

Perdón o condena: discurso y subjetividad en la obra de Isolda María Calzadilla

No digas eso, yo no estoy perdonando a nadie porque no sé si es perdón o condena lo que mereces; en toda mi vida me he considerado un hombre capaz de juzgar todo; pero ahora no llego a ordenar mis pensamientos y dar las sentencias que tus actos merecen porque ya no eres mis desvelos, mi cariño y creo que ni esa sentencia te mereces... ¡Sí, te reirás de mí, como lo has hecho porque todo lo has roto en una palabra... ¡Mujer!

ISOLDA CALZADILLA, *Mujeres*.

Quizá siguiendo los pasos de la narrativa latinoamericana del siglo XIX, durante las décadas de 1930 y 1940 en Venezuela la literatura canónica propuso un trazado más o menos claro de los lugares de heroísmo y villanía involucrados en la refundación nacional. La apuesta se dirigía a la construcción de un país moderno —o, cuando menos, modernizable— cuya imagen se solidificara no sólo por medio de la narrativa de ficción, también por los registros masivos fundamentados en la oralidad, en los medios de comunicación en general y, particularmente, en fotografías e imágenes reproducidas por revistas de alta circulación, por periódicos e, incluso, proyecciones audiovisuales.

Así, por ejemplo, fue frecuente que en diarios como *La Esfera* o en revistas como *Billiken* aparecieran fotografías “de Caracas u otras ciudades del

país" donde el crecimiento urbano, la reforma del espacio público y la ya constituida clase burguesa se presentaban como modelo que establecía, además de las pautas del consumo a los nuevos ciudadanos, las normas de comportamiento moral, sobre todo. Por otra parte, en muchos casos, a la clara intención de homogeneizar el mapa nacional y los roles de las subjetividades nacientes se sumaba la función clasificadora de esta suerte de imágenes-narraciones, mediante las cuales se revivían estereotipos identitarios ya olvidados en el intersiglo.

Ante la acelerada proliferación de mujeres escritoras durante esos años, y como consecuencia del gesto deconstrutor contenido en sus escrituras, uno de los estereotipos rescatados por los intelectuales orgánicos de la democratización e inscritos de manera urgente en el imaginario nacional fue el de la "flor de Venezuela"; es decir, el de la mujer con una función puramente ornamental que, en su condición de bella, tenía prohibido el ejercicio de cualquier trabajo mundano, intelectual o productivo para la creación de un nuevo modelo de país. Aun cuando este fenómeno tuvo muchas manifestaciones, se podría referir entre las más elocuentes la función conciliadora conferida a las esposas, hijas y hermanas de los dirigentes políticos; estas mujeres, en su condición limítrofe entre la ciudadanía y la alegoría, debían servir de puente entre las naciones, extender su labor decorativa al espacio público para promover, con su belleza, un diálogo (del que, claro está, no eran llamadas a formar parte). Se trataba entonces de una nueva posibilidad de existencia que, sin embargo, por haber sido descrita a partir de un personaje en tránsito, corría riesgos reales de regresar hacia alguno de los polos y, por tanto, dejar de existir nuevamente.

Como respuesta a este nuevo constructo dual, conflictivo y contradictorio, resurgió el estereotipo de la poetisa del intersiglo cuya función —tras la caída de Gómez y a propósito del proyecto democratizador— era codificar y, si se

quiere, permitir, aunque de manera muy normativizada, la expresión escrita de las mujeres. Siempre y cuando no se apartaran de la estética del melodrama, las autoras podrían publicar poemas y eventualmente algunas narraciones, además de contar con el resguardo o, por lo menos, con la mención de las revistas literarias avaladas por la alta cultura; aunque, de más está decirlo, debían tener presente siempre que sus discursos estaban dirigidos a ese grupo, pseudo o semiciudadano, incapaz de asumir para sí la racionalidad que atravesaba el proyecto de nación.

Una vez más, cada una de estas publicaciones debía aparecer acompañada con una fotografía de la autora que permitiera mostrar, además de su cercanía con las escritoras del intersiglo, su rostro, el cual en muchas ocasiones se erigió como un símbolo (a la par de las cartas de presentación, las notas introductorias a manera de disculpas y la exaltación de cualquier otro atributo que mostrara su belleza) capaz de desplazar el texto narrativo del centro de la crítica literaria.

Como ocurre con todos los tipos sociales prescritos, esta representación pronto resultó insuficiente, por lo que las fotografías y las notas iniciales donde las autoras se disculpaban comenzaron a modificarse hasta alcanzar los límites de la ironía. Entonces, fue muy frecuente encontrar obras absolutamente dialógicas, donde las escritoras (con)versaban tanto con el canon de la época como con ellas mismas y con las posibilidades de autorrepresentación que hallaban en su escritura.

La novela *Mujeres* (1940), de Isolda Calzadilla, constituye un ejemplo interesante, ya que a partir de la elección de un discurso audiovisual como soporte la autora se enfrenta a muchas de las imágenes del proyecto modernizador y las reduce al plano de la ficción; igualmente, recupera determinados modos y recursos narrativos del siglo XIX y los rearticula (la mayoría de las veces, con fines subversivos).

Como correspondía a una señorita de la década de los cuarenta, antes del inicio de la única novela de Calzadilla aparece el rostro de la autora. Retratada de los hombros hacia arriba, con la mirada al infinito, el cabello recogido y, prácticamente, sin maquillaje, esta imagen es presentada con un pie de foto que permite la identificación. Justo en el lugar donde solían aparecer las frases de los periódicos encargadas de narrar la ciudad naciente, se puede leer: "Isolda



María Calzadilla". Únicamente después de dicho detalle, la autora se permite iniciar su discurso de presentación, que una vez más tiende a confundir el espacio textual con el cuerpo significado de quien lo enuncia.

Luego, en el prólogo, donde se esperan referencias en torno a la obra que se va a comenzar a leer, Calzadilla incluye comentarios sobre sí misma; es decir, antes de escribir la novela, se (auto)escribe por medio de afirmaciones como: "nunca he tenido preparación alguna para poder crear con toda gracia, y con todo lo que es necesario para podernos llamar *novelistas*" (Calzadilla, 1943: 5); o, bien, como: "Estando pequeña, en el Colegio, recibí con todas mis compañeras el enojo de nuestra maestra con estas palabras: 'Caramba con estas mujeres que no entienden; con ustedes barrerán las calles'. Esto y lo de mujeres se quedó en mí terminando por arraigarse" (Calzadilla, 1943: 5).

Esta suerte de disculpa prologal adquiere por momentos un carácter autofigurativo que, si bien puede aludir la puesta en escena de un tipo femenino aceptado en esos años, cómodo e inquestionable en consecuencia, también abre una

figura que facilita la sobrefiguración no sólo del estereotipo de "las flores de Venezuela", también de cualquier caracterización alegórica de la feminidad consolidada en la década de los cuarenta; al mismo tiempo que se establece como una posibilidad de existencia para el sujeto que se pronuncia.

En otras palabras, la resurrección simultánea de la poetisa del intersiglo y de la mujer ornamental, aunada al borramiento del sujeto mesiánico, pudiera ser

interpretada como una estrategia de Isolda María Calzadilla que le permitió, además de desestabilizar dicha construcción discursiva por medio de la sobrerepresentación, la realización del deseo de escritura y, por extensión, el inicio de un largo proceso de existencia simbólica. Este juego de ser/parecer se inicia, entonces, desde el primer momento en que la autora menciona su obra y promete al lector un devenir de los hechos que nunca acontecerá:

Otra cosa de importancia que me ha servido de base a este libro es al ver tantos niños desgraciados que han sido abandonados por sus padres y que más tarde, son seres perjudiciales; así, pues, que no es solamente para nosotras, sino también para esos señores que tengan el gran Título de Padres y Madres, que sepan serlo hasta el fin todo por ellos, y por una sociedad de mañana cabalmente engendrada en una moral de vergüenza y de buenos sentimientos (Calzadilla, 1943: 6).

Este último párrafo del prólogo donde se habla, por ejemplo, de un "nosotras" indeterminado

nado, donde la autora se separa agresivamente del rol materno/paterno y donde, al mismo tiempo, reitera su preocupación por una sociedad *sobreactivizada* —es decir, llena de “vergüenza y buenos sentimientos”— toma los matices de una promesa, pues mediante éste Calzadilla le adelanta al lector —esa masa informe, aunque presumiblemente femenina— la presentación de un discurso didáctico, capaz de proponer soluciones para algunos conflictos reales dentro de la nueva sociedad democrática. En otras palabras, esta disculpa prologal contiene un matiz utópico y una promesa organizadora difícil de asociar con la subjetividad que, al menos en apariencia, Isolda Calzadilla encarnaba.

Tras esta leve e inicial transgresión, no resultan del todo sorprendidos los códigos cinematográficos y de radionovela empleados por la autora para narrar la historia. Cada una de las descripciones de los espacios donde se desarrolla la ficción propone un acercamiento de cámara que progresivamente va abarcando lo que será el encuadre final; así se observa desde el primer capítulo, cuando —para describir la locación— la voz narrativa afirma:

Es una casa, una de las tantas, había luz a pesar de ser ya conticinio, se oía murmullo de voces que no llegaba a descubrir ni aún [sic] el eco de su significado [...] La escena era agitada, se discutía asunto de honor. Llevaba la palabra un caballero de unos cincuenta y cinco años en completa posesión de sus facultades, alto, algo descarnado; el otro, al parecer el todo de aquella reunión, lloraba, casi no se defendía, sólo imploraba perdón... era una mu-



chacha; sus facciones no podemos describirlas, pues se ocultaba entre sus brazos y éstos a la vez estaban apoyados en los del sillón. (Calzadilla, 1943: 7-8)

Progresivamente la cámara que cuenta la historia se acerca, se reproduce el diálogo entre ambos personajes y, poco a poco, éstos se dejan ver el rostro. Como ocurría en el cine de esos años, la escena concluye con un desmayo, y lo que pudiera traducirse como un “fundido a negro” desemboca en el

segundo capítulo, donde nuevamente se describe con términos audiovisuales la plana de movimientos del “personaje” —llamado así por la voz narrativa—, antes de que los diálogos se hagan audibles para el espectador:

Una sombra concreta entre otra sombra, abstracta se destaca, tiene límites y esos límites de esta sombra dan la figura a una persona; más adelante otra sombra más extensa... Es un edificio. Esta persona se acerca en sigilo, lleva un bulto, avanza volteando en todas direcciones; al notar que alguien se acerca, toma otro rumbo volviendo después, al fin llega [...] va sobre sus pasos depositando algo pequeño, esto si no se distinguió [sic] (Calzadilla, 1943: 13)

Estas referencias, a su vez, están acompañadas por la elaboración discursiva de elipsis temporales, por comentarios de una voz en *off*, que bien pudiera ser asociada con la de un locutor de radionovelas, y por alusiones a cambios de luces en la escena, los cuales, sin duda, hacen de todo el texto una superficie dialógica sobre la cual se integra —o, al menos, se superpone— una serie de lenguajes propios de los medios de comunicación en boga, ajenos, por tan-

to, a lo que se llamó la "alta literatura" y, en consecuencia, inimaginables dentro de una escritura que se hiciera llamar novelesca.

La estructura narrativa sobre la que se basa esta historia se torna, entonces, altamente significativa, pues conlleva, por una parte, una intención contaminadora que atenta contra el carácter elitista de la literatura de esos años y contribuye, en consecuencia, con la desestabilización del sujeto letrado, hasta entonces único portador tanto del discurso monolítico capaz de reorganizar la nación como del secreto de la escritura. La autora vulgariza el discurso literario hasta hacerse portadora de uno propio.

Así, pues, esta historia —enmarcada en un texto, al menos en apariencia, novelesco— supone el origen de un espacio propicio para el cuestionamiento normativo de la literatura canónica, ya que al elegir una forma de expresión ilegítima para el mundo literario, ajena al discurso prescrito y, al mismo tiempo, capaz de fascinar a la masa indiferenciada, *organizable*, la autora estaría estableciendo un lenguaje y una forma de comunicación *otra*, imposible de entender, pero también de censurar por los sujetos normativos.

Todo ello, aunado a la declaración de ignorancia e insuficiencia manifestada por Isolda Calzadilla en las primeras páginas, da cabida a la reestructuración del espacio social dentro de la novela, a la presentación de ciertas asimetrías negadas desde su propia enunciación por el proyecto democrático nacional y, en consecuencia, a la reescritura de la modernidad. Es decir que, por medio del quiebre del lenguaje y del desplazamiento del texto al cuerpo, la autora consigue enunciar un discurso contracanónico, bajo el título aparente de *novela*, sin ocasionar ninguna molestia en su entorno.

Quizá uno de los primeros elementos resignificados dentro de esta historia sea la palabra 'mujer'. Este término —cuyo uso fue

mínimo dentro de las representaciones mediáticas, y sólo estuvo permitido en compañía de algún posesivo— no sólo fue empleado por Isolda Calzadilla para titular su obra, además fue considerado en muchas ocasiones sinónimo de cualquier elemento bárbaro que atentaba contra la familia, el desarrollo, los valores democráticos y el resto de los rasgos modernizadores. Probablemente en la primera escena del libro sea donde mejor se dibuja lo anterior, cuando el patriarca ofendido le dice a su hija que todo su honor ha sido roto en una palabra: "¡Mujer!"; no obstante, el diálogo en la iglesia entre la señora Sanz y Laura, narrado además con acotaciones acerca de las expresiones en el rostro y la entonación de los personajes, pareciera develar muchos otros elementos del imaginario oficializado en la época, los cuales, poco a poco, son resemantizados dentro de la obra:

—Gracias, señora, no creo que sus consejos me sean útiles, pues no he tenido disgustos... no tengo marido... ¡Lo único que sí he tenido, es esta hija!

La señora exclamó saliéndosele los ojos de las órbitas:

—¡Entonces!...

—¡Sí, señora! —repitió Laura, con esa ligereza que parece acusar a las personas cuando quieren defenderse de lo que se les acusa— ¡soy una mujer!... (Calzadilla, 1943: 34)

Curiosamente, este instante cuando Laura se presenta como mujer —al tiempo que se define como irracional, incapaz de controlar sus impulsos y terriblemente contraria a los valores exigidos por su entorno— funciona dentro de la obra como un momento de identificación heroica. Después de concluir la conversación, Laura, como si cumpliera con un rito iniciático, cede su hija Esperanza a la señora Sanz, se pone de pie y comienza un viaje que, además de transformarla como individuo, le permitirá reconstruir su entorno.

A partir del acontecimiento señalado se comienza a contar la vida de este personaje dieciséis años después, por obra de otro salto elíptico; la voz narrativa deja claro que se trata ahora de un sujeto productivo y, en consecuencia, merecedor de integrar el espacio urbano, una mujer que cumple —al menos económicamente— con su labor de sostén familiar y que, a pesar de actuar diariamente en un espacio público —es decir, a pesar de haber invadido un lugar que no le pertenece—, conserva elementos que la hacen digna de admiración.

A pesar de lo anterior, la valoración dual del sujeto femenino de esos años no se rompe del todo, pues al mismo tiempo que Laura se consagra, la señora Sanz se interna en el *adentro* de la casa y se reduce a cumplir una función materna. La ironía, en este caso, está dada por la representación espacial que se hace de cada uno de los personajes, pues Laura es definida por su constante traslado —muchas veces dramático e, incluso, trágico— dentro de las diferentes esferas sociales, mientras que la señora Sanz permanece en estado de sujeción ante la modernidad.

La casa, el lugar de pertenencia del sujeto femenino por definición, es caracterizada dentro de la historia de la siguiente forma: "todas las modernas, o sea que están preparadas para lo necesario y para una gran comodidad; tanto comfortable como los objetos que nos van a ayudar a compartir todos los momentos de nuestra vida y donde nada se hace innecesario [*sic*]" (Calzadilla, 1943: 37); es decir, en un paralelismo relativamente frecuente dentro de la literatura venezolana de los años cuarenta, al mostrar la casa cohesionada, sin nada que sobre o que falte, de alguna manera la autora alude a la reorganización nacional, a la uniformidad anhelada por los intelectuales orgánicos de la democratización, al tiempo que le otorga a este deseo la condición de hecho posible dentro de los límites de la modernidad.

A pesar de lo mencionado, la primera descripción de la casa —al igual que otras referencias presentadas a lo largo del texto— pareciera develar un tono irónico cuando es contrastada con las acciones; por ejemplo, el personaje que se produce en el interior del espacio moderno, precisamente el más apegado a la tradición: Amanda de Sanz, no sólo presenta una enorme incapacidad para autodesignarse, además construye su identidad a partir de las relaciones que establece: es la madre, la suegra, la abuela o la madrina, y como tales no goza de ningún rasgo de identidad individual ni de posible participación en el espacio público.

En esta historia se logra contrastar, entonces, la fachada moderna que recubre la casa con los elementos tradicionales reproducidos en su interior, y al mismo tiempo se evidencian las fracturas de la aparente uniformidad del proyecto democratizador mediante la incorporación de escenas, personajes y situaciones fácilmente extraíbles de cualquier texto melodramático del siglo XIX.

Esta polaridad dentro-fuera, así como su paralelismo con la dicotomía tradición-modernidad, se refuerza además con la llegada del personaje masculino: Francisco, el nieto de la señora Sanz, regresa de Europa una tarde cualquiera. Este forastero letrado —que vuelve, en una sola acción, a su casa y a su patria— en lugar de modernizar, exteriorizar o racionalizar su espacio de pertenencia se interna aún más en él y niega todo el afuera; de hecho, su primera reacción al reencontrarse con la abuela es pedirle la reconstrucción de su historia y la de su madre. Inmediatamente después le confiesa a Esperanza que ha estado enamorado de su imagen toda la vida:

Por favor, te quiero antes de conocerte personalmente, al leer las cartas de Abuelita, el modo tan bien como se expresaba de ti, ilos retratos que me mandó para que te conociera! ellos andaban conmigo y al cambiar de ropa los pasaba para la nueva, produciendo

ellos en mí un rato de contemplación, de inquietud; yo los besaba mucho haciéndome salir de mi éxtasis lo frías que encontraba tus mejillas, tus manos, tus labios.

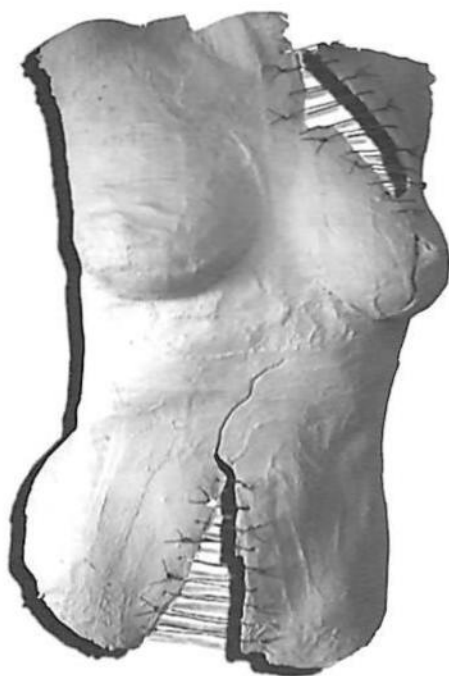
(Calzadilla, 1943: 50)

Dentro de la obra este discurso que bien pudiera perfilarse a una heroína melodramática corresponde a un sujeto masculino, viajero y productor, proveniente de la modernidad, quien al verse en el adentro de la casa-patria pierde cualquier posibilidad de estructurar racionalmente el lenguaje. En un juego de reproducciones

constantes, Isolda María Calzadilla —la señorita que se fotografía— cuenta la historia de Esperanza, otra señorita que se fotografía y que, a su vez, desarticula al sujeto que está frente a ella. Simultáneamente, la historia de Laura transcurre en el afuera de la casa, y conforme este personaje traza conscientemente los límites de sus propias acciones y de las acciones de Esperanza, Francisco —quien se perfilaba como el mesías— se fragmenta cada vez más.

Así, la relación casa-patria modernizada, sobre la que se pretendía estructurar la identidad nacional, adquiere también un nuevo sentido. Más allá de definirse por el conocimiento de la historia o de las leyes, Francisco se construye desde el relato familiar, que, además, en este caso es narrado por una mujer y protagonizado por otra. De ahí que, paródicamente, el acto heroico de refundación que lo define sea la conquista amorosa, y que el enfrentamiento con la tradición que lo convierte en civilizador concluya con un matrimonio.

Precisamente en lo anterior pareciera reposar el mayor gesto irónico del texto, ya que en



una suerte de homenaje a la maternidad —que pudiera parecer ejemplar, sobre todo por encontrarse enmarcado en una novela de mujer de los años cuarenta— aparecen personajes como el de Amanda de Sanz, una madre que acaba por ocupar el lugar de la villanía pues, como portadora de la tradición, intenta excluir de su grupo familiar a Esperanza, una hija sin padre; Laura, una madre soltera, productora, participante del espacio público y con un perfil incuestionablemente heroico; la ya mencionada Esperanza, un individuo de origen desco-

nocido cuya única función dentro de la historia es desarticular al sujeto; y los dos Franciscos que, como no ejecutan ninguna función, no son evaluados moralmente.

Los límites de lo deseable en la constitución del sujeto femenino presente dentro de esta novela se redibujan al margen de las posibilidades de existencia conferidas a las mujeres tanto en la construcción mediática de los años cuarenta como en la literatura canónica de la época, pues los personajes que debían ocupar el lugar de la subalternidad —la hija sin padre y la madre soltera, por ejemplo— se construyen no sólo como el centro del discurso, también como una suerte de figuras modelo que, si bien permanecen ajenas al espacio moderno, interactúan sin mediación con el espacio público. Con ello, además de subvertir buena parte de los códigos relacionados con la institución familiar —asociada irremediamente con el proceso democratizador—, se redefine el modelo conductual femenino, al mismo tiempo que se cuestiona la relación tradición-modernidad. La creación de este par de personajes dentro de un discurso meramente

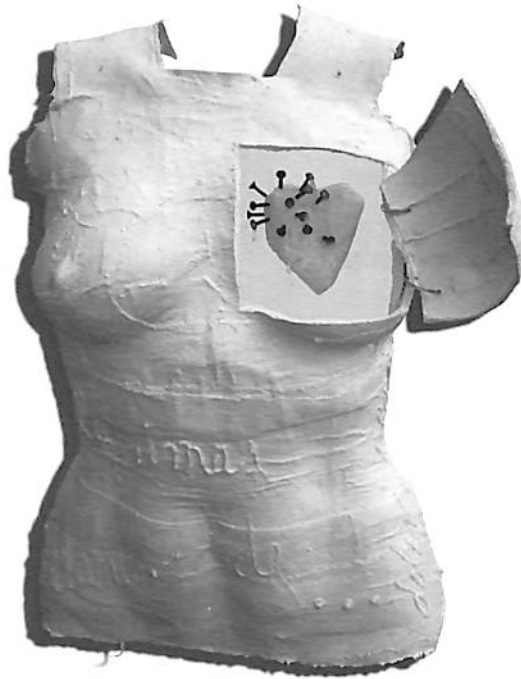
audiovisual supone, por tanto, la puesta en escena de esas fracturas del sujeto de la modernidad silenciadas hasta entonces.

Así, pues, el discurso melodramático que atraviesa toda la historia sirve principalmente para perfilar al sujeto masculino de entonces, el cual, además, es el único en presentar conflictos identitarios y, en medio de la fachada de modernidad, en intentar definirse desde su relación con la historia familiar; es decir que en la novela todas las formas de lenguaje entendidas como sublitterarias son atribuidas a Francisco, mientras que los códigos relacionados con la productividad y los pocos asomos que logra la idea de *evolución*, son puestos en boca de los personajes femeninos.

Finalmente, dentro de esta suerte de novela-guion cinematográfico se deja en evidencia, además de la conciencia en el uso del lenguaje por parte de la autora, la necesidad de replantear los márgenes del centro urbano, de abrir las posibilidades de desarrollo subjetivo a las mujeres y de mostrar el envés de un mapa modernizador que llega a borrarse por completo detrás de la fachada. LC

BIBLIOGRAFÍA

- Búfalo, Enzo del (1995), *Individuo, mercado y utopía*, Caracas, Monteávila editores.
- Calzadilla, Isolda María (1943), *Mujeres*, Caracas, Impresores unidos.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1978), *Kafka por una literatura menor*, México, Biblioteca Era.
- Dimo, Edith y Amarilis Hidalgo (comps.) (1995), *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX*, Caracas, Monteávila editores.



- Ludmer, Josefina (1984), "Las tretas del débil", en *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán.
- Mancera Galletti, Ángel (1958), *Quiénes narran y cuentan en Venezuela*, Caracas-México, Caribe.
- Pantin, Yolanda y Ana Teresa Torres (2003), *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*, Caracas, Fundación polar-Angria ediciones.
- Ramos, Julio (1996), "La ley es otra: literatura y constitución del sujeto jurídico", *Paradojas de la letras*, Caracas, Ex-cultura.
- Rivas, Luz Marina (1992), "La literatura de la otredad. Cuentistas venezolanas (1940-1956)", trabajo de grado para optar al título de magíster en literatura latinoamericana [inédito], Valle de Sartenejas, Universidad Simón Bolívar.