inicialmente aflora en cualquier momento, los amantes lo experimentan en cualquier instante y no es necesario hacer grandes esfuerzos para despertar el fuego de la pasión en la relación amorosa, el cuerpo del amante se coinvierte en la vía para ascender. Es importante señalar que en la poética de Carranza el cuerpo aparece como elemento determinante del encuentro sexual. Por eso la llegada de la vejez marca el ocaso de la experiencia sexual al tener incidencia en la vitalidad corporal. Octavio Paz escribe: “No hay remedio contra el tiempo. O, al menos, no lo conocemos. Pero hay que confiarse a la corriente temporal, hay que vivir. El cuerpo se envejece porque es tiempo como todo lo que existe en la tierra” (1993: 212). Con el paso de los años el deseo declina, porque el cuerpo que es el camino para experimentarlo, envejece, pierde lozanía y sólo queda rutina, escombros, silencio.

El deseo, al ser momentáneo, implica para la mujer limitaciones en el disfrute de su sexualidad, pues constantemente libra una batalla contra el paso de los años y su cuerpo y su piel lo testifican. Sin embargo, aún corre el riesgo de que, siendo todavía joven, no pueda disfrutar del placer por las restricciones que la sociedad le ha impuesto a su sexualidad.

Para la voz poética tanto el goce como el pacer sexual son experiencias que no logran llenarla plenamente, porque cuando parece estar alcanzando el clímax el espejo se rompe y debe volver a su realidad, esto es lo que se revela en el primer “Poema de amor”. En este punto se retoma lo expuesto anteriormente acerca del lenguaje de Carranza para referirse a la sexualidad, pues no usa un lenguaje directo y explícito, sino más bien sugerente. Aquí se describe de manera metafórica el punto más intenso de la relación íntima entre los amantes donde la mujer parece lograr el clímax, el cual es expresado con la imagen de Alicia cayendo en el país de las maravillas. En este poema el cuerpo es el vehículo a través del cual la mujer cede al deseo.

Pero en realidad sucede  
Que mi cuerpo está bajo su cuerpo  
-fantasías inconfesables,  
Manos sabias, miradas inequívocas-  
Ambos tratando de sobrevivir  
Cada uno gracias al otro.  
Caemos y caemos como Alicia  
En un precipicio sin tocar fondo (“Poema de amor”, *De amor y desamor*, p. 160)

Sin embargo no logra “tocar fondo”, porque aun aquí el hombre se adueña del momento rompiendo la experiencia placentera para la mujer e impidiéndole conseguir la plena satisfacción. En este poema aparece el hombre adueñándose y limitando aun los momentos más íntimos de la mujer y poniéndole límite a la vivencia de su sexualidad:

Y como Alicia nos detenemos de repente:

Ese tenso, inmóvil instante.  
El espejo se rompe  
Cuando oigo su voz que me dice:  
“que bien lo hemos pasado, mi amor”.  
Pienso entonces que debo ocuparme ya  
De encender las luces de la casa. . (“Poema de amor”, *De amor y  
desamor*, p. 160)

Aquí el cuerpo y su deseo, la fusión de la piel con el amante se hace necesaria y conlleva al encuentro con otro ser y a este espacio de deseo se contraponen la cotidianidad con los quehaceres, y sobre todo, las funciones de ama de casa. Aparece la voz del amante que se apropia del momento y lo rompe. Una vez más el orden patriarcal al que le concede al hombre la posesión aun de la sexualidad femenina, interviene para apropiarse de la experiencia sexual de la mujer.

Sin embargo, la poética de Carranza manifiesta la transgresión de esos códigos patriarcales impuestos a la sexualidad femenina, de tal forma que el yo femenino intenta reconocerse y autoafirmarse. El segundo “Poema de amor” es uno de los que más intensamente expresa la experiencia femenina con su sexualidad, rompiendo los tabúes y represiones que la sociedad le impone. Tomemos los primeros versos:

A fuera el viento, el olor metálico de la calle.  
Ya dentro, va dejando todo lo que lleva encima,  
Primero la cartera y la sonrisa;  
Se deshace de las caras que ese día ha visto,  
Los desencuentros, la paz fingida,

el sabor dulzarrón del deber cumplido  
y se desviste como para poder tocar  
toda la tristeza que está en su carne (“Poema de amor”, *De amor y desamor*, p. 179).

En estos versos se presentan ciertos aspectos que deber ser analizados con cuidado. En primer lugar, y como muy pocas veces en los poemas de Carranza, la voz poética no habla en primera persona; hay alguien observándola, y se dedica a describir la situación: el yo femenino en un acto de autoreconocimiento se dedica a explorar su propio cuerpo. Mientras afuera se da el ambiente hostil que la reprime y la obliga a adoptar comportamientos fingidos, la mujer se aleja de ello para reconocerse a sí misma:

Cuando se encuentra desnuda  
Se busca, casi como un animal se olfatea,  
Se inclina sobre ella y se acecha;  
Inicia una larga confianza tierna,  
Se pide respuestas, tal vez tiene la mirada turbia;  
Separa las rodillas y como una loba se devora.  
Afuera el viento, el olor metálico de la calle (“Poema de amor”, *De amor y desamor*, p. 179).

Relacionándolo con el título, este poema lo que constituye es un diálogo de la mujer con su cuerpo, un instante donde se interroga acerca de sí misma, es un acto de amor, pero no por el otro, sino por ella misma como ser sexual que intenta apropiarse de su propia identidad. El lenguaje de este poema revela el rechazo de los patrones patriarcales. Carranza revela una mujer que reconoce y escribe su cuerpo, su sexualidad -creando para ello un lenguaje que salta las barreras culturales y sociales, saliéndose del control masculino- inscribiéndose

dentro del contexto de las concepciones posmodernas que reivindican para la mujer el derecho a vivir su propia sexualidad, como parte del proceso que le permite su construcción como sujeto y por lo individuo autónomo, consciente de sí mismo.

### **2.3. La mujer y el amor: un juego triste y doloroso**

El amor ocupa un lugar muy importante en la sociedad. Hombres y mujeres a lo largo de la historia han librado álgidas batallas en su nombre, sin embargo unos y otras no le otorgan la misma importancia o el mismo lugar en sus vidas. Simone de Beauvoir ha escrito:

La palabra “amor” tiene distinto sentido para uno y otro sexo, de donde surgen serios inconvenientes que suelen separarlos. Byron ha dicho con razón que el amor no es en la vida del hombre mas que una ocupación, mientras que en la mujer es su vida misma [...] En realidad no se trata de una ley de la naturaleza, sino de la diferente situación del hombre y la mujer, que se reflejan en la concepción de uno y otro acerca del amor (1987:429-430).

Lo anotado por De Beauvoir apunta precisamente a la caracterización de la mujer como ser sensible, eternamente destinado al amor y a las pasiones del corazón. Se le concibe como un ser puramente emocional. Es ella quien siempre está dispuesta a la entrega y a la renuncia de sus propios deseos con tal de satisfacer al ser amado. Esta visión ha permanecido durante siglos, otorgándole a la mujer una posición de dependencia del hombre, por cuanto ella es la emocional y por lo tanto irracional él, por su parte, es quien esta allí con toda su capacidad racional para salvarla de sus desbordes de sentimentalismo. De allí que mientras para la mujer el amor es renuncia de sí misma, para el hombre poseer a

la mujer significa honor y enriquecimiento de su rol de varón. La mujer es siempre vista como el lugar de la pasividad que siempre está a la espera de que el hombre intervenga.

Ahora bien, esta caracterización de la mujer como ser destinado al amor y a la entrega no sería significativa, sino es por el hecho de que aquí se halla implícita la negación de la mujer como sujeto. Gilles Lipovetsky escribe:

Las visiones tradicionales de la mujer como ser de excesos y desmesura, así como las ideologías modernas que se niegan a considerarla un individuo autónomo que vive por y para sí mismo, han contribuido a conjugar estrechamente identidad femenina y voluntad para el amor [...] la división sexual de los roles afectivos tiene sus raíces en una representación de la feminidad cuya esencia consiste en entregarse, en existir para el otro, en dedicar su vida a la felicidad del hombre. Al celebrar el poder del sentimiento sobre la mujer, al definirla en función del amor, los modernos han legitimado su confinamiento a la esfera privada; la ideología del amor ha contribuido a reproducir la representación social de la mujer dependiente del hombre por naturaleza, incapaz de acceder a la plena soberanía de sí (1999:19-20).

En las siguientes líneas se analizará cómo es tratado el tema del amor en la poética de Carranza, dentro del proceso de construcción de la mujer-sujeto. El amor ocupa un lugar muy amplio en esta poética. Hay una preocupación constante por la relación de la mujer con el amado, sin embargo se revela una profunda reflexión sobre el lugar y el papel que desempeña la mujer en dicha relación, dejando al descubierto en cada poema el desencanto que el yo poético experimenta, pues el amor, lejos de ser una experiencia placentera, se ha convertido en un juego triste y doloroso. En el poema “Oda al amor” se describe precisamente que tras la llegada del amor la mujer poco a poco pierde su identidad y cede su espacio:

Una tarde que ya nunca olvidarás  
llega a tu casa y se sienta a la mesa.  
Poco a poco tendrá un lugar en cada habitación,  
en las paredes y los muebles estarán sus huellas,  
destenderá tu cama y ahuecará la almohada.  
Los libros de la biblioteca, precioso tejido de años,  
se acomodarán a su gusto y semejanza,  
cambiarán de lugar las fotos  
Otros ojos mirarán tus costumbres,  
tu ir y venir entre paredes y abrazos  
y serán distintos los ruidos cotidianos y los olores (“Oda al amor”, *De amor y desamor*, p. 172).

En este poema se establece un elemento especial. Se advierte que el yo poético se dirige a otras mujeres utilizando el “tú” para declararles la entrega a la que se ve precisada la mujer en la relación amorosa, en la que lentamente va cediendo sus espacios y pertenencias, tanto materiales como su habitación, los muebles, así como las más íntimas: su cama y su almohada. Poco a poco también va renunciando a sus ideas, representadas en los libros que guarda en su biblioteca y que ha conservado celosamente; todo se va acomodando al gusto del amante. De tal forma que ella comienza a ser lo que él quiere que sea; cambia sus recuerdos perpetuados en las fotos, cambia su gusto y sus costumbres para amoldarlos a los de él. Todo por su entrega.

De Beauvoir escribe:

El fin supremo del amor humano, como el amor místico, es la identificación con el amado. La medida de los valores y de la verdad del mundo le pertenece en su conciencia, por lo cual servirle no es bastarle todavía. La mujer intenta ver con sus ojos, lee los libros que él lee, prefiere los cuadros y la música que él prefiere [...] el centro del mundo ya no es el recinto donde ella está, sino aquel donde se encuentra el amado [...] Deja que su propio mundo se desplome en la contingencia y vive el universo de él (1987:440).

No obstante, el amor se convierte en desilusión que nutre la visión del mundo traspasada de desencanto cuando se rompe la magia y le pone fin a todo sueño. El poema “Oda al amor” continúa:

Cualquier tarde que ya nunca olvidarás  
el que desbarató tu casa y habitó tus cosas  
saldrá por la puerta sin decir adiós.  
Deberás comenzar a hacer de nuevo la casa,  
reacomodar los muebles, limpiar las paredes,  
cambiar las cerraduras, romper los retratos,  
barrerlo todo y seguir viviendo (“Oda al amor” *De amor y desamor*, p.  
172).

El amor se convierte en una tempestad que arrasa con todo, la mujer pierde su identidad, sus espacios. En este poema se revela un yo femenino al que, tras culminar su relación amorosa y haberlo entregado todo, le toca empezar de nuevo: ella se dedicó a definirse a partir del amado y al llegar el fin de la relación el amor se revela hostil y cruel. En este sentido puede anotarse que aquí nuevamente Carranza vuelve a desplegar la ironía en el mismo título del poema, pues lejos de ser una canción o alabanza al amor, más bien

constituye una declaración de los peligros que encierra el amor cuando la mujer cede su identidad.

De esta forma el amor para Carranza se convierte en un juego doloroso, una experiencia de desilusión. En el poema “Si quiere amor que siga sus antojos” se encuentra una idea similar: se describe la renuncia de sí misma como el precio que la mujer debe pagar por ser amada:

He olvidado los nombres de todos,  
Los nombres de mis muertos y los de mis hijos.  
No reconozco los olores de mi casa.  
Ni el sonido de la llave que gira en la puerta.  
No recuerdo el metal de las voces mas queridas  
Ni veo las cosas que mis ojos miran.  
Las palabras suenan sin que yo comprenda,  
Soy extranjero por estas calles íntimas  
Y no hay dicha ni desdicha que me hieran.  
He borrado mi historia de 40 años.  
Te amo (“Si quiere amor que siga sus antojos”, *De amor y desamor*, p. 168).

En este poema, como en el anterior, se marca una renuncia total de la mujer, la cual es vista como una deuda que debe pagar por el privilegio de ser amada por el hombre, tal como lo enuncia el título. Si ella quiere ser amada debe seguir los deseos del amante y negarse a sí misma, someterse a los intereses del otro. Este poema se carga de ironía, pues el amor se revela como un requerimiento de entrega de la identidad femenina. Debe dejar de ser ella.

Simone de Beauvoir ha escrito: “la pasión de la mujer, renunciamiento total a toda clase de derechos propios postula precisamente que el mismo sentimiento, el mismo deseo de renunciamiento no está en el otro sexo –dice Nietzsche-, pues si los dos renunciasen a sí mismos por amor, ¿de allí resultaría... quizá el horror al vacío?” (1887: 440).

Es muy significativo que sea precisamente la mujer quien deba ceder, lo cual reafirma la idea de ser emocionalmente dependiente del hombre en la relación amorosa. Quizá por ello en la poética de Carranza el amor carece de todo idealismo y exaltación romántica, más bien se vive como una dolorosa experiencia donde con el pasar del tiempo se acaban las ilusiones; las expectativas de la mujer se rompen al advertir un amor alejado de toda idealización, que se tiñe de cotidianidad y rutina. El poema “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón” constituye una expresión de ese amor cotidiano:

Hoy pienso especialmente en ti  
Y veo que ese amor carece de desmayos,  
De ojos aterciopelados  
Y demás gestos admirables.  
Ese amor no se hace como la primavera  
A punta de capullos  
Y gorjeos (“Muestra las virtudes del amor verdadero...”, *De amor y desamor*, p. 159).

En estos versos Carranza se burla de los excesos de sentimentalismo. El amor se define por oposición a los elementos que pueden marcar el amor romántico e idealizado, como lo son los desmayos, ojos aterciopelados, primavera, capullos y gorjeos. El amado es despojado de

toda idealización y el amor es visto como un sentimiento que se alimenta del mundo doméstico, porque es éste al que la mujer ha sido destinada en su cotidianidad. Su vida diaria se restringe al mundo del hogar y ella debe ser capaz de amar en las circunstancias más triviales:

Se hace cada día  
Con el cepillo de dientes por la mañana,  
El pescado frito en la cocina  
Y los sudores por la noche.  
Se vive poco a poco ese amor  
Entre tanto plato sucio detrás del cotidiano  
Montón de ropa para planchar,  
Con gritos de niños y cuentas del mercado,  
Las cremas en la cara  
Y los bombillos que no funcionan.  
Y otra cosa: cada tarde te quiero más. (“Muestra las virtudes del amor verdadero...”, *De amor y desamor*, p. 159)

El amor en la poética de Carranza se expone al ocaso, al olvido, a la rutina. El deseo inicial y la pasión paulatinamente se bañan de costumbre como lo enuncia en “Poema para el amante”: “Las palabras pierden su medida: / Los “te amo “a media voz, / los eres mi vida, en un diálogo torpe, jubiloso, vergonzante”(De amor y desamor, p.161). Todas las expresiones de amor se tornan huecas y vacías, y esto es lo que hace que en esta poética en vez de exaltar el amor se vive el desamor: “¡Qué sucia es la luz de esta hora,/ Qué turbia la memoria de lo poco que queda/ Y qué mezquino el inminente olvido!” (“Poema para el amante”, *De amor y desamor*, p.161). El olvido acecha como un enemigo silencioso sin ser

advertido y acaba con el deseo, poco a poco se apodera de los amantes. Con el olvido se acaba la vida del amor y sólo queda desierto, vacío. Los versos del poema “El olvido” son reveladores:

Todo sucede en el oleaje de la memoria:  
Palabras que fueron dichas pierden su esplendor,  
De las sonrisas desaparece esa boca,  
El amanecer ocurre todavía, pero nadie lo espera ya,  
Su cuerpo es igual a otro cuerpo,  
Muere la ausencia, ese insaciado apetito que acompaña,  
Es el olvido, puerta siempre abierta  
Que nadie sabe cuando se atraviesa.  
Ocurre un día y comienza entonces el recuerdo,  
Lenta mirada sobre territorios muertos. (“El olvido”, *De amor y desamor*, p.176)

El amor se torna en desamor cuando se rompen los sueños y las ilusiones que una vez lo alimentaron al inicio; la mujer descubre por la experiencia que no es el paraíso que la sociedad patriarcal le promete y las relaciones amorosas se viven mas bien con rutina, olvido y también con dolor:

...el largo, el triste juego del amor.  
Jaime Sabines

No olvido el paraíso,  
Ese lugar de paso de la infancia,  
Con su felicidad auestas  
Y tanta luz entre los ojos.  
Salí contigo del paraíso.  
En sus nubes de azúcar

No ocurren las noches de zozobra  
A la espera de un gesto de ternura.  
La paz que prometen a los bienaventurados  
No cabe en la mama tuya y mía (“El paraíso”, *De amor y desamor*, p.  
161).

Los versos de este poema revelan el temor del yo poético de que la relación amorosa se convierta en una especie de juego en el que resulte perjudicado. Primero el yo poético en una confesión dolorosa le revela al amante los sueños y las ilusiones que le llevaron a estar con él al término de su infancia como lugar ideal y dichoso: el amor entonces le prometía la continuidad de esa felicidad, pero tuvo que darse cuenta de que el amor era un juego doloroso, el hombre le prometía el mundo en cada palabra, con cada gesto:

Cuando tu voz habla y me da este mundo  
En una sola palabra bella o sucia,  
No recibo la gracia del bendito  
Sino la condena de esperar otra palabra  
Para vivir el día que me aguarda.  
En mi cara de iluminada  
No está la sonrisa gozosa del querubín  
Porque mi mano busca y encuentra, pero no le basta,  
Porque jamás podrá pronunciar las palabras  
Suficientes  
Ni habrá huellas tuyas que estén de más:  
Este enamorado montón de carne nunca se saciará.  
Salí contigo del paraíso  
Para jugar el largo, el triste juego del amor. (“El paraíso”, *De amor y desamor*, p.161)

Pero una vez terminado el hechizo, ella ha debido comprender que el amor se ha convertido en dependencia, en entrega. Ahora necesita siempre al sujeto masculino para vivir; necesita constantemente sus palabras. El hombre se ha convertido en su aliento de vida; la sociedad le ha enseñado que sin él no puede vivir, y esa dependencia le duele. Por eso vuelve a añorar la infancia, ese lugar donde se hallaba protegida de toda hostilidad entre nubes de azúcar, el paraíso no fue más que una construcción y una vana ilusión creada por la sociedad patriarcal, porque el amor no dio continuidad a su felicidad, sino que alimenta su desencanto al mostrarse como un juego triste y doloroso donde ella resulta perdedora. Al contemplar su situación experimenta una gran desolación que eleva el desencanto a su máxima expresión al cuestionar ya no sólo su condición social y la relación con su entorno, sino toda su existencia, tal como se verá el capítulo siguiente.

### CAPÍTULO 3

#### VISION DESENCANTADA DE LA VIDA: LA TENEBROSA EXPERIENCIA DE LA DESOLACIÓN

La poética de María Mercedes Carranza expresa desesperanza, desilusión, desengaño, soledad, sentimientos que pueden ser interpretados como un profundo desencanto del ser ante las circunstancias que debe vivir y con las cuales no se siente a gusto. Este desencanto traspasa la existencia al revelar el sinsentido de la vida que es contemplada como un campo desolado donde todo se ha deteriorado, reina la muerte y la destrucción de toda esperanza, de todo sueño y de toda ilusión, incluso el amor se ha deteriorado transformándose en doloroso desamor, por lo que el ser vive sumido en la soledad.

No obstante, el desencanto implica antes un encanto, la tenencia de una esperanza que es truncada. En este capítulo se analizará cómo la visión desencantada del yo poético ante su propia vida traspasa toda su existencia llevándole a experimentar el sinsentido de la vida.

En el primer punto se verá el desencanto de la mujer ante la llegada de la vejez, la cual es expresada como el marchitar de su existencia, advertida al mirar su imagen reflejada en el espejo, donde es posible observar las marcas que el paso del tiempo ha dejado sobre su propio cuerpo y que son la revelación del ocaso de su vida. El segundo punto se verá el desencanto causado por el desamor. El deterioro del amor y las ilusiones que se ven truncadas llevan al yo poético a vivir una terrible experiencia de desolación. Finalmente en el punto tres se analizará cómo una vez terminada toda ilusión, ausente el amor y sumido el ser en una profunda desolación, la existencia carece de sentido, y el vivir se convierte en una profunda condena porque el mundo se revela hostil y el ser no encuentra espacio para

reconocerse, por cuanto no concibe ninguna razón que justifique su existencia. Debido a ello en este capítulo se advierte una poesía más intimista donde el yo poético explora su interioridad.

### **3.1 El ocaso de la existencia femenina: el miedo a envejecer**

En la poética de Carranza el atardecer es constantemente relacionado con el marchitar de la existencia femenina. En el capítulo uno se contempló la vejez en cuanto a su incidencia en la visión que la sociedad patriarcal tiene de la utilidad y vigencia de la mujer, es decir, se trataba de una concepción venida del exterior: la manera como los demás la percibían, y en el segundo capítulo se vio la incidencia de la llegada de la vejez en el disfrute que la mujer puede tener de su sexualidad. En este capítulo se analizará más bien cómo la conciencia de la vejez actúa en el interior del yo poético para nutrir su desencanto, por cuanto se contempla como la etapa de agotamiento y marchitar de las ilusiones, momento de desesperanza y desolación que desemboca en la desilusión por las expectativas que una vez fueron y que la vida no fue suficiente para alcanzarlas.

Para empezar puede señalarse que el yo poético llega a adquirir conciencia de la vejez. En esta poética el reflejo que el yo poético observa en el espejo es fundamental para revelar las limitaciones físicas que su avanzada edad le representan; este contemplar de su apariencia física en el espejo le permite reconocer las marcas que el tiempo ha dejado sobre su propio cuerpo y esto constituye una experiencia dolorosa en tanto que la conciencia de envejecer produce en la mujer tristeza y desilusión, que son expresados en el poema “Guion para una escena de

Antonioni”<sup>24</sup>. La alusión Antonioni es muy significativa en tanto que este cineasta se caracteriza en sus películas por mostrar la desolación que invade al alma en el mundo. Este es precisamente el sentimiento que experimenta la mujer de este poema. Su cuerpo se muestra como expresión y testigo más concreto y visible de todo lo vivido:

Frente al espejo,  
diálogo caprichoso  
recorro las arrugas de mis ojos.  
Mi piel, el gesto de la boca,  
son los días que he vivido,  
ahora de repente abreviados  
en la imagen que veo en el espejo. (“Guion para una escena de Antonioni”,  
*Tengo miedo*, p. 105).

En estos versos asistimos a una escena: una mujer contempla su cuerpo en un espejo, las arrugas que hay en sus ojos, su boca, toda su piel, son el reflejo de todas las experiencias de la vida que se funden y se expresan en un cuerpo que ahora se ve cansado y gastado. La mujer lo observa detenidamente y se da cuenta de que tanto vivir ahora parece nada y que la imagen que observa en el espejo se torna extraña y le asombra, le parece haber vivido sólo un momento, sin embargo su cuerpo revela que ha sido mucho tiempo y ahora se acaban las ilusiones, y como dice el último verso del poema “Juventud bien ida seas”: “Es el momento de cambiar de sueños”. El poema que venimos analizando continúa con los siguientes versos:

---

<sup>24</sup> En este poema continúan las alusiones a personajes de la historia de la literatura y el arte. En esta ocasión se trata del cineasta y escritor italiano Michelangelo Antonioni, quien se destaca por que sus películas más representativas se basan en las elites burguesas mostrando como se encuentran inmersas en un entorno que no logran comprender. “El cine de Antonioni es una inmóvil introspección del malestar de nuestra cultura, de la angustia que corroe el alma. En su estilo minimalista retrata la soledad y la incomunicación, el enigma de un mundo desolado” (Adolfo Vázquez Roca. Antonioni; el cine de la incomunicación. Réquiem por la modernidad. En *Revista cultural Almiar Margen cero*. Recuperable en [http://www.margencero.com/articulos/articulos\\_taber/michelangelo\\_antonioni.html](http://www.margencero.com/articulos/articulos_taber/michelangelo_antonioni.html)).

Pienso, antes de ponerme polvos,  
que aún no he comenzado  
y ya estoy por terminar.

La vida no me espera ahora,  
como hace algunos años  
en la esquina,  
ni yo corro a buscarla  
donde pueda estar.

Por tanto,

Me sonrío otra vez en el espejo,

Y conmigo sola

Me pongo a dialogar contigo (“Guion para una escena de Antonioni”, *Tengo miedo*, p. 107).

Ante la desolación que el yo poético vive sólo le queda el triste diálogo con el reflejo proyectado en el espejo. La soledad que la embarga se convierte en profunda desolación en tanto todo parece destruido y asolado y esta experiencia frente al espejo es el comienzo del horror, el yo poético se siente atemorizado por los estragos que el paso del tiempo le ha dejado, por eso el miedo llega. No es gratuito que este poema aparezca incluido en el poemario “Tengo miedo”, pues, como bien lo interpreta Patricia Valenzuela (2008), este poemario constituye una mirada aterrada, y ese miedo es polivalente: es el miedo de una realidad empeorada a través de los años, miedo que es un íntimo desasosiego, miedo de decir, o tal vez, miedo de callar. Precisamente, en el poema que da título a todo el poemario: “Tengo miedo”, se revela un yo poético que se halla preso de un miedo que más bien se asemeja al terror y que la hablante parece percibir en la salida y la caída del día,

donde cada amanecer y anochecer representan el paso inevitable del tiempo y las consecuencias dolorosas que deja sobre la existencia femenina:

*Todo desaparece ante el miedo, Cesonia;  
Ese bello sentimiento, sin aleación, puro y desinteresado;  
Uno de los pocos que saca su nobleza del vientre.*

Albert Camus (“Calígula”)

Miradme: en mí habita el miedo.

Tras estos ojos serenos, en este cuerpo que ama: al

[miedo.

El miedo al amanecer porque inevitable el sol saldrá y

[he de verlo,

Cuando atardece porque puede no salir mañana.

Vigilo los ruidos misteriosos de esta casa que se

[derrumba,

Sobre todo su cuerpo se reflejan las marcas dejadas como evidencia del transitar por la vida, por eso es como una casa que se derrumba. De allí que la hablante utilice diversas estrategias para evadir el sentimiento que se apodera de ella: usa lanzas que son armas ofensivas, pero también usa corazas para defenderse.

Ya los fantasmas, las sombras me acercan y tengo miedo.

Procuró dormir con la luz encendida

Y me hago como puedo a lanzas, Corazas, ilusiones.

Pero basta quizás solo una mancha en el mantel

Para que de nuevo se adueñe de mí el espanto.

Nada me calma ni sosiega:

Ni esta palabra inútil, ni esta pasión de amor,

Ni el espejo donde veo ya mi rostro muerto.

Oídme bien, lo digo a gritos: tengo miedo. ( “Tengo miedo”, *Tengo miedo*, p. 105)

Estas armas son las armas interiores y exteriores que el yo poético construye para mitigar su temor. Sin embargo, estas no son suficientes, porque el yo poético se vuelve tan susceptible que los detalles más mínimos y cotidianos la enfrentan de nuevo a la realidad. Por eso ni las palabras, ni el amor, logran calmarla, y su miedo se vuelve incontrolable, controla su voluntad y sólo puede desahogarse gritándolo. Es justamente ese miedo a envejecer, ese profundo sentimiento que se apodera del yo poético, el que convierte a la hablante en un ser sumamente vulnerable, tal como se expresa en el poema “Situaciones”:

De la vejez: una mujer se mira al espejo.  
Desliza los dedos lentamente por el pelo,  
Levantándolo con suavidad,  
Se pasa la mano por la cara, también lentamente,  
la baja luego a los senos.  
Por último se sienta a orinar  
Y apoyando los codos sobre las piernas  
Esconde la cara entre las manos. (“Situaciones”, *Tengo miedo*, p. 109)

En este poema se observa una situación similar a la del poema “Guión para una escena de Antonioni”, que fue analizado arriba, pero aquí encontramos algunos aspectos adicionales: el yo poético no sólo observa su imagen en el espejo, sino que, además establece un diálogo que sobrepasa lo contemplativo: con sus propias manos palpa su cuerpo, lo recorre, sintiendo el marchitar de su piel gastada y vive la desolación; su profundo desencanto la lleva a esconder su rostro. Pero en “Guión para una escena de Antonioni” la hablante trata

de mitigar el paso del tiempo reflejado en su cara poniéndose polvos y sonríe con ironía por su propia desolación. En “Situaciones” no hay espacio para sonreír, sino para el miedo:

Del miedo: una niña de cuatro años  
Esta jugando con el tintero,  
La tinta se derrama sobre el tapete.  
La madre se le acerca a pegarle.  
Los ojos de la niña se abren más de lo normal  
Y expresan desconcierto y temor.  
Esos mismos ojos treinta años después,  
Me están mirando ahora en el espejo (“Situaciones”, *Tengo miedo*, p. 108)

El miedo que el yo poético siente frente a su cuerpo envejecido le revela como un ser con un profundo sentimiento de indefensión, la hablante se siente asustada como una niña de cuatro años que después de cometer una travesura espera la reacción y el castigo de la madre. También en el poema “El corazón” la vejez es traspasada de desencanto; la hablante contempla sus cuarenta años, y con tristeza y desesperanza observa que toda su vida se ha convertido en un campo desolado. Este poema es la expresión de desencanto ante las ilusiones truncadas y los sueños fracasados que ya nunca podrán realizarse, porque la vida se marchita y muere cada día:

Cuarenta años han dejado nudos y sospechas  
y un cielo turbio donde envejecen sin remedio  
el sol, la dicha y las palabras.  
Lo cruzan calles ahora sin olores ni mediodías;  
a veces el esplendor de un nombre  
se pudre como saliva o como flor.  
Ausencias y desamores son raíces secas,

ya sin rabia ni belleza.  
Ha hecho tuyas algunas cosas muertas:  
las risas, las caricias y las cenizas de una tarde  
el sabor del domingo a los diez años,  
ciertos versos celestinos y necesarios,  
algunos cuerpos usados con ternura. (“El corazón”, *Hola soledad*, p.131)

Los años le pesan, porque el desencanto se ha establecido, sus cuarenta años le han dejado la visión de un cielo turbio donde todo muere y la dicha se desvanece, Aun el amor se ha marchitado: yace seco, y sólo hay ausencias convirtiéndose en profundo desamor; se revela desprovisto de toda belleza e idealización y por eso ya nada se espera porque el futuro es incierto:

Allí el futuro está de sobra  
Como el polvo en los muebles de la casa  
Y sólo una certidumbre sobrevive:  
El deseo incancelable de estar siempre en otra parte.  
Una lluvia bogotana, leve y gris, cae sin parar.  
Cementerio de sueños, pobre corazón,  
Nada inmortal lo habita (“El corazón”, *Hola soledad*, p.131).

Es por eso que ahora el yo poético revela ansiedad, el mundo no le basta y quiere escapar de los fantasmas y despojos que son los sueños que nunca pudo alcanzar, y vive en un mundo donde todo muere. Nótese la atmósfera que se crea en este poema: lluvia constante y gris. Se toma esa imagen de la lluvia para representar la nostalgia y la tristeza que

embarga el propio corazón<sup>25</sup> y que es como un cementerio donde todo está marchito, aun el amor que está deteriorado, tal como se verá en el siguiente aparte.

### **3.2 Soledad y desamor: el derrumbe de las quimeras**

El amor, ese profundo sentimiento por el cual se construyen muchos sueños e ilusiones, embargando al ser de felicidad y dándole sentido a la vida, también puede convertirse en un motivo de angustia y dolor.

Ya se ha visto en el capítulo uno que en la poética de Carranza el amor es despojado de toda idealización y se le muestra traspasado de cotidianidad, no se construye entre nubes de algodón, sino en el vivir del día a día. No obstante aun puede encontrarse, pero cuando se truncan las esperanzas y los sueños se desvanecen porque el amor no resulta ser lo esperado, cuando se acaba o cuando se ausenta, se convierte en profundo desamor, y puede llevar al ser a experimentar la profunda desolación causando desencanto. En las siguientes líneas se analizará cómo la visión desencantada de la vida que se expresa en esta poética se nutre de la soledad que experimenta el ser y da la desolación causada por el desamor.

En el poema “No vivo en un jardín de rosas” se incluyen unos elementos que resultan muy significativos. En primer lugar debe señalarse la caracterización de la soledad como un enemigo que se encuentra al acecho:

Si nombro mis fantasmas

Tal vez pueda engañar al enemigo.

---

<sup>25</sup> La letra de este poema alude a la letra del poema “Llueve en mi corazón”, de Paul Verlaine, donde el autor establece una correlación semejante a la de Carranza entre la lluvia y el estado de ánimo.

El enemigo espera ese momento  
Del atardecer, irreal y desapacible,  
En el que yo muero con el día.  
Entonces me asalta  
y sin piedad me despedaza ( “No vivo en un jardín de rosas”, *Tengo miedo*,  
p.121)

En estos versos se marca la angustia del yo poético ante la proximidad de enemigo, sin embargo, aún el poema no revela de qué enemigo se trata, pero sí se le muestra despiadado y cruel, como listo para saltar sobre su objetivo en el momento en que éste menos lo espera. No obstante, al continuar la lectura del poema se encontrarán ciertas pistas que permiten la identificación de dicho enemigo:

¿Por qué, cuando lo presienta turbio e inminente,  
No sentarme, en escena feliz,  
A comer papas fritas y ver televisión?  
Pero el enemigo sabe con quién trata  
Y sutil y terco esperar  
Agazapado  
A que apague la televisión  
Y sea noche y sea silencio y yo  
En mi cama de vueltas sola y desolada ( “No vivo en un jardín de rosas”,  
*Tengo miedo*, p.121).

Nótese que las estrategias que el yo poético utiliza para evadirlo apuntan a dar una idea de estar en compañía y de sentirse a gusto con su vida. De allí que piense en utilizar la televisión para engañar al enemigo, pero esto no le funciona porque tiene un enemigo

astuto que reconoce que estas no son más que estrategias distractoras para ocultar su gran mal: la soledad en la que se encuentra. Es ella la que le prepara el camino para que ese miedo se apodere de todo. Ese es el enemigo que le atemoriza y le roba su tranquilidad.

Aquí es preciso señalar cómo en la poética de Carranza la idea del atardecer es contemplado como el momento más propicio para que el miedo que sigue a la soledad haga su aparición, acompañado de sus terribles temores que, como fantasmas tenebrosos, lo invaden todo y las estrategias que la hablante planea para evadir su miedo resultan inútiles, porque basta con que se acerque la noche con su tortuoso silencio para que la terrible desolación se acentúe. Por eso la hablante no vive en un jardín de rosas, vive en un mundo lleno de fantasmas donde el miedo llena todos los espacios.

En el poema “Encuentros con el enemigo” se desarrolla una idea similar a la del poema anterior, aunque con algunos matices diferenciales. En “No vivo en un jardín de rosas” la voz poética relata su propia experiencia con el miedo, pero en “Encuentros con el enemigo” la voz poética parece distanciarse de quien vive la experiencia. No obstante, nuevamente aflora la imagen de la noche, la cual actúa como detonante para que la mujer de quien se habla en el poema se enfrente con la realidad: la profunda soledad de su vida:

Ocurre ya bien entrada la noche. De repente  
los motivos del día quedan en suspenso.  
Una música que en otras horas  
le hubiera traído nostalgias impacientes  
la oye ahora como palabras y palabras (“ Encuentros con el enemigo”, *Tengo miedo*, p.106).

Al vivir esta experiencia algunas cosas que en otro momento fueron significativas parecen carecer de importancia para la mujer del poema y le resultan indiferentes; entonces llega el intento de comunicación con el amado como una manera de disipar la soledad, pero ese intento es frustrado. El amor se ha ausentado, convirtiéndose en un profundo desamor al entender que está marcado de soledad como todo lo demás: entonces emerge el terrible enemigo que siempre está al acecho, el miedo que toma la ocasión. Pero ya nada queda, el amor se ha ido dejando una honda desolación que alimenta su desencanto y le lleva a vivir la vida sin amarla, por la costumbre de vivirla. “Encuentros con el enemigo” prosigue:

Llama por teléfono a alguien  
y alguien no está o sí pero es igual.  
Piensa en el que ama y ve con claridad  
Que ese amor es la violeta del sueño que no existe.  
Los rostros perdidos vienen uno a otro a su memoria,  
Indiferente los mira y los deja pasar de largo.  
Entonces ocurre el miedo porque sí  
Y ya nada queda sino el abandono.  
A la mañana siguiente, irresponsable y cotidiana,  
Amará de nuevo y sin pudor  
A todos los fantasmas de la noche pasada (“Encuentros con el enemigo”,  
*Tengo miedo*, p.106).

El desamor que el yo poético de Carranza experimenta nutre su desencanto y se ve intensificado con la incompreensión del amado, pues el intento de comunicación es nuevamente frustrado tal como se revela en los versos de la segunda parte del poema “Situaciones”

De la soledad [2]: una mujer se encuentra sola  
En una habitación con un hombre al que casi no conoce.  
Medio recostada contra la pared,  
Se pasa la mano por la frente y le dice “ayúdame”.  
El hombre se acerca  
Y la toma en sus brazos para besarla.  
Ella lo rechaza con violencia y huye de la habitación llorando (“Situaciones”,  
*Tengo miedo*, p.108).

En este poema se expresa el clamor del yo poético ante la soledad que persiste aún al estar rodeada de otros, incluso allí está el amado, y, desesperada, le pide ayuda, pero descubre que se ha equivocado: ella no lo conoce bien y es entonces cuando aparece el enemigo. Esa aguda soledad se hace patente porque el amor nuevamente la ha desencantado ofreciéndole incompreensión, el amado se equivoca y mal interpreta su clamor, quizá entiende su necesidad como un deseo de afecto y encuentro físico, pero su necesidad es más interior, por eso huye sola y desolada. El poema revela sin duda la desilusión ante la esperanza frustrada y un desencanto ligado al desamor, el cual se sigue ensanchando con el sentimiento de abandono y desolación que son causados cuando el amado se marcha. El poema continúa:

Del amor: un hombre y una mujer se encuentran.  
Brevemente se miran a los ojos.  
El hombre se marcha y la mujer se tiende boca abajo  
Sobre la misma cama  
En la que tantas veces se acostó con el  
Y comienza a llorar. Todavía está llorando ( “Situaciones”, *Tengo miedo*,  
p.109).

Nótese que estos poemas han revelado cierto intento de comunicación del yo poético con el amado y han planeado algunas estrategias para evadir el miedo que la lleva al desencanto. Pero este desencanto es precedido de una ilusión. En algunos poemas de Carranza se conserva la esperanza y la ilusión por un amor que, aunque traspasado de cotidianidad, persistía, pero en estos versos se revela la ausencia del amor. En la batalla librada entre el amor y el desamor, el primero ha sido derrotado. Acabado el deseo y las ilusiones, el olvido ha establecido su reino de desolación. Así se expresa en el “Poema del desamor”:

Ahora en la hora del desamor  
Y sin la rosada levedad que da el deseo  
Flotan sus pasos y sus gestos. (..)  
Días perdidos en oficios de la imaginación,  
Como las cartas mentales al amanecer  
O el recuerdo preciso y casi cierto  
De encuentros en duermevela que fueron con nadie.  
Los sueños, siempre los sueños.

¡Qué sucia es la luz de esta hora,  
Qué turbia la memoria de lo poco que queda  
Y qué mezquino el inminente olvido (“Poema del desamor”, *De amor y desamor*, p.173).

En el poema “Elegía” también se expresa el desencanto causado por el desamor que lleva al yo poético a experimentar la desolación. Este es uno de los poemas más cortos de Carranza, pero constituye un intenso grito adolorido a causa de las heridas causadas por el fracaso amoroso:

Caminaba mirando el cielo  
y me fui de narices.  
A hora echo sangre por todas partes:  
las rodillas, el aire, los recuerdos:  
mi falda se desgarró  
y perdí los aretes, la razón.

¿No hay en el alma  
una manera otra  
de vivir un desamor? (“Elegía”, *De amor y desamor*, p.171)

La hablante lírica caminaba mirando al, cielo, es decir, llena de sueños y quimeras, pero todo se deterioró, se fue de narices ante la realidad y su caída fue estrepitosa y dolorosa, causando hondas heridas que sangran, y son los recuerdos heridas abiertas por el amor perdido, o más bien por el desamor, por el cual el yo poético perdió hasta la razón. Esas son para el yo poético las consecuencias del desamor e indaga para encontrar quizá una forma menos dolorosa de sobrellevarlo. Pero no es posible una salida, pues el interrogante que revela desencanto y angustia queda sin respuesta, persistiendo sólo la soledad. Es por ello que en el poema “Sobran palabras”, luego de haber condenado la amistad, el amor, la esperanza y la felicidad, queda la condena para la palabra “Yo”:

Queda la palabra Yo. Para esa,  
Por triste, por su atroz soledad,  
Decreto la peor de las penas:  
Vivirá conmigo hasta el final (“Sobran palabras”, *Tengo miedo*, p.113).

Como se anotó en la introducción, Carranza, identifica el sentido del desencanto en su poesía como el deterioro. Ese deterioro en lo concerniente al amor y las ilusiones es expresado a través de la podredumbre. En el “Poema del desasosiego” se lee:

Preguntas: ¿Dónde la vida?

El amor no te encuentra:

A tus brazos todo fruto o pasión

llegan podridos (...)

es tu corazón un cementerio

lleno de tumbas de vivos y muertos (...)

eres entre los vivos un rehén,

pero ¡pobre de ti!

ni tan siquiera la muerte te mira (“Poema del desasosiego”, *Maneras del desamor*, p.155).

Aquí se expresa desesperanza y el desamor como experiencias desencadenantes del desencanto. El amor no encuentra a quien lo anhela, o quizá es el amor el que no se deja encontrar, es el deterioro del amor. El yo poético busca, llama, espera ser reconocido por el amor, pero se desilusiona y entonces surge el desencanto, porque ya toda quimera es desvanecida y sin el amor la vida misma carece de sentido. Tal vez la muerte sea una buena salida, pero sucede que ella misma es esquiva, condenando al ser a vivir en su profundo desencanto.

### 3.3 Sinsentido de la existencia: la vida como un campo desolado.

La ausencia de toda ilusión y esperanza enfrentan al yo poético de Carranza a un profundo cuestionamiento de su existencia, por cuanto carece de toda razón que la justifique, y ausente el amor, la vida se torna vacía y sinsentido, mas bien se asemeja a un campo desolado, lo cual lleva a experimentar el desencanto en todas las maneras del ser. En el poema “Situaciones” se lee:

De las claudicaciones: una mosca  
Se golpea torpemente muchas veces contra el vidrio.  
Al final cae atontada, haciendo piruetas en el aire:  
En la vida, como dopada, me muevo plácidamente (“Situaciones”, *Tengo miedo*, p.109).

Aquí se expresa el desencanto ante el fracaso de la vida que ha sido un constante claudicar, un permanente darse de bruces contra el mundo, como el torpe vuelo de una mosca que tras golpear una y otra vez contra el vidrio cae atontada, así ha sido la vida de la hablante, un constante revolotear, y tras sufrir fracasos y desilusiones vive la vida como por inercia. De allí que el vivir se torne doloroso. “El oficio de vivir” es uno de los poemas que con más intensidad expresan el desencanto por el sinsentido de la existencia femenina que al envejecer se torna inútil:

He aquí que llego a la vejez  
Y nadie ni nada  
Me han podido decir  
Para qué sirvo.  
Ensayo profesiones,

que van desde cocinera, madre y poeta

Hasta contabilista de estrellas (“El oficio de vivir”, *Tengo miedo*, p.112)

En estos versos el yo poético revela la inquietud que ha experimentado durante toda su vida por encontrar algo que justifique sus existencia. Ha indagado alrededor del asunto, pero todo intento ha sido inútil, no ha encontrado respuesta que la satisfaga. De allí que haya intentado buscarla de diversas maneras: en el área profesional, es decir, ha intentado buscarle sentido a su vida a partir de su utilidad social, en su labor de madre e incluso en el oficio literario, pero todo ha sido en vano. Por eso llega a una contundente y dolorosa conclusión:

Sin embargo lo más fácil

es que confiese la verdad.

Sirvo para oficios desuetos

Espíritu Santo, dama de compañía, Estatua

De la Libertad, Arcipreste de Hita.

No sirvo para nada (“El oficio de vivir”, *Tengo miedo*, p.112).

La hablante reconoce su inutilidad, pues las labores que le pueden justificar su vida son inusitadas. Ahora bien, el título de este poema resulta muy importante para interpretar la idea que se quiere transmitir. Se alude en este al escritor italiano Cesare Pavese, que entre otras cosas era uno de los predilectos de Carranza. “El oficio de vivir” fue el título bajo el cual se publicó póstumamente el diario de este escritor, quien en su obra siempre contempló la soledad como una condena existencial y trataba generalmente el tema de los conflictos del hombre contemporáneo, dentro de los cuales la búsqueda de la propia

identidad del individuo ocupa un lugar central. De allí que la referencia a Pavese resulte altamente significativa, pues lo que se revela en este poema es la intensa búsqueda de identidad del yo poético, en el sentido de encontrar la justificación de su existencia, y al no lograrlo, se expresa su desencanto por el sinsentido de la vida, pues no encuentra su espacio en el mundo: entonces emerge la sensación de vértigo y vacío existencial.

La misma idea del sinsentido de la vida es planteada en el poema “Patatas arriba con la vida”, pero en este se ofrece un aspecto adicional y es la aceptación de la propia culpa del yo poético en el fracaso que es su vida:

*Se que voy a morir  
Porque no amo ya nada.*

Manuel Machado

Moriré mortal,  
es decir habiendo pasado  
por este mundo  
sin romperlo ni mancharlo.  
No inventé ningún vicio,  
pero gocé de todas las virtudes:  
arrendé mi alma  
a la hipocresía: he traficado  
con las palabras,  
con los gestos, con el silencio;  
cedí a la mentira] (“Patatas arriba con la vida”, *“Tengo miedo*, p.119)

Este poema es, tal como lo señala Fernando Garavito, “un desolado *mea culpa* expresado por la mujer por haber atravesado el mundo sin romperlo ni mancharlo.” (2004:39) La

hablante expresa un profundo desencanto al analizar la falta de trascendencia de su vida: su paso por el mundo ha sido casi que inadvertido, no hizo nada que asegurara su lugar en la posteridad, pues sólo se dedicó a vivir cediendo al engaño y la mentira, su vida no es más que un círculo vicioso. Esta idea se expresa en los siguientes versos del mismo poema:

Creí en la verdad:

Dos y dos son cuatro,

María Mercedes debe nacer,

Crecer, reproducirse y morir.

Soy un dechado del siglo XX.

Y cuando el miedo llega

Me voy a ver televisión

Para dialogar con mis mentiras (“Patás arriba con la vida”, *“Tengo miedo*, p.119).

Sin embargo, llegado el momento final descubre que su vida no ha sido más que una farsa, y allí aparece otra vez el infaltable enemigo, el miedo. Trata de evadirlo, pero lo único que le queda es construir una farsa que le de la ilusión de que su soledad no existe.

Como se puede observar en los poemas analizados en el punto anterior se revela un enemigo venido del exterior. Pero en el poema “Descripción del enemigo” ya no se sitúa fuera, sino venido del propio interior del yo poético

Es el aire que entra por tu boca el enemigo,

el sueño que sueñas sola,

las palabras que dices y las que no dices,

las miradas que salen de tus ojos

tus pensamientos quien sabe en qué...

son el enemigo en vela, el insomne impávido

que te aborda por los poros...

y te deja, ya para nada, seguir la vida (“Descripción del enemigo”, *Hola soledad*, p. 132).

Los sueños, las palabras, las miradas, los propios pensamientos son los que asaltan y se convierten en el enemigo que roba la calma, son ellos los que enfrentan al yo poético al sinsentido de la vida, donde ya nada importa: la vida se vuelve trivial, se vive por costumbre, desprovista la existencia de toda ilusión, de toda quimera. Por eso el enemigo viene del propio ser que se concibe desolado, es la propia existencia vivida en la profunda desolación. No obstante, el ser no puede controlar las cosas, porque las vivencias de su existencia se salen de su control, no es sólo ella la que se siente desolada, es que el mundo es un lugar desolado, que parece regido así por una especie de predestinación. Los versos del “Poema de los Hados” son reveladores:

Soy hija de Benito Mussolini

Hiroshima encendió el cielo

el día de mi nacimiento y a mi cuna

llegaron, Hados implacables, (...)

Así me fue entregado el mundo.

Esas cosas de horror, música y alma

han cifrado mis días y mis sueños (“Poema de los Hados” *Maneras del desamor*, p.153).

Este poema constituye unos de los que más intensamente expresan el desencanto de la vida, pues el yo poético reconoce que el mundo mismo le fue entregado con el germen del

deterioro sembrado en su interior. Desde su nacimiento las circunstancias de horror la han rodeado. Es importante señalar que en la poética de Carranza el desencanto por las circunstancias sociales ocupa un lugar importante en la construcción de la visión desencantada del mundo que parece cifrar la existencia del ser condicionándolo a vivir en el dolor. Quizá la muerte pueda ser una buena opción para evadir la profunda desolación que experimenta el yo poético. Este puede ser tema de otro estudio.

Para concluir este capítulo puede anotarse que la poética de María Mercedes Carranza expresa la profunda desolación que ocasiona el deterioro del amor que se convierte en desamor. El yo poético se ve sumido en la soledad, la desilusión y la desesperanza, porque advierte que no hay salida. Estos sentimientos le llevan a vivir un profundo desencanto ante las circunstancias que debe vivir. Este desencanto traspasa su existencia y le llevan a cuestionarla llegando a percibir el sinsentido de la vida que es contemplada como un campo desolado donde todo se ha deteriorado, y todo sueño y toda ilusión, aun el amor se han deteriorado, transformándose en doloroso desamor por lo que el ser vive sumido en la desolación.

## CONCLUSIONES

La poética de María Mercedes Carranza revela un profundo desencanto ante la situación de la mujer. Este desencanto se expresa de diversas formas e impregna toda su obra. En las siguientes líneas se presentarán las conclusiones a las que se ha podido llegar en este trabajo acerca de las instancias en que se expresa el desencanto en la poesía de Carranza.

En primer lugar es importante señalar que Carranza ha sido incluida dentro de la llamada por Harold Alvarado Tenorio “Generación desencantada”, que agrupó a poetas cuyas obras comenzaron a publicarse en los setenta. Estos autores, entre los que se encuentran Giovanni Quessep y Juan Gustavo Cobo Borda, así como Raúl Gómez Jattin, no se reunieron en torno a un manifiesto o características explícitamente definidas, sino que se les relacionó porque en su poesía conservan la expresión del desencanto por las difíciles condiciones sociales en las que les tocó vivir, aunque cada uno de ellos enfoca su desencanto hacia un objetivo.

En el caso de Carranza su desencanto es producto de la situación de subordinación que experimenta la mujer en la sociedad que históricamente ha sido construida bajo los parámetros patriarcales. En su poética esta autora critica la dominación patriarcal sobre la mujer, pero lejos de la pretensión de inspirar compasión, Carranza utiliza la ironía, el humor, la parodia y el tono conversacional como recursos para expresar su desencanto.

Ahora bien, es importante subrayar que en la poesía de Carranza la ironía trasciende el ámbito de la retórica y se instaura como una visión de mundo que nace en la modernidad al cuestionar el concepto de lo real como absoluto, pues se perciben sus incongruencias y se advierte que la realidad es más bien una construcción cultural que una disposición

trascendental o divina, surgiendo una conciencia irónica que se manifiesta especialmente en la literatura que asume una visión crítica de la “realidad”, tal es el caso de Carranza. Y en su obra la realidad cuestionada es la situación de la mujer.

Ahora bien, el ser una postnadaista justifica que la autora aun conserve la semilla contestataria que le insta a cuestionar y distanciarse de la convenciones y del tono sentimental que había caracterizado hasta entonces la poesía escrita por mujeres en Colombia. Para expresar su desencanto utiliza recursos consecuentes con lo que pretende hacer: subvertir un discurso de dominación.

La sociedad patriarcal establece parámetros y presupuestos que la mujer debe cumplir para ser aceptada socialmente, y en Colombia la historia de la mujer pone de relieve, en lo relacionado a las leyes civiles, la educación, la religión, el matrimonio, el ámbito laboral, el político, y la situación jurídica, e incluso su situación sexual, que la sociedad ha sido construida sobre la base de concepciones que legitiman la dominación del hombre sobre la mujer.

Ante este panorama la literatura, específicamente el caso de la literatura escrita por mujeres, ha adoptado diferentes actitudes que van desde la identificación y reproducción de los presupuestos patriarcales hasta el distanciamiento y subversión de los valores de esta sociedad. Algunas autoras colombianas exaltaron en sus obras el mundo doméstico y lo reconocieron como el lugar de la mujer. María Mercedes Carranza opta por la segunda opción. Su obra se distancia y subvierte el discurso patriarcal para revelar una visión de la difícil situación de la mujer traspasada de desencanto.

Puede considerarse finalmente que en la poética de Carranza el desencanto se expresa en varios niveles o instancias. Cada capítulo de este trabajo expresa una instancia del desencanto que va de las circunstancias exteriores al propio interior del yo poético.

La primera instancia del desencanto muestra el desajuste con el entorno social que experimenta el yo poético. Para manifestarlo, antes que construir un manifiesto sensiblero, en esta poesía se hace uso de la ironía, el humor y la parodia para revelar su visión del mundo. La segunda instancia el desencanto se configura a partir del control que la sociedad patriarcal hace de sus sentimientos y emociones, pues la mujer se ve precisada a reprimir sus deseos en detrimento de su realización personal, para cumplir con los patrones que la sociedad le ha impuesto aun a su sexualidad, y que debe acatar para no ser señalada como antinatural; puesto que se concibe que naturalmente la mujer está destinada a ser sumisa y dependiente, incapaz de controlar su propia vida: ella representa el lugar de los sentimientos, así como el hombre es el propietario del espíritu y la conciencia. Aún el amor se transforma en latente desamor cuando se reconoce que el paraíso que promete en compañía del amado no es más que una utopía creada por la sociedad patriarcal, puesto que en la realidad el amor se revela como un juego triste y doloroso.

En términos generales puede decirse que el desencanto implica una contradicción y es que para que éste se dé previamente debe haberse dado un encanto, o una identificación con determinada realidad, que por advertirse luego que es incongruente se rehúsa seguir identificándose con ella.

Es por ello que la mujer no se reconoce con los parámetros que esta sociedad ha creado para definirla, porque percibe la incapacidad de estos para expresarla. Comienza así a buscar una forma de autorreconocimiento que la pone en la vía de su construcción como sujeto en tanto inicia la apropiación consciente de si misma.

En este orden de ideas, la última instancia del desencanto se revela mas profunda dando una visión más intimista, pues el yo poético al no estar satisfecho con su entorno, pues no se reconoce con los parámetros que la han definido, ni con su propia interioridad, experimenta una profunda desolación. La esperanza y las ilusiones que promete el amor son truncadas y el yo poético se sumerge en un profundo cuestionamiento de toda su existencia, percibiendo el sinsentido de la vida, pues vive en una sociedad que le pone límites a su utilidad, la confina al mundo doméstico, y una vez que llega la vejez su valoración disminuye quedando relegada

## LISTA DE REFERENCIAS

- Alemany Bay, Carmen. (2001). “Para una revisión de la poesía conversacional”. En Revista Alma Mater N° 20. Versión electrónica. Disponible en: [http://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/Alma\\_Mater/1997\\_n13-14/poesia.htm](http://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/Alma_Mater/1997_n13-14/poesia.htm)
- Alstrum, James (1986). *La sátira y la antipoesía de Luis Carlos López*. Bogotá: Banco de la República.
- Alstrum, James. (1987). La función iconoclasta del lenguaje coloquial en la poética de María Mercedes Carranza y Anabel Torres. *Hojas Universitarias*. Vol. (3) N° 30 (PP. 185-197)
- Alstrum, James. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados. Los poetas colombianos de los años setentas*. Bogotá: Fundación Universidad central.
- Alvarado Tenorio, Harold. (1985). Una Generación Desencantada: los poetas colombianos de los años setentas. En *Ajuste de cuentas. Una antología crítica de la poesía colombiana del siglo XX*. Disponible en [http://www.arquitrave.com/Ajuste de cuentas/c6generaciondesencantada.html](http://www.arquitrave.com/Ajuste_de_cuentas/c6generaciondesencantada.html)
- Araujo, Helena. (1989). Algunas postnadaistas. En *La scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Araujo, Helena. (1995). María Mercedes Carranza, Eugenia Sánchez Nieto, Renata

Duran, Anabel Torres y Orreita Lozano: ¿Una intertextualidad emocional? En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.2* (pp. 16- 47). Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.

- Ayala Poveda, Fernando (1984). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar
- Ballart, Pere. (1994). Eironeia. *La figuración irónica en el discurso literario*.
- Booth, Wayne. (1986). *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Ballesteros, Isolina. (1995). La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica de la novela. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.2* (pp. 349-373). Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Berg, Mary. (1995). Las novelas de Elisa Mujica. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.1* (pp. 208-228). Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Braidotti, Rosi. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós
- Bravo, Víctor. (1996). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Universidad de los Andes
- Carranza, María Mercedes. (1995). Feminismo y Poesía. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.2* (pp. 341- 345). Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.

- Carranza, María Mercedes. (2004). *Poesía Completa y cinco poemas inéditos*. Bogotá: Alfaguara
- Carranza, María Mercedes. (2008). *vida y obra*. Bogotá: Norma, Colección Cara y Cruz.
- Castellanos, Gabriela. (1995). Maruja Vieira: la mujer en la poeta. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.1 (pp.150-166)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Castro Lee, Cecilia. (1995). Lo existencial femenino: eros y poesía en la obra de Anabel Torres. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.2 (pp.48-70)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. (1987). *Poesía colombiana 1880-1980*. Medellín: Universidad de Antioquia
- Cobo Borda, Juan Gustavo. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Charry Lara, Fernando (1996). *Antología de la poesía colombiana. Tomo II*. Santafé de Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- De Beauvoir, Simone Tomo 2. (1987). *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Siglo veinte.
- Eisentein, Zillah. (1980). "Hacia el desarrollo de una teoría del patriarcado

capitalista y el feminismo socialista. En *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*. México: siglo veintiuno.”

- Echavarría, Rogelio (1998). *Quién es quién en la poesía colombiana*. Bogotá, Ministerio de Cultura; El Ancora
- Escobar Mesa, Augusto. (1995). María Helena Uribe de Estrada: intimidad y trascendencia. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.I (pp.282-304)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Fernández Retamar, Roberto. (1995). *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Forero Villegas, Yolanda. (1995). Un ejemplo de la narrativa moderna de los años cuarenta: el discurso femenino de Elisa Mujica en su novela *Los dos tiempos*. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.I (pp. 191-207)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Garavito, Carmen Lucía. (1995). Ideologías y e3strategias narrativas en *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.I (pp. 399-421)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Garavito, Fernando "María Mercedes Carranza. Toda la tierra sobre ella pesa". En Carranza, María Mercedes (2004). *Poesía Completa y cinco poemas inéditos*.

Bogotá: Alfaguara.

- Gevaert, Joseph. (1980). *El problema del hombre. Introducción a la antropología filosófica*. Madrid: Sígueme.
- Gutiérrez, Virginia y Vila Patricia (1988). *Honor, familia y sociedad patriarcal. El caso Santander*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia. (2006). *Familia y cultura en Colombia. Tipología, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y sus estructuras sociales*. Bogotá: Universidad Nacional d Colombia: Tercer mundo.
- Holguín, Andrés. (1974). *Antología crítica de la poesía colombiana*. Bogotá: Op Graficas.
- Jaramillo, María Mercedes. (1995). Roció Vélez de Piedrahíta: la construcción/deconstrucción de los valores tradicionales antioqueños. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.1 (pp. 29)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Jemeson, Frederic. (2002). "Posmodernismo y sociedad de consumo". En Foster Hal (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos
- Laverde Toscano, María Cristina. (1986) La cultura de lo femenino. En. M. Laverde, y L. Sánchez. (ed.), *Voces Insurgentes* (pp. 335-350). Bogotá: Universidad Central.

- Kearns, Sofia. (1995). *Hacia una poética feminista latinoamericana: Ana María Rodas, María Mercedes Carranza y Gioconda Belli*. Illinois: Ann Arbor.
- Lipovetsky, Guilles. (1999). *La tercera mujer*. Barcelona: Anagrama.
- Luque, Myriam. (1995). Helena Araujo: la búsqueda de un lenguaje femenino. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.1 (pp.342-371)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Montes, Elizabeth. (1995). El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.1 (pp. 323- 341)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Navia Velasco, Carmiña. "María Mercedes Carranza, su lucidez pesimista". Recuperable en <http://poligramas.univalle.edu.co/24/carranza-pdf>
- Osorio de Negret, Betty. (1995) Alba Lucia Ángel, o la creacion e uan identidad femenina. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.1 (pp. 372- 398)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Owens, Craig. (2002). " El discurso de los otros. En Foster Hal. (ed.). *La posmodernidad* Barcelona: Kairos.
- Paz, Octavio. (1983). *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seis-Barral

- Paz, Octavio. (1985). *Los hijos del limo. Vuelta*. Colombia: Oveja negra.
- Pérez Mejía, Ángela María. *Entrevista a María Mercedes Carranza*. Recuperable en <http://www.colombianistas.org/revista/pdf/05/carranza03.pdf>
- Pulgarín, Amalia. (1995). Dora Castellanos: Guerrillera en falda victoriana. En M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.1 (pp.167-190)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Sánchez, Olga Amparo (1986). Anotaciones acerca del modelo de socialización patriarcal. En M. Laverde, y L. Sánchez. (ed.), *Voces Insurgentes* (pp. 208-224). Bogotá: Universidad Central.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª. ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- Rozo-Moorhouse. (1995). Teresa. Expresión, voces y protagonismo de la mujer colombiana contemporánea. En M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.2 (pp. 3- 27)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Suescùn, Álvaro. (2002). "Entrevista con Meira del Mar: Aquí la voz, la canción: el corazón a lo lejos". En *La Casa de Asterión. Revista Trimestral de Estudios literarios*. Vol. III. N° 9. Recuperable en <http://lacasadeasterionB.homestead.com/v3n9meir.html>

- Thédau, Françoise, (1993). *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus
- Tono, Lucia. (1995). La poesía de María Mercedes Carranza: palabra sujeto y entorno. En. M. Jaramillo, B. Osorio y A. Robledo (ed.), *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX, V.2 (pp. 16- 47)*. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Touraine. Alain. (2005). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires:Paidós.
- Valenzuela, Patricia. (2008). María Mercedes Carranza: Balance inicial”. En *María Mercedes Carranza, vida y obra*. Bogotá: Norma, Colección Cara y Cruz.
- Vásquez, Roca, Adolfo. Antonioni; el cine de la incomunicación. Réquiem por la modernidad. En *Revista cultural Almiar Margen cero*. Recuperable en [http://www.margencero.com/articulos/articulos\\_taber/michelangelo\\_antonioni.html](http://www.margencero.com/articulos/articulos_taber/michelangelo_antonioni.html)
- Velásquez Toro, Mágdala. (1986). Aspectos históricos de la condición sexual de la mujer. En. M. Laverde, y L. Sánchez. (ed.), *Voces Insurgentes* (pp. 185-201). Bogotá: Universidad Central.

