

COREOGRAFÍA AMOROSA EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE CUATRO AUTORAS VENEZOLANAS

Vanessa Anaís Hidalgo
vanexanais@gmail.com

Profesora egresada del Instituto Pedagógico de Caracas en la especialidad Castellano, Literatura y Latín. Magister en Literatura Latinoamericana de la misma universidad. Es actualmente la directora del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello. Pertenece a la Cátedra de Literatura Venezolana y administra las asignaturas Literatura Infantil y Juvenil y Literatura Venezolana. Es miembro del Taller Literario Marco Antonio Martínez desde el año 1999. En 2004 se hizo acreedora de la 1ra mención en el I Premio universitario de literatura de la Universidad Simón Bolívar.

Recepción: 16/11/2013

Evaluación: 11/12/2013

Recepción de la versión definitiva: 03/06/2015

Resumen

El presente estudio tiene como objetivo interpretar la resignificación del concepto del amor a partir de la lectura de la obra de las autoras venezolanas María Calcaño, Elena Vera, Yolanda Pantin y Hanni Ossott, quienes, a través de sus textos, han desmitificado la conceptualización de los roles de la mujer como amantes y esposas. Es pertinente, entonces, ofrecer una interpretación de cómo estas escritoras invalidan la construcción social de lo amoroso y se atreven a decirlo, según su época y en correlación con lo que les ha tocado vivir. Para efectos de análisis de lectura de textos, se parte de las propuestas hermenéuticas de Paul Ricoeur. El tema de lo amoroso es analizado a la luz de los planteamientos de Denis de Rougemont (1979), Martin Broda (2006), Rolad Barthes (2009), Octavio Paz (1994). La condición femenina en la poesía venezolana es analizada desde las perspectivas de Mária Russotto (1995) y de Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres (2003). La metodología que mayor se ajusta al objetivo planteado en este estudio es la Investigación Documental. Esto se llevó a cabo mediante el arqueo y la selección de fuentes y su posterior revisión y análisis. Los resultados de esta investigación se centran en la idea de que estas autoras han recreado desde la cotidianidad un significado hostil de lo amoroso que ha sido velado por una concepción romántica e idealizada.

Palabras clave: coreografía, amor, mujer, poesía

AMOROUS CHOREOGRAPHY IN POETRY WRITTEN BY VENEZUELAN WOMEN IN THE 20TH CENTURY

Abstract

This study aims at interpreting the re-signification of the concept of love from the reading of the works of Venezuelan authors María Calcaño, Elena Vera, Yolanda Pantin y Hanni Ossott, who, through their texts, have demythified the conceptualization of the woman's roles as lovers and wives. We must, then, offer an interpretation of how these writers invalidate the social construction of the amorous, and dare saying it according to their time and in relation to what they have been bound to live. The starting point for the analysis of text reading was the hermeneutic proposals of Paul Ricoeur. The theme of the amorous is analyzed in the light of statements by Denis de Rougemont (1979), Martin Broda (2006), Rolad Barthes (2009), and Octavio Paz (1994). The

feminine condition in Venezuelan poetry is analyzed from the perspectives of Margara Russotto (1995) and of Yolanda Pantin and Ana Teresa Torres (2003). The most appropriate methodology for the intended objective of this study was the documentary research, which was carried out by means of the stocktaking and selection of sources and their subsequent revision and analysis. The research results are centered on the idea that these authors have recreated, from everyday life, a hostile meaning of the amorous that has been hidden by a romantic and idealized conception.

Key words: choreography, love, woman, poetry.

CHOREOGRAPHIE AMOUREUSE DANS LA POÉSIE ÉCRITE PAR DES FEMMES UN RAPPROCHEMENT À L'ŒUVRE DE QUATRE VÉNÉZUÉLIENNES

Résumé

L'objectif de cette étude est d'analyser la redéfinition du terme amour à partir de la lecture de l'œuvre des auteures vénézuéliennes María Calcaño, Elena Vera, Yolanda Pantin et Hanni Ossott qui, par le biais de leur textes ont démystifié la conceptualisation des rôles de la femme telle qu'aimants et épouses. Il est donc pertinent offrir une interprétation de comment ces écrivains invalident la construction sociale de l'amoureux et osent le dire d'après leur époque et en corrélation avec leurs expériences. Pour l'analyses de lecture de textes, on s'appuie sur les propositions herméneutiques de Paul Ricoeur. Le thème de l'amoureux est analysé à la lumière des approches de Denis de Rougemont (1979), Martin Broda (2006), Roland Barthes (2009), Octavio Paz (1994). La condition féminine dans la poésie vénézuélienne est analysée d'après les perspectives de Margara Russotto (1995) et de Yolanda Pantin et Ana Teresa Torres (2003). La méthodologie qui s'adapte le mieux à l'objectif de cette recherche c'est la Recherche Documentaire. Cela a eu lieu par le biais du contrôle et sélection de sources pour les analyser après. Les résultats de cette recherche tournent ou tour de l'idée soutenant que ces auteures reproduisent depuis la quotidienneté une signification hostile de l'amoureux ayant été voilé par une conception romantique.

Mots clé : chorégraphie, amour, femme poésie.

COREOGRAFIA AMOREVOLE NELLA POESIA SCRITTA DA DONNE UN APPROCCIO AL LAVORO DI QUATTRO AUTRICI VENEZUELANE

Riassunto

Lo scopo di quest'articolo è di interpretare la poesia scritta da donne venezuelane, dalla rilettura del concetto di amore, nella lettura delle opere delle autrici venezuelane María Calcaño, Elena Vera, Yolanda Pantin y Hanni Ossott che, attraverso i loro testi, hanno demitizzato la concettualizzazione dei ruoli della donna come amanti, madri e mogli. È necessario, quindi, offrire un'interpretazione sulla maniera in cui queste scrittrici invalidano la costruzione sociale dell'amorevole e osano a dirlo, secondo la loro epoca e in correlazione con quello che hanno vissuto in prima persona. Per arrivare all'analisi della lettura di testi, ci siamo basati sulle proposizioni ermeneutiche di Paul Ricoeur. Il tema dell'amorevole è stato analizzato secondo le impostazioni di Martin Broda riflessa nell'opera *L'amore al nome* (2006). La condizione femminile nella poesia venezuelana è analizzata seguendo le impostazioni di Margara Russotto (1995) e di Yolanda Patin e Ana Teresa Torres (2003). La metodologia che più si adatta allo scopo impostato in questo studio è la ricerca documentale. È stata costruita attraverso il conteggio e la scelta di fonti e la sua posteriore revisione e l'analisi. Gli esiti di questa ricerca sono focalizzati sull'idea che queste autrici hanno ricreato dalla vita quotidiana un significato ostile dell'amore che è stato velato da una concezione romantica e idealizzata.

Parole chiavi: coreografia, poesia, amore, donna.

COREOGRAFIA AMOROSA NA POESIA ESCRITA POR MULHERES: UMA APROXIMAÇÃO À OBRA DE QUATRO AUTORAS VENEZUELANAS (português)

Resumo

No presente estudo se pretende interpretar o novo significado do conceito do amor a partir da leitura da obra das autoras venezuelanas María Calcaño, Elena Vera, Yolanda Pantin e Hanni Ossott, as quais, através de seus textos, desmitificaram a conceituação dos papéis da mulher como amantes e esposas. Portanto, é possível fazer uma interpretação da maneira como estas escritoras invalidam a construção social do amoroso e até conseguem dizer que, segundo sua época, isto tem mudado dependendo do que elas tiveram que viver. Em relação à análise de leitura de textos, as bases foram as propostas hermenêuticas de Paul Ricoeur. O tema do amoroso é analisado partindo das considerações de Denis de Rougemont (1979), Martin Broda (2006), Roland Barthes (2009) e Octavio Paz (1994). A condição feminina na poesia venezuelana é analisada a partir das ideias de Mária Russotto (1995) e as de Yolanda Pantin e Ana Teresa Torres (2003). A metodologia que tem uma relação mais próxima com o objetivo estabelecido para o presente estudo é a Pesquisa Documental. Em primeiro lugar se procuraram as fontes que foram selecionadas para a sua posterior revisão e análise. Os resultados desta pesquisa estão focados na ideia de que estas autoras recriaram, a partir da cotidianidade, um significado hostil do amoroso que tinha sido escondido por uma concepção romântica e idealizada.

Palavras chave: coreografia, amor, mulher, poesia.

Desde la aparición del mito de Tristán e Isolda en la cultura occidental, la tradición fue construyendo un imaginario en torno al concepto del amor que fue alimentado y denominado, posteriormente, por los poetas provenzales como el “verdadero amor” o “amor cortés”. Gracias a este, la poesía trovadoresca concedió a la mujer una gran dignidad, honra y respeto convirtiéndose en la representación de la nobleza y lo virtuoso. En ella, un “yo” -hombre- le canta a un “tú” -mujer- para manifestarle sus emociones y sentimientos dándole fuerza al carácter subjetivo de la lírica como hoy la conocemos. A partir de esta idea, teóricos del lenguaje como Jakobson (2008), han ofrecido la visión de que la poesía lírica está orientada hacia la primera persona (yo) e íntimamente ligada a la función emotiva:

La lírica se caracteriza por la modalidad enunciativa en primera persona y por el predominio de la función emotiva y expresiva, lo cual explica la frecuente presencia de formas exclamativas, vocativos, interjecciones, como recursos de manifestaciones del estado de ánimo del poeta, de sus sentimientos y emociones (p-57).

Esta concepción de lo amoroso fue revolucionaria en el sentido de que a la mujer ya no se le colocaba en una posición de inferioridad con respecto al hombre. Podremos ver más adelante un siglo XX donde la mujer logra decir desde ese “yo”- mujer- , lo que siente respecto a un “tú”- hombre-. En esta inversión de roles, la mujer ha dejado de ser ese “tú” inmaterial, para convertirse en ese “yo” que se manifiesta ante lo deseado.

Pero esta inversión no es nueva. Como cosa llamativa, la poesía occidental comenzó hablando con voz femenina en las jarchas. A pesar de que el yo poético ha sido siempre masculino en la poesía culta, la primera manifestación de lírica en lengua romance en la península- las jarchas- nos ofrece el sentimiento amoroso o el desasosiego en boca de una muchacha.

Sin embargo, Broda (2006) afirma que la cuestión que plantea el lirismo no es la del “yo” sino la del deseo, la búsqueda del objeto imposible. Por ello, el amor de los poemas de amor parece estar animado por una pasión que es, muy a menudo, extremadamente lúcida acerca de lo imposible. Dice Broda:

Es, sin duda, el movimiento de nostalgia lo que transporta al lirismo hacia el otro, haciéndolo finalmente sacrificar o abrasar todo objeto de deseo, lo que explica que desde un extremo a otro de la tradición, las obras líricas nazcan de una mujer inaccesible, perdida, muerta si no puramente ficticia (p. 21).

Es precisamente en este concepto donde radica la dificultad para interpretar el poema amoroso en la variedad de significantes que rodean su contexto. Por un lado, el escritor y sus emociones no son, como se ha pensado tradicionalmente, el foco de atención del poema sino el otro que no está, es inmaterial o imposible. Por otro, la herencia del amor cortés donde el sujeto amoroso era construido o renombrado ha marcado significativamente la poesía de nuestros tiempos.

Esta percepción del amor analizada por Broda (2006) se puede ver en la poesía escrita por María Calcaño, Elena Vera, Yolanda Pantin y Hanni Ossott mujeres quienes desde sus diferentes contextos, le escriben a otro, a un hombre que puede ser tan inaccesible como la Beatrice de Dante o la Lesbia de Catulo. Ya no es él quien venera y honra a la mujer, sino ella quien habla del amor bien sea para bendecir o para renegar. Por ello el concepto de lo amoroso, se ha venido dibujando de otra manera en esta coreografía.

Al igual que lo hiciera Petrarca o Dante, poetas de lo inalcanzable, la poesía venezolana escrita por mujeres habla de este trágico callejón sin salida en el que se anuda un imposible y atañe dolorosamente a la mayoría que escribe. Es esta una poesía signada por la exploración del tema femenino, entendido desde la proyección interior del sujeto de impresiones físicas y psicológicas propias de la mujer, donde el lenguaje se resignifica para hablar desde su experiencia de lo femenino -o de lo que se ha concebido como femenino- a partir de sus propias impresiones. “Escribe en fin, para vivir, para consagrar (entregar y también transformar en sagrado por la voluntad de la palabra) su vida a ese destino” (Rodríguez. 2005. P. 7).

Razones para ensayar una coreografía

La coreografía es un juego, una danza donde se comparten estrategias de encantamiento, técnicas de seducción que acentúan los detalles, el ritmo, la práctica, el enlace, el acompañamiento. No es igual el baile común, la furia de sus movimientos, el encuentro entre dos cuerpos que se desplazan en todo lo ancho de la pista.

La coreografía requiere de una técnica que se adquiere a partir de la práctica, de la paciencia, del aprendizaje, como también lo es en el arte amatoria. Así, llamar Coreografía Amorosa al discurso de la poesía venezolana, es una metáfora; este discurso se ha ido forjando a partir de un trabajo acompasado. Se ha designado de esta forma porque el discurso amoroso es como un juego y la coreografía es una danza que en el amor, se da entre dos y se construye con el tiempo.

Se atiende, pues a la concepción de Barthes (2009), quien ha dicho que el discurso está hecho de figuras, como la danza, un ir y venir, el desplazamiento de los amantes. “La palabra no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico”.(p. 18). Sucede así con el enamorado quien está en constante movimiento, “la figura es el enamorado haciendo su trabajo” (p. 18). En el trayecto de la danza, lo que pasa por la cabeza del enamorado está signado por un código. “Cada uno puede llenar este código según convenga a su propia historia; magra o no, es necesario pues que la figura esté allí, que el lugar (la casilla) le esté reservado” (p. 1).

La coreografía amorosa presente en la poesía escrita por las autoras seleccionadas: María Calcaño, Elena Vera, Yolanda Pantin y Hanni Ossott, está definida por características muy particulares que le dan un carácter inédito. La construcción del amor en las obras de estas poetisas se ha centrado en decir lo que del tópico no se había dicho. Por un lado tenemos la poesía de María Calcaño, quien con su obra ha marcado una brecha para sus sucesoras. Esta brecha está prendada de temas que ningún hombre se ha atrevido a tocar al menos en lo que respecta a la poesía. Particularmente en el amor, Calcaño habla del cuerpo erótico-materno, del deseo hacia al otro, de la entrega gozosa con un lenguaje lleno de desparpajo. Por otro, tenemos a Elena Vera, con su libro *De amantes* (1984), el cual forma parte del corpus que se ha trabajado en este análisis. Hasta ahora, aunque suene atrevido decirlo pues no hay alguna otra investigación que señale lo contrario, ningún escritor ni escritora ha hablado de su posición como amante tal como lo ha hecho esta poeta y como se verá posteriormente.

Más adelante se observará esta coreografía en el poemario Correo del corazón (1985) de Yolanda Pantin, donde la ironía define un amor que no existe y se burla de la visión del hastío, la convivencia en pareja, la fidelidad y la idealización amorosa como lo hiciera con su estilo, Hanni Ossott en El circo roto (1992).

Como se verá posteriormente, los cambios registrados en el imaginario de cómo se construyen los contenidos de los géneros están en esta poesía. El planteamiento es: ¿cómo me represento como mujer y cómo yo represento al hombre? Estas autoras demuestran que no todas las poetas los representan igual, quizá por un problema de contexto y de una postura estética particular. El amor y su correlato- Almela (2008) dixit- “son temas que se enuncian en la literatura retomando diversos tópicos: el conjuro, la nostalgia, la pasión carnal, el abandono, la distancia, la ruptura” (p.10). Varía, pues, es el momento que vive cada autor y la forma cómo éste la cuenta.

Si nos detenemos en el análisis de la poesía amorosa escrita en Venezuela, encontraremos el legado de Petrarca, Dante o Cervantes: un hombre canta a una mujer que está presente en su pensamiento, en sus sueños e incluso más allá de la muerte; esta casi nunca le corresponde; el poeta sufre, ama, se queja de las desavenencias de la vida, pero el amor le resulta igualmente la salvación. Entonces, se podría decir que esta poesía está marcada por el dolor y la ausencia del otro, la imposibilidad e incongruencia del amor, la no correspondencia de los amantes y paradójicamente, la felicidad de amar a otro. Porque en definitiva,

el amor feliz no tiene historia. Sólo el amor mortal es novelesco; es decir, el amor amenazado y condenado por la propia vida. Lo que exalta el lirismo occidental no es el placer de los sentidos ni la paz fecunda de la pareja. Es menos el amor colmado que la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento (Rougemont, 1978)

Y en la construcción de este código también interviene la mujer. El siglo XX, ya se ha dicho, comienza a generar una lista interminable de mujeres que no solo hablan del amor imposible o del amado ausente. Las poetas añaden a lo que los hombres dijeron, una concepción dolorosa e irremediable del amor. Este no es la salvación. Se acerca así, la mujer a una realidad que le tocó vivir desde siempre: los esposos juntos pero ausentes, el hombre en casa pero en silencio, el marido en la cama inerte.

Así pues, la poesía que se trabajará en este análisis está caracterizada por una coreografía donde la mujer es la misma de siempre: es quien sufre la ausencia del otro, es la otra a veces, es la esposa también a veces, es quien espera (quien ha esperado desde Penélope) y lo más importante, es quien habla.

Las escritoras danzan

Se ofrece en esta parte del artículo un breve análisis de las autoras que conforman el corpus seleccionado. Primeramente se ha tomado en consideración a María Calcaño, no solo porque instaure una tradición en cuanto a escritura de mujeres se trata, sino porque de ella se hizo una selección de poemas que se vinculan con el tema de lo amoroso y se acerca a la tesis acá propuesta. No se quiere con ella tampoco marcar las características de una generación puesto que no las hay. Estas poetas se distancian en cuanto a estrategias discursivas y el tratamiento de sus temáticas, lo cual las hace disímiles entre sí. Sin embargo, es ella quien da cuenta de la ampliación del aspecto depresivo de lo amoroso a partir de la aparición de tópicos como el aborto, el amor conyugal, el amor sexual, la imposibilidad del amor, la desmitificación del amor, la familia y la maternidad.

Seguidamente se hace un recorrido por un grupo de poetas que sucedieron a “las fundadoras” Hanni Ossott, Elena Vera y Yolanda Pantin, quienes prosiguen la coreografía ensayada por sus antecesoras y tocan la “tópica amorosa” de estas pero con la mirada de la mujer moderna, hastiada del hogar, de la soledad y la insatisfacción.

I. De las autoras, su época y los que les tocó

Cuando se trata de autoras venezolanas, María Calcaño es la gran olvidada. En la historiografía literaria de nuestro país, y en consecuencia, en las periodizaciones que se han hecho hasta ahora, esta poeta no apareció y sigue sin aparecer en algunos cánones actuales. La primera antología de la poeta apareció en 1983 con prólogo de Cósimo Mandrillo.

La razón de su ausencia en las listas de autores venezolanos tiene algunos motivos. Primero podemos hablar de un “periferismo historiográfico”, como lo llamaría Russotto (1995), quien afirma que las “fundadoras”, dentro de las cuales se encuentra María Calcaño, se hallaban en un mundo rural, alejadas de las posibilidades de difusión que ofrecía la ciudad para la época. De igual modo, cultivan un “periferismo grupal”, y además voluntario, como una manera de conservar su independencia y “de escapar a los contenidos de insurgencia asignados por otros”(p. 30) Estos otros son los pertenecientes a los grupos literarios que hicieron vida en la historia de la literatura venezolana, formando estilos particulares, que emergían de talleres de expresión en los cuales estuvieron presentes estas autoras. En ellos la premisa era manifestarse contra el régimen pero las poetas iban por otro camino, el suyo, el de hacerse sentir y el de escribir a partir de su experiencia femenina.

Y si bien es cierto que Calcaño estuvo presente en Seremos, grupo vanguardista que funcionaba en el Zulia en los años treinta, este no influyó en el estilo y las intenciones de la autora. Igual sucedió con las escritoras que conforman el corpus de este trabajo como se verá más adelante.

Otro de los aspectos que influyó en el aislamiento de la poesía de Calcaño, es el lenguaje directo, atrevido e irreverente que sus textos ofrecen, los cuales "atentaban contra la moral" de un país dominado por una dictadura y con características conservadoras como Venezuela, en los años treinta. No sería fácil para la mujer de entonces alterar los órdenes establecidos en esta sociedad donde la mujer estaba supeditada a los mandados del marido y las restricciones sociales. Con estas dos consideraciones, Russotto (1995) afirma que el paso de la escritora venezolana por la vanguardia literaria, no dejó rastros significativos justamente porque era desconocida por muchos y repudiada por otros.

Es por ello que la poesía de Calcaño, nos llega hasta hace poco (unos treinta años, aproximadamente) y su lectura sigue siendo relegada en el mundo académico, antes por su eroticidad y desenfado porque se le considera una poeta menor, gracias a que no causa el mismo estupor de la década de los treinta. Aún en el siglo XXI, en las aulas de las universidades, en las escuelas de Letras, y más aún en el bachillerato, esta autora sigue siendo una de las menos estudiadas.

Lo importante, entonces, es que María Calcaño marcó la pauta en los grupos de poetas que abren y cierran el siglo XX. A pesar de que sus sucesoras y contemporáneas no copiaron su estilo, y solo algunas abordaron los tópicos de su poesía (como en el caso de Enriqueta Arvelo Larriva, Luz Machado y Ana Enriqueta Terán), la obra de Calcaño principia una brecha que han de seguir cincuenta años después las escritoras de los ochenta. Los tópicos inéditos en la época de estas escritoras como el aborto, aparecen nuevamente en los setenta y en la penúltima década con un lenguaje nuevo, un enfoque distinto. Era de esperarse puesto que la mujer de principios de siglo tuvo una experiencia distinta a la de finales, pero no por ello dejaría de hablar de los temas que circundan su feminidad. El amor en pareja y la experiencia familiar fueron temas a los cuales les dio continuidad Luz Machado en 1965 y casi tres décadas más tarde, Jacqueline Goldberg y Yolanda Pantin.

En el contexto para el cual Calcaño escribió *Alas fatales*, aún la mujer a principios del siglo XX, se mantenía reservada, no le era permitido el goce, su vida se ceñía al hogar y sus quehaceres, los hijos y al marido. No había en estas la posibilidad de ver el encuentro sexual

como una manera de entrega o de disfrute, puesto que la reproducción era la premisa. No es un hecho casual que todo esto ocurriera al finalizar la dictadura de Juan Vicente Gómez, la cual ha sido considerada como el rompimiento entre el pasado decimonónico y el inicio de la modernidad. Es este un período de transición donde la mujer no estaba al margen. Afirman Pantin y Torres (2003) que la generación de mujeres escritoras, militantes en un espacio literario (Lucila Palacios, Alida Planchart, Luisa del Valle Silva, Blanca Rosa López, entre otras), es la primera en luchar por un espacio público.

Sin embargo, el desarrollo y fin de la dictadura no solo influyó en la situación de la mujer en Venezuela, sino la sociedad que criticaba el hecho de que esta ingresara a la universidad pues solo correspondía a los hombres la instrucción académica.

A todo riesgo y sin reservas, María Calcaño escribe su primer poemario *Alas fatales*, el cual fue publicado en 1935 y apenas leído unos veinte años después. Influye en ello, la posición de la mujer para la época, la censura, sobre todo a quien no representaba sino a la ama de casa. En este libro hay un lenguaje desafiante, subversivo, transgresor. “Lamer”, “chupar”, “arder”, “ábreme”, “lléname”... son palabras que conforman los poemas de esta escritora, un código que ruborizó a más de un lector pero fascinó a otros como a Andrés Eloy Blanco quien, en 1935 hace elogios hacia la contundencia erótica de *Alas Fatales* y Héctor Cuenca quien recibió el libro con agrado. Calcaño llegó, como lo afirma Mandrillo (2006), en el momento justo, cuando el tema regional y las construcciones tradicionales, estaban agotados, adelantándose así, a lo moderno, al cuestionamiento del pasado de la mujer.

Las autoras que sucedieron María Calcaño pertenecen a la generación de los años 80. No quiere parecerse esto una delimitación o encasillamiento. Simplemente en esta década nace una obra enriquecida por un imaginario que se gestó con la llegada *Alas Fatales*. Las sucesoras, como las llama Russotto (1995), tomaron los tópicos de Calcaño como premisa para una nueva significación del concepto amoroso y construyeron unos nuevos. La primera de ellas es Elena Vera.

La obra de Elena Vera es rica pero como ocurre con casi todas las poetas venezolanas, es poco estudiada. Hasta el 2003 aparecía solo en dos antologías: *Poesía en el espejo* (1995) de Julio Miranda y *Antología de poesía venezolana*, (1997) editada por Panapo. En 2003 fue considerada para el corpus hecho por Pantin y Torres en *El Hilo de la voz*. En 2006 Rowena Hill la incorpora en *Perfiles de la noche, mujeres poetas de Venezuela* y en 2008, hay una reseña hecha por Harry Almela en *Del dulce mal, poesía amorosa de Venezuela*.

Seis es el número que constituye el grueso de su obra pero *De amantes* (1984) fue el más controversial. Almela (2008) asevera en la siguiente cita que la obra de Elena Vera logró a partir de la brevedad y la primera persona, desenmascarar la moral de la época en torno al tema de lo amoroso como además, se verá en el análisis.

Su poesía se inscribe en una tradición de la escritura femenina en Venezuela que no teme en asumirse en primera persona para hablar tanto de los abismos humanos como del tema amoroso en tono irreverente ante los valores impuestos por la hipocresía. Se mueve con la eficacia en los territorios del poema breve, utilizando espacios en blanco que también significan en la estructura del poema. Su obra es punto de llegada y de partida de varias tendencias en la poesía venezolana escrita desde lo femenino: la asunción de la máscara en algunos casos, la voz directa en primera persona y la brevedad (Almela, 2008, p. 196).

Es importante decir que Elena Vera nació en el año 1936, fecha para la cual termina la dictadura de Juan Vicente Gómez y se inicia un nuevo periodo político en el país (enmarcado por la transición hacia la democracia con el Presidente Eleazar López Contreras). Este periodo tuvo también su impronta literaria. Se expresó primero en el decir poético del grupo literario Viernes, específicamente en 1939, el cual trajo nuevos aires más contemporáneos a la poesía. Su figura central fue el poeta Vicente Gerbasi. No puede dejarse de señalar la significación que tuvo también el poeta Luis Fernando Álvarez. Críticos como el alemán Ulrich Leo o el erudito español Pedro Grases se sumaron a la aventura de los viernesistas. El primero propuso los puntos de vista críticos para interpretar la estética de Viernes.

Más tarde, en 1948, aparece en la escena literaria el grupo Contrapunto, cuyo fundador fue Héctor Mujica, con un mensaje más político que estético. El grupo Cantac Claro editó una revista que llevó el mismo nombre, y se opuso a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. A partir de 1955 son relevantes las propuestas estéticas de grupos como Sardio y Tabla Redonda. A este último grupo perteneció Rafael Cadenas, uno de los poetas más importantes de las letras nacionales. El techo de la ballena, Trópico uno, 40º a la sombra, La pandilla de Lautreamont, En Haa, son otras de las agrupaciones que en los convulsionados años 60 y 70 se aúnan.

En los años 80, los grupos Tráfico y Guaire conducen a la lírica nacional por nuevos senderos, una vez agotados los códigos literarios de las décadas anteriores. Con una búsqueda estética relacionada con los postulados de la conclusión del Siglo XX, aparecen grupos como Quaterni deni y Eclepsidra.

Por su parte, Elena Vera no pertenecía a ningún grupo literario sino a una rama literaria compuesta por la veracidad de la condición humano-femenina propia. Rama a la que también

pertenecen poetas tales como: Luz Machado, Ana Enriqueta Terán, Elizabeth Schön, entre otras. No obstante, se puede ubicar a Vera en la poética que se dio en la década de los 80, fecha para la cual Vera estaba publicando *De amantes* (1984). Es este el poemario más significativo de Elena Vera por su irreverencia y desenfado al tratar el tema de lo amoroso desde la posición de la amante. Para esta fecha, Venezuela vivía una época de contradicciones donde la moral del presidente de la república, Jaime Lusinchi quedó entre dicho por hacer pública su relación con su secretaria, Blanca Ibáñez, a quien se le denominó "La Barragana". Es entonces cuando se visibiliza la presencia de "la otra" en el ámbito político, con la misma connotación negativa frente a la mujer.

A pesar de lo trascendental de la obra de Vera, son pocas las referencias como ya se comentó anteriormente. En el recorrido que hacen Pantin y Torres en *El hilo de la voz*, por la escritura femenina de los 80, finalizan con Elena Vera, dándole un espacio mínimo que aún no la reivindica:

Elena Vera es, en cierta forma, un antecedente local de las identidades lábiles y los múltiples desplazamientos característicos de la década (...) *De amantes*, y particularmente el apartado titulado *Huésped*, en el que poetiza el tema de "la otra" dándole voz en la relación amorosa como amenaza de la institución matrimonial (p. 35).

Interesa entonces trabajar de su obra el poemario *De amantes*. En él el discurso celebra momentos de plenitud amorosa y pronuncia la soledad de malentendidos y abandonos.

La siguiente escritora del corpus seleccionado es Yolanda Pantin, quien formó parte del grupo *Tráfico* en los años ochenta, al lado de Miguel Márquez, Rafael Castillo Zapata, Igor Barreto, Alberto Márquez y Armando Rojas Guardia. Este grupo nace de los integrantes del Taller Calicanto quienes se vieron motivados en desarrollar un proyecto ideologizante y estético cónsono con una perspectiva crítica del mundo, que apuntaba a la tradición de izquierda intelectual en Hispanoamérica y afín con los intereses del socialismo y los cristianos de la Teología de la Liberación.

Así, a principios de la década de los ochenta, *Tráfico* afianzó, una polémica que cuestionó el papel del intelectual en la sociedad venezolana de entonces. Armando Rojas Guardia, Juan Carlos Santaella, Miguel Márquez, Laura Antillano, contaron, pues con el espacio que les ofrecía el papel Literario de *El Nacional* para discutir la necesidad de una opción estética válida para esa década que se contextualizara en un país como Venezuela.

Según asume la crítica, esta reacción contra la nocturnidad, la brevedad y el discurso de los poetas antecesores al grupo *Tráfico*, no es bien aceptada por todos sus integrantes. Algunos de

ellos optaron justamente por lo breve, otros se fueron por tendencias ontológicas, constructivistas o cinéticas y otros prefirieron continuar con su culto a la noche.

Yolanda Pantin aportó a la producción de Tráfico las especificidades del discurso poético escrito por las mujeres en esa época, además de incorporarse a la discusión crítica que tuvo lugar al comienzo de esa década, promovida por Armando Rojas Guardia, en torno a la poesía de su tiempo.

Sin embargo, Pantin se aleja de las tendencias estéticas de tráfico y forma un estilo que Almela (2008) define así:

En gran parte la obra de Pantin están presentes los temas comunes en la poesía venezolana: la infancia, el telón de fondo del paisaje, el amor, tratados desde la cercanía dolorosa y desde la distancia estética: el poema en prosa y el de verso preciso están al servicio de una voz que habla desde la nostalgia y el padecimiento. La intertextualidad, la ausencia del centro, la reflexión acerca del oficio de escribir, el deliberado goce ante la mezcla de elementos provenientes tanto en la realidad como de la literatura, la nocturnidad y la ausencia de veneración ante la poesía como objeto artístico son los rasgos centrales de su escritura (p. 180).

A pesar de la evidente trascendencia de la poesía de Pantin en la literatura venezolana, a pesar de que es la única premiada del grupo Tráfico y quien se mantiene vigente en el oficio de la escritura, esta padece el mal de sus homólogas: una escasa atención académica. Esta obra apenas se lee en algunos espacios universitarios donde las cátedras la han incorporado “como una integrante del grupo tráfico” y no desde su propuesta en torno al contexto que ha vivido la mujer en el siglo XX.

La cuarta y última escritora del corpus es Hanni Ossott. Rilke, Lawrence, Heidegger, Nietzsche, Bataille, Hölderlin, son las lecturas que la acompañaron en su camino hacia la poesía. En su obra están presentes las constantes de la poesía venezolana escrita por mujeres: la casa, la contradicción entre el tiempo que pasa y lo perdurable, lo amoroso como batalla de encuentros y desencuentros, lo raro e indecible, la presencia grave y muda de aquel ángel terrible del que siempre nos habla Rilke. Su mirada múltiple le hizo merecedora del Premio Nacional de Poesía Lazo Martí, el Premio Nacional en la II Bienal de Poesía José Antonio Ramos Sucre (1972), por su primer libro Formas en el sueño figuran infinitos, y el Premio Conac de Poesía (1988).

La obra de Hanni está signada por la herida que reclama la conciencia de la pérdida y el anhelo de la recuperación, dominada por la desolación, la vulnerabilidad, las limitaciones y las formas de morir; en un vivir al ras del ser al encararla en el arduo aprendizaje del existir. El

anochecer, la pérdida y su vacío, el duelo, el enigma, la ausencia, el amor y su coraje, la caricia y su inmoción, la rebeldía, la pregunta constante del para qué vivir, la contradicción del tiempo. Así la describe Almela (2008):

Ossott escribió su poesía en registros amplios y breves. Su propuesta gira en torno a la disolución del ser, de la angustia ante las circunstancias vitales, de la ausencia y de la soledad. El amor y el sentido de pertenencia a la realidad son sus centros, envuelta siempre en la meditación de carácter filosófico. Pero dicha reflexión no se realiza en el campo de las ideas: parte de su entorno, lo vitaliza y lo recrea en imágenes para nada oblicuas. Su voz se desespera cantando la necesidad de la identidad espacial como en el encuentro con el otro (p. 176).

Así, la poesía de Ossott es una importante e indispensable referencia en la literatura venezolana, es obligatorio incorporarla dentro de las antologías del país pero con ella ocurre una situación similar a la del resto del corpus aquí trabajado: escasas tesis o trabajos de investigación se dedican a su análisis e interpretación. Vale decir que la obra de Ossott no es un material sencillo para trabajar. La influencia filosófica, el uso del lenguaje, algunas figuras y hermetismos, lo oscuro de sus temas, han generado cierto temor como sucede con la poesía del país. Este trabajo intenta entonces aproximarse a una interpretación de su obra.

II.- Poesía y Eros: principios de una coreografía

Cuerpo y amor han estado vinculados en lo que ha sido desde siempre la tradición del poema amoroso. A diferencia del amor trovadoresco e idílico de los románticos del XIX, el amor erótico es realizado a través del contacto físico, lo sexual se cumple. Mientras que en la poesía tradicional se nombra al tú en la relación amorosa, en la poesía moderna aparece el cuerpo de la mujer como ese yo. En esta poesía, hay una insistencia en mostrar el cuerpo, lo que la mujer siente a través del contacto con el otro (u otra), de su autosatisfacción o de lo que ha dejado de sentir. En el caso del poeta masculino, este no habla explícitamente de lo corpóreo, al menos no de la manera como lo han hecho las escritoras, de manera directa y evidente.

Pareciera lógico que la poesía erótica actual se introduzca en todos los temas y sobre todo en aquellos que más fueron relegados en el pasado, como por ejemplo el amor lésbico, el placer corporal de la maternidad, el dolor con gozo o repudio, entre otros. Para algunos críticos un buen síntoma, por ejemplo, es que haya una literatura erótica escrita por mujeres aunque se diga que la mujer ha estado muy alejada del género; lo mismo ocurre con la homosexualidad, reprimida brutalmente desde la caída del imperio romano y que comienza tímidamente a reivindicarse hace un siglo con obras.

La poesía de Calcaño, por ejemplo, fue censurada y catalogada como epigonal, es decir, que cultiva un erotismo superficial y trillado. La crítica conservadora considera que esta forma de hablar de eyaculaciones y orgasmos en la poesía es “la no poesía”; se juzga el deseo privado por la entrega “indiscriminada”; el estremecimiento, por el monótono engranaje de los cuerpos; la sugerencia y la imaginación, por la palabra soez; la belleza de la obscenidad, por la trivial normalidad sociológica.

Uno de los tópicos que podemos apreciar en la obra poética de Calcaño (2006), es el amor de pareja, desde lo erótico, el encuentro sexual y el placer femenino, y es en él donde se enfoca este trabajo. En su poesía hay un yo que se atreve a decir lo que siente su cuerpo, de una manera ostensible

Ya suben tus manos
En mi carne apretada:
Ya suben tus manos,
Y te siento las venas
Tan ardientes y llenas
Que dan vuelos!
Y me ahogan los pechos
y se adueñan
de todos los tesoros
Sobre la quemadura
de los cuerpos
crujen las ligaduras
de los brazos estrechos
Y ya tengo tu carne
ya la tengo completa
Sobre mi vestidura
de finos vellos de oro (P.36)

No hay máscaras ni símbolos en este poema. Manos, venas, carne, piel se dicen exponiéndose, dando énfasis en lo corpóreo. Esta denotación del cuerpo causó y causa en la actualidad cierto rechazo para quienes consideran que hay una sola forma de lo poético. Aún así, Calcaño, se acerca a la modernidad juzgando, quizá sin querer, el discurso velado, metafórico, simbólico y se atreve a hablar de lo tangible, de lo que su cuerpo presiente. Legitima el placer de la mujer y el derecho a sentir: “siento las venas/ tan ardientes y llenas”. Utiliza la palabra tesoro que

significa para todos los contextos, la bendición del tener, la posesión, el disfrute: “ya tengo tu carne”. Este yo celebra el hecho de ser mujer. Lo novedoso para la época era la manera de abordar este tema a través de un lenguaje declarativo, explícito y contundente. Además, no era usual que una mujer hallara placer en el sexo y que además, hubiese poesía que así lo expresara.

En *Alas fatales* encontraremos poemas que hablan de la alegría de ser madre pero además, del deseo de ser poseída, amada, fecundada, resignificando lo erótico en el deseo de reproducción:

No te pediré más
Cuando me siembres.
¡Ya seré para ti
El retazo de tierra fértil,
Carne florida
Al chupar tu raíz!
En los dos está el nudo
Fácil de la vida;
Engendra, hombre que posees
Tronco fuerte y amplias venas.
No te pediré más
Cuando me tomes;
Me repiques adentro y me calles
Las bocas impacientes...,
Que el retoño es más bello,
Levantará
mis brazos seguros y salvajes
Cuando la siembra cuaje
Sangre de los dos. (p.24).

Calcaño se vale de metáforas sencillas que permiten esconder sin hermetismo, jugar con las palabras, y crear un poema que hoy día parece evidente y explícito: la siembra como símbolo de la fecundación; su cuerpo como la carne “florida” (bella, esplendorosa, joven, nutrida) y la tierra fértil; la raíz, el tronco fuerte, las amplias venas como en el miembro del hombre, las bocas impacientes como el deseo, la vagina, los labios. El proceso de metaforización es evidente: (la mujer- la tierra fértil, la raíz-el pene; las bocas impacientes: las aberturas femeninas, la vagina, el ano) El cuerpo está siendo nombrado, el cuerpo de los dos. Y de aquí radica el hecho de que la

poesía de Calcaño fuese tan polémica, porque es un otro el nombrar. Hay en el poema una suerte de alabanza al acto sexual del cual finalmente resulta un hijo. Importa reflejar en el poema que la maravilla de la mujer no es solo porque procrea sino porque es un ser sexuado, porque su cuerpo disfruta mientras “se entrega” al hombre.

Algunos de los poemas de *Alas fatales*, su autora asume el riesgo de introducir los temas del deseo sexual, la amargura y el tedio del desamor, la soledad, la anulación del sujeto femenino bajo la rutina del matrimonio y el sostenimiento de los ritos ancestrales como obligación existencial:

Crece sobre mi carne dolorosa
lamiéndome hacia adentro,
hoguera deliciosa!
¡Quémame duro, hondo!...
Ni en mi dolor reparo
cuando te pido
recia lastimadura.
Molde de sangre, sólido.
como un cielo
fundido en el vientre...
le aventará su gárgara/ Mi vida!

A este poema, Calcaño añade el elemento doloroso-placentero donde el sufrimiento es externo y se percibe en la carne. Las expresiones “carne dolorosa”, “quémame duro”, “te pido..recia lastimadura” , obedecen al pedimento del amante que ruega dolor a cambio de gozo. Y es que, como afirma Rougemont (1979), no hay poema de amor que no implique lo doloroso.

Así, la concepción del amor en Calcaño se ve en varios momentos: el de la penetración o el contacto físico, en el desbocamiento del deseo, en el dolor y en el parto. A partir de esta premisa, las escritoras “sucesoras” le han dado continuidad a la pauta de Calcaño donde el deseo, el placer y el dolor forman parte de la cotidianidad de la mujer. Con ello se enfrenta a una sociedad que también procuró dolor con la censura, el ocultamiento y la indiferencia.

III.- Lo que se ama, no existe

Retomando el argumento inicial, en la poesía amorosa escrita en Venezuela encontraremos el legado de Petrarca, Dante o Cervantes: un hombre canta a una mujer que está presente en su pensamiento, en sus sueños e incluso más allá de la muerte; esta casi nunca le corresponde; el poeta

sufre, ama, se queja de las desavenencias de la vida, pero el amor le resulta igualmente la salvación. Entonces se podría decir que la poesía amorosa presente en la poesía de Vera, Ossott y Pantin está marcada por el dolor y la ausencia del Otro, la imposibilidad e incongruencia del amor, la no correspondencia de los amantes y paradójicamente, la felicidad de amar a otro, siempre ausente.

Para las autoras de este corpus, el amor no es la salvación y con su poesía se acercan a una realidad que le tocó a la mujer vivir desde siempre. Las poetas hablan desde su voz, de una concepción dolorosa e irremediable del amor. Para Paz (1994), "El amor es sufrimiento, padecimiento, porque es carencia y deseo de posesión de aquello que deseamos y no tenemos, a su vez es, dicha porque es posesión, aunque instantánea y siempre precaria" (p. 213).

Lo particular en la obra de las autoras seleccionadas es que ese dolor se ve manifestado por el hecho de dormir solas, por la infelicidad que el marido les procura, por la ausencia de este en la cama aunque esté a su lado, por la amargura de tener un hombre infiel, porque el hombre no llega a casa, por ser la amante de un hombre y no contar con su presencia, y muchas otras variantes que se verán a continuación.

Gracias a la revisión que Quintero (2007) hace de la presencia de la mujer en la historia de Venezuela, se puede ver cómo los esposos, al mejor estilo de Odiseo, se iban a la guerra y dejaban a sus mujeres solas. Ana Teresa Ibarra, esposa de Antonio Guzmán Blanco, vivió las penurias del "marido ausente" desde el momento de su matrimonio y para siempre. En la espera de los hijos, también esperaba al hombre. Este ejemplo que le hace un guiño a lo literario, sirve para ilustrar cómo la ausencia, el vacío del amor en la poesía y en la convivencia, es una constante y ha sembrado el descontento de muchas mujeres que se atrevieron a decirlo y hasta hoy pocos han escuchado.

Por su parte, Yolanda Pantin, maestra de la ironía y la crítica, pone de relieve el descontento de las mujeres que viven en una sociedad burguesa en la cual algunas de ellas aún permanecían en casa dándole cuidados pertinentes a su marido, a sus hijos. En cuanto a su visión con respecto al amor, es la de algo que se construye desde la imaginación: "lo deseo y amo pero no está". Ese otro inexistente está en *Correo del Corazón* (1985):

Escribir sobre el amor
los ojos claros de Verona
-poesía eres tú-
imaginar una ciudad invisible
como ella

reflexionar sobre la muerte
y la fotografía
ser fiel y atento
a todo lo en ella
se niega suspicazmente
tácita y oblicua
recordar
sobretudo
que aquello que se ama
no existe. (p.12)

En este poema la autora le hace un guiño a Verona, la “ciudad invisible”, donde los amantes se encuentran y combaten por la realización del amor, donde Shakespeare construyó la pareja que por antonomasia, representa el amor imposible. Además, conversa con Bécquer, un poeta circunscrito dentro del Romanticismo, que también nos hablaba del amor desde la ausencia, la pérdida y la felicidad. Y finalmente advierte que aquello que se ama no existe.

Esta poesía propone el concepto del amante como otro invisible, como un ser que no es pero que representa el concepto central de su texto. Es el lugar de la cosa, diría Broda (2006), del otro absoluto del sujeto, que hace esperar la plenitud y al mismo tiempo la afirma como imposible. “Estos objetos de la lírica amorosa no solamente se colocan en un lugar de la Cosa, sino que son como transparentes ante ella, disimulando su escasa realidad”. P.34

El hombre que la mujer idealizó desde su constructo social, se desdibuja con la convivencia. Hay un sentimiento detrás de todo esto que la encamina hacia la búsqueda del otro, intangible aunque esté al lado de su cama:

Él duerme, él duerme
y yo no tengo con quien hablar
los silencios cunden
tejen la red de mi noche
entonces mi alma me empieza a hablar
escribimos
danzamos
locas de la casa
helechos de amor

patios, fuentes, aguas
él duerme. (P. 13)

Como en casi toda la poesía de Ossott este texto ofrece el mismo planteamiento de la soledad, la ausencia del esposo, el silencio que mortifica a la mujer en la noche, tal como está presente en la poesía de Pantin. El vacío de ese otro en la vida de la mujer del cual habla Ossott, no es el físico, es la presencia que no se percibe, la soledad interior, que también se denota más tangencialmente en el poema de Pantin (1985): Voy a acostarme contigo/ voy a cerrar los ojos/ voy a dormir (p.23)

Correo del corazón de Yolanda Pantin (1985), es un poemario que muestra la caída irremediable, la apuesta a un viaje de regreso hacia el paraíso perdido que opera hacia la fatalidad. Pantin habla de una mujer sola, aburrída del hogar, del supermercado; se refiere a cualquier mujer que suspira / recoge / el cabello / en el hueco de la nuca / aspira la axila / del que ama o desea desesperadamente, (p.24), la mujer que va al cine sola y llora su desconsuelo / su estruendosa tragedia cotidiana, (p.13) una mujer sin fuego / sin vida / sin alma,(p.23) pero también del otro que está ausente como un poema de amor, el que no ha llegado nunca, el que no es cierto, a un marido que siempre llega tarde / da las buenas noches / bosteza. (p.48)

Hanni Ossott coincide en su poesía con Pantin desde su experiencia como mujer, a quienes les tocó vivir en una sociedad que mantenía al margen la presencia femenina en los espacios sociales y culturales. Una sociedad que les permitió decir lo que no pudieron sus antecesoras: Enriqueta Arvelo Larriva o María Calcaño, "las silenciadas".

Un poema filosófico, de corte erótico, enaltece a Hanni Ossott con su último poemario: El circo roto (1996):

La mordida profunda

Hay una mordida profunda
Incisiva
en el centro de mi sexo
por la cual yo me erijo como yo misma
y soy y poseo y dono
Regalo mi cuerpo y mi ansia
Hay una mordida en mí
que doblega al otro

lo arrodilla, lo inclina
Por esa mordida se abre un vasto mar de vacíos
Vértigos
Precipitaciones
Abismos
Me cruza una pendiente
me traza un precipicio
en el amor
y en todas mis secretas junturas
con cuidado, con recelo, tú te avienes a mí
y no me sabes (p. 3)

Para Hanni, el cuerpo femenino sirve de metáfora para plantear el problema del ser. Hay un vacío en cada mujer que no puede ser llenado con nada, ni con el amor mismo, ni con el cuerpo del hombre. La vagina, es la mordida, los vacíos internos de la mujer (soledades, frustraciones); el sexo femenino (la vagina), es igual a lo que doblega al hombre, la entrega, el regalo, el deseo. El hombre, a pesar de conocer el cuerpo femenino, no sabe de la mujer en su esencia.

Ahora bien, la concepción occidental del amor como sinónimo de efervescencia y sufrimiento, nos ha permitido creer que no hay otra forma de "amor verdadero". Marcados por las historias de relaciones imposibles, el hombre y la mujer no creen posible la realización de una pareja tranquila, mesurada. Sin escollos ni pasión, no hay amor. Así, la mujer que fue novia o amante, con quien se vivió los episodios más alucinantes y excitantes, con el tiempo se convierte en la ama de casa, la madre, la esposa y deja de parecer atractiva, el objeto de la pasión.

No parece ser tema de interés para muchos que en la poesía venezolana los hombres no trabajaran el tema del amor desde el ámbito de lo doméstico. Hasta ahora y al parecer, nada se ha dicho al respecto. En ellos parece imposible ver en la mujer que plancha y cocina, un amor seductor y acechante. Esto quizá, tenga una razón: los hombres no fueron preparados culturalmente, para reconocer las variantes del amor. Tampoco para creer en el amor del hogar, la familia y a la vez sentir pasión por ello. A los hombres se les hace difícil ver el amor ágape, la convivencia. El amor ágape es más normativo, menos atractivo. El amor pasión saca al hombre de lo normativo, más aún cuando se establece desde el matrimonio pues está reñido por reglas. Se ve esto en De amantes de Elena Vera:

La esposa diligente
Se levanta temprano
Llena la bañera
Y desdobra las toallas
Azules para la camisa
Grisés para el traje
Y la corbata
Signo de distinción
Tres gotas de lavanda
Subrayando el estatus
Y
Adiós mi amor
Te miro y me sonrío
La esposa diligente/ trabaja para mí (p. 5)

De amantes es un poemario que se burla de la institución matrimonial, que habla de la rutina y de la importancia de la constante renovación que le ofrece una amante a un hombre casado. Para la sociedad donde se halla Vera, la esposa es diligente es quien logra atender al esposo, quien lo despide en la puerta y trabaja para otra. La pasión, en contracorriente con el amor ágape, el de la paz y la tranquilidad del hogar. La mujer, en cambio, y a pesar de los vacíos que en esta deja la rutina del matrimonio, se pregunta si es esa la manera de lograr la felicidad, si es esa su realización. Ve en ese amor ágape la trascendencia de esa pasión que surgió en el momento del noviazgo y cree en Ágape, la salvación para los cristianos, según Rougemont:

el amor de caridad, el amor cristiano, que es el Ágape, es la afirmación del ser en acto. Y es el Eros, el amor pasión, el amor pagano, el que ha extendido por nuestro mundo occidental el veneno de la ascesis idealista: todo lo que Nietzsche reprocha injustamente al cristianismo. Es Eris, y no Ágape, quien ha glorificado nuestro instinto de muerte y quien lo ha querido idealizar. Pero Agape se venga de Eros salvándolo. Pues Agape no sabe destruir y no quiere destruir ni siquiera lo que destruye (2008, p. 315).

¿Cómo mantener el amor en el espacio del hogar? ¿Cómo se construye este imaginario de la seducción desde el hombre? Se hace difícil verlo desde el hogar. Para el imaginario masculino, cuando la mujer se convierte en madre, pierde atractivo. El hombre al perder lo erótico, le es más fácil buscarlo afuera. Elena Vera controversia con un poema donde reclama un amor que no se le es dado por el estado civil del otro:

Todos los días
mi cuerpo tiembla por ti
pero tú
ni te enteras
Duermes plácidamente
en tu cama king-size
abrazado a ella
a tu vieja costumbre
de viejo mueble usado
Te estás muriendo en vida
Te estás cayendo a pedazos
y ni te enteras
Y mientras tanto
tiemblo por ti
todos los días
Yo que soy la vida
Yo que soy la flor de la maravilla

La ausencia del amado, el cuerpo que lo invoca. Vera se burla del estatus social, la cama “king size” que denota riqueza, poder. La esposa, la rutina, la vieja, la usada. Ella, “la flor de la maravilla”, la mujer que renace día tras día, la sorpresa. Con esto, la poeta le da una nueva significación al concepto de la amante y la esposa. La primera, siempre vista como la “segundona”, la “pobrecita”, “quien recibe las sobras”, es ahora “la vida”. La esposa, un emblema de la sociedad tradicional, la primera, la única, se ve en *De amantes*, como el objeto usado. A lo largo del poemario, Vera declara que con el matrimonio, la pulsión, la pasión, el arrebató, todo muere. Con ello, se atreve a decir lo que hasta ese entonces se había dicho en poesía.

Eros se somete a la muerte porque quiere exaltar la vida por encima de nuestra condición finita y limitada de criaturas. Así, el mismo movimiento que hace que adoremos la vida nos precipita en su negación. Es la profunda miseria, la desesperación de Eros, su servidumbre inexpresable; expresándola, Ágape lo libera de ella. Ágape sabe que la vida terrenal y temporal no merece ser adorada, ni siquiera matada, sino que puede ser aceptada en la obediencia de lo Eterno. Pues, después de todo, es aquí abajo donde nuestra suerte se juega. Es sobre la tierra donde hay que amar. Más allá no habrá Noche divinizante, sino juicio del Creador. Rougemont (2008, p. 315).

El hombre natural no podía imaginarlo. Estaba condenado a creer en Eros, a confiarse en el deseo más poderoso, a pedirle la liberación. Y Eros sólo podía conducirlo a la muerte. Pero el

hombre que cree en la revelación del Agape va a menudo abrirse al círculo: es liberado por la fe de su religión natural.

Es quizá por esta vía que encontramos a Hanni Ossott, quien nos presenta en *El circo roto* (1993) un amor sin “fuego, sin pasión”, donde “prevalece lo raro”, lo cotidiano, la rutina. Sin ningún pudor, Hanni comenta el desencanto de la mujer frente a un hombre que no la ve ni la toca.

Mi amor, mi gran amor
yace en un pozo
allí florecen raras flores
flores que no saben cantar ni bailar
todo es mustio allí
Me he entregado a un amor raro
Sin nervios
Sin locura
Sin gritos
Ni pasión
Puro intelecto

El pozo en este poema es la representación de un hueco oscuro, frío, vacío. Así es el amor de la convivencia que Ossott describe. A este amor le falta la voracidad de los amantes, la entrega irremediable. En él no hay nada parecido a Eros, nada de pasión, desprendimiento, desenfreno. Es el amor de los esposos. La autora se expone haciendo una declaración autobiográfica: “puro intelecto”, como aludiendo a su propio matrimonio con Manuel Caballero, quien tuvo un estatus intelectual al igual que ella, un reconocimiento público por su aguda crítica en el terreno político. Esta vez, sin símbolos ni metáforas elaboradas, Ossott acusa al hombre infiel, dedica su poema a “Manuel y a todos los hombres infieles”, (evidentemente su esposo) hace un reclamo a ese hombre que es “puro intelecto” y llama a uno de sus poemas: “La hora en que el hombre no llega” haciéndole un guiño a *Correo del corazón de Pantin*.

El amor: un tema que no concluye

No solo Calcaño, Vera, Pantin y Ossott reconstruyen la visión tradicional del amor pero han marcado la pauta en cuanto al tema se trata. Esta resignificación de lo amoroso se evidencia de la siguiente manera sin que esto signifique una visión definitiva:

1. De acuerdo con estas autoras, la idea del amor es una construcción de la sociedad. Por ende, no existe ni el amor ni el amado. Este último, se ve representado por otro (el hombre) que no está.

2. Esta poesía declara que la convivencia en pareja es la oportunidad para despertar frente a la idealización de lo amoroso. Se afirma que la vida junto al otro está contaminada por la ausencia, la indiferencia, la infidelidad y la muerte de ese amor que “yace en un pozo”, en palabras de Ossott.

3. Frente a un concepto de la pareja impuesto por la sociedad, estas escritoras han desnudado una aparente realidad que viven las mujeres venezolanas y de cualquier parte del mundo. Ese concepto de las relaciones amorosas donde hombre y mujer son felices para siempre luego del matrimonio, es desmitificado por Vera, Pantin y Ossott.

4. María Calcaño no habla del esposo que describen el resto de las autoras seleccionadas para este corpus. Calcaño no habla del esposo ni del matrimonio. Destaca la presencia de un hombre amante, capaz de hacerla feliz en la cama, de hacerle todos los hijos posibles y de bendecirla con placer. La trascendencia de la cual habla Ossott va en contracorriente con la estética de Calcaño, sin dejar de hablar del amor.

5. La poesía de Elena Vera toca el tema espinoso de la amante. Esta mujer vive en nuestra sociedad pero velada tras las denominaciones machistas de la época (que aún sobreviven), es visibilizada a través del poemario *De amantes* donde se le da voz a quien no la tuvo. Este libro y su tópico siguen sin interesar a los críticos literarios y lo alejan de la historiografía literaria por la forma de ser abordado. Sin embargo, este poemario es de vital importancia para demostrar que las representaciones sociales tienen otros matices distintos a los que se han heredado de la tradición.

6. La visión de la mujer es múltiple. También lo son los tópicos de lo amoroso. La poesía de Calcaño, Vera, Pantin y Ossott de igual manera nos enfrenta a una diversidad. No todas son iguales, cada quien tiene un estilo distinto y propio. Su poesía evidencia una multiplicidad de voces evidenciando que no todas las mujeres son la misma, bien sea por la época que les tocó vivir o por lo que estas sienten, en consecuencia, no todas pueden “evaluarse” de la misma manera. Sin embargo, la temática del amor está siendo abordada desde la experiencia de una generación de mujeres que vivieron épocas marcadas por preceptos sociales a los cuales se rebelaron.

Este espacio no sería suficiente para analizar un período de una poesía que se ha tenido en el olvido por todo un siglo y menos bastaría para trabajar con toda la obra poética que da cuentas de la depresión del concepto de lo amoroso. Esta coreografía implica un trabajo de años al cual aquí se intenta introducir. El corpus acá señalado se limita por el espacio que amerita esta

investigación pero habría que incorporar en ella autoras de gran trascendencia como Elizabeth Shom, Ida Gramcko, Ana Enriqueta Terán, Ida Gramcko, y algunas más recientes o cercanas al final del siglo XX, como Jacqueline Goldberg, Eleonora Requena, Sonia Chocrón, Sonia González, Lydda Franco, entre otras.

Referencias

- Almela, H.(2008) *Del dulce mal: poesía amorosa de Venezuela*. Caracas: Aguilar.
- Barthes, R. (2009) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.
- Broda, M. (2006) *El amor al nombre: Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Madrid: Losada.
- Calcaño, M. (2006) *Obra poética completa*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Jackobson, R .(2008) *Ensayos de poética*. México: FCE.
- Mandrillo, C. (2006) *En: Obra poética de Calcaño*. Monte Ávila Editores.
- Miranda, J. (1995) *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970- 1994)*. Caracas: Fundarte
- Hill, R. (2006) *Perfiles de la noche*. Caracas: B&Co.
- Ossott, H. (1992) *El circo roto*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Ossott, H. (1988) *Formas en el sueño figuran infinitos*. Caracas: Fundarte.
- Pantin, Y. (1985). *Correo del corazón*. Caracas: Fundarte.
- Pantín, Y. (1999) *Entrar en lo bárbaro: una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres*. Literatura Venezolana Hoy. 305- 320.
- Pantin y Torres (2003) *El hilo de la voz*. Caracas: Fundación Polar.
- Paz, O. (1994) *La llama doble: Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Quintero, I. (2007) *La palabra ignorada*. Caracas: Fundación Polar.
- Ricoeur, P. (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Rodríguez, J. (2005) *El barco de la luna*. Caracas: Fondo de Cultura Urbana.
- Rougemont, D. (1978) *Amor en Occidente*. México: Siglo XXI.
- Russotto, M. (1995) *La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna*. Nueva Sociedad, (135), 150-163.
- Universidad Pedagógica Experimental Libertador (2005). *Manual de Trabajos de Grado de Especialización y Maestría y tesis Doctorales*. Caracas: FEDUPEL.
- Vera, E. (1984). *De amantes*. Caracas: Monte Ávila Editores.