

N.º 13 junio 2021

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Andrés Eloy Palencia Sampayo
PANORAMA DE LA REPRESENTACIÓN
DE LOS OFICIOS EN LA POESÍA
VENEZOLANA DEL SIGLO XX

ARTÍCULOS

Braulio Fernández-Biggs
EL ESCENARIO VACÍO DE SHAKESPEARE:
CONDICIONES DE REPRESENTACIÓN
Y DRAMATURGIA

POEMAS

BILLY COLLINS
Traducción
de Juan José Vélez Otero

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[POEMAS]	
Andrés Eloy Palencia Sampayo		95	BILLY COLLINS
PANORAMA DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS OFICIOS EN LA POESÍA VENEZOLANA DEL SIGLO XX	5	[RESEÑAS]	
Arturo Martínez Moreno		101	Fernando Salazar Torres
REFLEXIONES EN TORNO A LA POESÍA COMO FUNDAMENTO COSMOLÓGICO A TRAVÉS DE LA CONCIENCIA Y LA CREACIÓN EN GASTON BACHELARD	37	107	«CUADERNOS DE POESÍA PANHISPÁNICA», UN VUELCO EN LOS ESTUDIOS SOBRE POÉTICAS
Jesús Miguel Delgado Del Águila			Remedios Sánchez García
CAMPO RETÓRICO DE «LA ESTACIÓN VIOLENTA» DE OCTAVIO PAZ	53		«LO VISIBLE Y LO INVISIBLE»
[ARTÍCULOS]		111	Normas de publicación / Publication guidelines
Braulio Fernández-Biggs		119	Equipo de evaluadores 2017-2021
EL ESCENARIO VACÍO DE SHAKESPEARE: CONDICIONES DE REPRESENTACIÓN Y DRAMATURGIA	77	121	Orden de suscripción

[ESTUDIOS]



PANORAMA DE LA REPRESENTACIÓN
DE LOS OFICIOS EN LA POESÍA VENEZOLANA
DEL SIGLO XX

—
PANORAMA OF THE REPRESENTATION
OF THE OFFICES IN TWENTIETH-CENTURY
VENEZUELAN POETRY
—

Andrés Eloy Palencia Sampayo
Universidad de los Andes (ULA), Venezuela

andrespal1990@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Poesía venezolana, Representación, Oficios, Venezuela, Siglo xx }

Esta investigación parte de la pregunta ¿Qué es susceptible de ser *poetizado*? En este artículo colocaremos la mirada en un aspecto particular de la realidad: la experiencia con un oficio o trabajo. Este trabajo se delimitará al ámbito de la poesía venezolana en el contexto del siglo xx. Es nuestro objetivo revisar de forma panorámica los poemas relacionados a los diversos oficios en la poesía venezolana durante el siglo xx estableciendo una relación entre los poemas y los contextos sociales, culturales y literarios en los que fueron producidos, retratándose los cambios que dicha nación ha tenido desde el siglo pasado: sus transformaciones urbanas, económicas, políticas y sociales.

Fecha de recepción: 06/01/2021 Fecha de aceptación: 06/05/2021

ABSTRACT

KEYWORDS { Venezuelan poetry, Representation, Offices, Venezuela, 20th century }

This research starts from the question: What is susceptible to be poeticized? In this article, we will examine a specific aspect of reality: the experience with a profession or job. This work will be delimited to the field of Venezuelan poetry in the context of the 20th century. It is our objective to review in a panoramic way the poems related to the various trades in Venezuelan poetry during the 20th century, establishing a relationship between the poems and the social, cultural and literary contexts in which they were produced, portraying the changes that this nation has had since the last century: its urban, economic, political and social transformations.

La poesía es un arte verbal. Sin embargo, como todo arte que tiene como herramienta de expresión el lenguaje, existe algo en su proceso creativo que precede al lenguaje mismo. Toda obra de creación artística es producto de un ejercicio de aprehensión y percepción, de una experiencia perceptiva del artista. Así no los deja saber Octavio Paz al afirmar «Las imágenes del poeta tienen sentido en diversos niveles. En primer término, poseen autenticidad: el poeta las ha visto u oído, son la expresión genuina de su visión y experiencia del mundo» (107), a lo que Hanni Ossott en otras palabras lo describe de esta manera «Nadie puede sentarse a escribir un poema como si fuese un documento. Uno acumula experiencias, se llena de todo lo que ve y contempla, posee una memoria que como vasija guarda visiones, rachas de sentimiento, tensiones, imágenes» (97). Lo cierto es que detrás de cada obra artística hay una experiencia vital y perceptiva que la ha impulsado. Nuestro interés en este artículo es precisamente disponer nuestra mirada hacia una experiencia vital particular como lo es el ejercicio de un trabajo u oficio, ello plasmado en obras poéticas de autores venezolanos en el contexto del siglo xx. De esta forma,

hacer una revisión de la representación poética de la experiencia con los distintos oficios en la poesía venezolana, permitirá a su vez, retratar los cambios que dicha república ha tenido a partir del siglo pasado: sus transformaciones urbanas, económicas, políticas y sociales. Todo ello incidiendo en la forma en que se aborda cada uno de los diferentes oficios, oficios que van incorporándose y apareciendo dentro de la poesía venezolana a medida que su panorama social, cultural, político va cambiando y asentándose. Cada oficio tendrá el tono, la mirada, el posicionamiento de un poeta inscrito en una época determinada de la historia nacional, con sus necesidades expresivas del momento.

Las primeras décadas del siglo xx transcurren en Venezuela bajo el mando político de dictaduras de orden militar: primero durante la llamada revolución restauradora comandada por Cipriano Castro que inicia en 1899 y luego bajo el yugo de Juan Vicente Gómez que entre 1908 hasta 1935 gobernará en el país. Este panorama autoritario que prevaleció en el país en los albores del nuevo siglo suscitó una conocida frase de Mariano Picón Salas en la que afirmaba que Venezuela hacia su entrada al nuevo siglo recién en el año de 1935 cuando muere Juan Vicente Gómez y acaba su dictadura. Para aquel entonces de las primeras décadas del siglo xx Venezuela era una nación predominantemente rural que aún no entraba en el auge de la modernización y la industrialización.¹ En lo que respecta al ámbito literario, el país inicia el siglo bajo el fuerte influjo de la poesía nativista promulgada por Andrés Bello en el siglo xix que exalta las bondades de la naturaleza y el campo venezolano en detrimento de la vida en la ciudad. Esta visión se mantendrá vigente entrado el siglo xx a través de los

1. Al respecto Gutiérrez Plaza (2010) afirma «[...] que para comienzos del siglo xx Venezuela era un país desintegrado geográficamente, con un sistema de comunicación terrestre muy precario, lo cual había propiciado la proliferación de diversos caudillajes regionales durante toda su historia republicana» (244).

seguidores de Bello² como Francisco Lazo Martí, que con el poema *La silva criolla a un bardo amigo* (1901) se convirtió en la figura más prominente de esa vertiente poética iniciada por el autor de *Alocución a la poesía*.

Sin embargo en la segunda década del siglo cuando las vanguardias literarias ya habían gozado su esplendor en Europa, en Venezuela algunos poetas comienzan a ejercer una escritura poética de ruptura que pudiera denominarse vanguardista. Es el caso de Ismael Urdaneta, Salustio González Rincones³, José Antonio Ramos Sucre, Ángel Miguel Queremel y Antonio Arraiz⁴. A su vez es de vital importancia resaltar la labor que tuvo un grupo de poetas entre los cuales están Vicente Gerbasi, Pablo Rojas Guardia, Luis Fernando Álvarez y José Ramón Heredia que se agruparon bajo el nombre de *Viernes*. Dicho grupo, que hizo vida en los años posteriores a la caída de Juan Vicente Gómez, logró consolidar una ruptura con las formas de creación poética tradicionales e imperantes del siglo pasado (neoclasicismo, romanticismo) iniciando una renovación en donde «las ataduras retóricas cederán

2. Sobre este tema recomendamos los estudios de Lubio Cardozo en especial su obra «La poética de Bello y sus seguidores» (1981) quien ha sido el primero en acuñar el término de «los bellistas» para referirse a los continuadores de la «lirica agraria» de Bello que exalta la naturaleza y la agricultura en Venezuela.

3. El caso de Salustio González Rincones es emblemático y si quiere controversial, teniendo en cuenta que casi la totalidad de su obra poética, que puede considerarse sin lugar a dudas de vanguardista, fue publicada en las primeras dos décadas del siglo fuera de Venezuela, específicamente en Francia luego de que el poeta decidiera abandonar el país en el año 1910, siendo su obra y su nombre prácticamente desconocida en el país; por lo que su incorporación a lo que suele llamarse poesía venezolana viene a concretarse en 1977 cuando se publica por la editorial Monte Ávila una recopilación que hace Jesús Sanoja Hernández de la obra de Rincones, generándose un total descubrimiento del poeta, quien hasta ese momento no figuraba, repetimos, como miembro de la tradición poética nacional.

4. Julio Miranda (2010) señala la falta de consenso existente en la crítica literaria en cuanto al inicio de la vanguardia poética en Venezuela y la ubicación de los autores en disputa. Miranda utiliza los términos *prevanguardia*, *vanguardia*, o *desertores modernistas* para referirse a estos poetas, siendo incluidos grupalmente entre la generación del 18, o del 28, o en ambas. Sin embargo se le reconoce a los mismos introducir aspectos novedosos que representaban una ruptura con las formas líricas que les precedían.

ante nuevos modos de expresión y concepción poéticas, más afines con la «prosa de la ciudad.» (Gutiérrez Plaza, 151). Estos poetas y quienes le sucedieron manifestarán en varios de sus poemas los cambios de un país que comienza a transformarse, un país que cada vez más va dando a paso a conglomerados humanos en espacios urbanos, siendo la vida y el espacio rural de las primeras dos décadas cada vez más reducida.

Los cambios surgidos a partir de la segunda década del siglo xx en Venezuela tienen como punto de partida propulsora y fundamental un hecho en específico: el descubrimiento de yacimientos petroleros. Esto propicia que se genere en el país un poderío económico que nunca antes había tenido. Pasaba Venezuela a ser uno de los países con mayores reservas de petróleo en el orbe, para ser exportado por el mundo. Esto supuso que «como efecto de una expansión capitalista subsidiaria de la bonanza rentista petrolera, a mediados de siglo el país fue[se] objeto de violentos cambios que trajeron, junto a la riqueza material, importantes desarrollos de infraestructuras y una dinámica social sin antecedentes.» (Gutiérrez Plaza, 8). Con la implantación de la industria del petróleo surgieron la creación de campos petroleros destinados al procesamiento y exploración del hidrocarburo en distintas ciudades del país. La industria petrolera comienza a funcionar a través de concesiones que el estado ofrecía a transnacionales para su arribo y permanencia en el país. Ciudades del oriente del país, del estado Falcón y el estado Zulia específicamente, fueron las que sufrieron mayores transformaciones debido a campos petroleros asentados en esas ciudades. Fueron muchas las consecuencias que todo ello produjo, podríamos mencionar entre las más relevantes la migración del campo a la ciudad, el abandono de las tierras y del trabajo agrícola, de muchas personas que veían en la ciudad la mayor concentración de capital económico, donde se podían obtener mayores beneficios monetarios⁵.

5. Todo lo que hemos señalado al respecto sobre la repercusión que tuvo el descubrimiento de los yacimientos petroleros y del asentamiento de la industria petrolera en

De la poesía de esta primera mitad del siglo xx encontraremos dos vertientes en cuanto a poemas referidos al trabajo: uno, la descripción del trabajo en el campo, del trabajo en el suelo fértil como añoranza de esa Venezuela rural cada vez más exangüe; y el otro, poemas sobre el trabajo industrial y los oficios en el marco de las urbes, reflejando así la nueva dinámica que comenzaba a imponerse en el país, destacando además aquellos poemas que retratan específicamente el trabajo en la industria y en los campos petroleros. Comenzaremos a explorar esta última de las vertientes mencionadas.

Uno de los primeros poetas en retratar el tema petrolero en sus obras fue Ismael Urdaneta en su libro *poemas de la musa libre* (1928)⁶. Sin embargo, en sus poemas, Urdaneta no se remite específicamente al trabajador petrolero sino más bien a mostrar los cambios y efectos que produjo la industria petrolera en su ciudad natal Maracaibo, poemas estos, donde predomina el tono irónico y denunciante como rechazo a lo que la industria estaba provocando en torno a la ciudad y sus habitantes.

En el mencionado libro de Urdaneta encontramos otros poemas que sin hacer referencia al petróleo si lo hacen a otros oficios: no referimos a los poemas «la maestra» y «musiúes buhoneros». En este último poema nos interesa detenernos con detalle ya que allí el poeta muestra un férreo rechazo a los trabajadores informales en su mayoría de procedencia foránea. En este poema ya no estamos en presencia de una problemática o preocupación propia de la vida rural o campestre como la que retrataban los poetas de las generaciones anteriores, sino que se trata de un poeta asenta-

la sociedad venezolana es análisis de estudio de Rodolfo Quintero en su libro titulado «La cultura del petróleo» (1968) texto fundamental para la comprensión de este tema en el país.

6. Para un panorama más completo y detallado sobre el tema petrolero en la poesía venezolana es altamente recomendable acudir a la antología Ordaz, Ramón. *Piedra de aceite. Recepción del tema petrolero en la poesía venezolana (antología)*. Barcelona, Anzoátegui: Fondo Editorial del Caribe, 2012. Impreso que cuenta con la recopilación de poemas de más de cuarenta poetas y un trabajo introductorio del mismo Ordaz.

do en la ciudad y en su dinámica «no vienen -¡eso, jamás! a cultivarnos la tierra,/ ni nos traen el refuerzo de una profesión /cualquiera, de una útil actividad.» (Urdaneta, 75). El rechazo hacia la figura del buhonero⁷ se va acentuando cada vez más conforme avanzan los versos: «Parásitos de Europa, a la virgen América / vienen, melifluos y rastreros, /a conquistarla ¡por cuotas! en una lucha homérica / es cierto (pan y cebolla es la pitanza de estos buhoneros)/pero estéril para la comunidad.» (75-76). Sin intención de emitir juicios valorativos sobre los términos que el poeta utiliza para referirse a estos trabajadores, nuestra intención es mostrar cómo comienzan a aparecer otros intereses en la poesía venezolana de las primeras décadas del siglo xx. Estamos en presencia de un país que comienza a sufrir cambios en su dinámica territorial, social y cultural donde se va imponiendo la vida en la ciudad por sobre la vida rural. El trabajo en la urbe avanza y se impone drásticamente en el país. En muchos poetas como Urdaneta será una constante ese sentimiento de rechazo y si se quiere de denuncia hacia ciertos trabajos en la ciudad, en la industria, en la fábrica, mostrándose como alienante, a veces explotador y como deformador de ciertos valores cívicos. Para Urdaneta y otros tantos poetas que iremos abordando «[...] tales cambios serán percibidos, en términos generales, como una irrupción negativa que violenta y altera los patrones de la tradición» (Gutiérrez Plaza, 289). Esto se manifiesta de manera muy clara en el poema cuando expresa: «¡Queremos agricultores y cultivadores,/mecánicos, carpinteros, albañiles, herreros,/etcétera... hasta doctores y profesores/y toda fecunda intelectualidad./Breve: quien nos cultive la tierra o la mente...» (Urdaneta, 76), queda expreso por parte del poeta el no considerar como una actividad útil la labor del vendedor informal, pero algo que nos interesa destacar acá es la prominencia dada a determinados oficios rurales y artesanales que han sido desplazados en cuanto a su valor dentro de las ciudades.

7. Con ese nombre es conocido popularmente en Venezuela y otros países de América Latina a los trabajadores informales.

Obra que merece una valoración especial y en donde si hace su aparición el trabajador petrolero es *De un pueblo y sus visiones* (1979) del poeta Monaguense José Miguel Villarroel París. No dudamos en catalogar este libro de Villarroel París como la primera obra poética sobre la Venezuela petrolera, ya que de principio a fin, es decir, en cada uno de los poemas que conforman esta obra, el ambiente de las *ciudades petróleo* y *la cultura del petróleo*⁸ están presente, hecho hasta entonces inédito en la poesía venezolana. Esto, es necesario decirlo, no fue advertido por la crítica especializada, ni en artículos, reseñas ni trabajos académicos⁹. En la obra de Villarroel París podemos apreciar la descripción que hace el autor de distintas ciudades del oriente venezolano donde se instalaron las transnacionales petroleras y adonde llegaron cientos de trabajadores a enrolarse en las filas de las mismas:

Caripito

En los manglares el agua está tranquila
El tiempo queda estático y el viento muere
Caripito es un manglar y cada casa guarda para sí
esa visión pretérita del hombre
Por allí pasamos en cuadrillas rumbo a Guanoco
donde los mangles tienen su cementerio
En esas calles se grabó un lenguaje soez

8. Términos acuñados por Rodolfo Quintero en el libro anteriormente señalado: Quintero, Rodolfo. *La cultura del petróleo*. Caracas: Ediciones Facultad de Ciencia Económicas y Sociales UCV, 1968. El autor acuña el término para referirse a las dinámicas sociales y culturales dentro de las ciudades donde se instaló la industria petrolera en el país, nos referimos especialmente a transnacionales estadounidenses que se asentaron a través de concesiones que el estado les asignaba para la explotación y procesamiento del recurso natural.

9. De los pocos trabajos donde se aborda o se haga mención de este libro puede mencionarse el prólogo que hace Cósimo Madrillo en la edición del libro hecha por el Fondo Editorial del Caribe: Villarroel, P, José Miguel [1ª edición 1979]: *De un pueblo y sus visiones*. Barcelona/ Venezuela: Fondo editorial del Caribe, 2009. También el estudio introductorio que hace Ramón Ordaz en la antología que antes mencionamos sobre el tema petrolero en la poesía venezolana.

La vida entonces giraba en los burdeles
Caripito pueblo flotante frente al río
Marcó sobre su escudo un hierro para que toda piel
fuera al desastre
Nosotros no escapamos viento errante
Porción atlántica para vivir los requerimientos de la época
Caripito es un manglar Un pueblo
Un aletazo Un golpe Un derrumbe (17).
[...]

Caño San Juan

Caño San Juan Plaga San Juan tu odio
pegado en las agallas del Delta
Yo asistí al bautizo de tu primer taladro
Una profundidad millonaria de pies
Mecha sobre la piel que perfora los huesos

Boca del Orinoco
Caño San Juan cayena putrefacta
Tierra del aluvión de la malaria
Allí estuvo mi padre encuellador
En lo alto de la torre temblando como un pájaro (27).

Otro hallazgo que debemos destacar en la obra de Villarroel Paris, con respecto a otros poemas que remiten a la dinámica de la industria petrolera, es haber logrado una producción estética que supera al discurso meramente referencial, que sin dejar de ser crítico con la realidad que evoca, consigue que no se degrade el lenguaje a un discurso denunciante, panfletario. En Villarroel Paris hay una elaboración estética que acude a la añoranza, a la memoria, a la visión infantil, a la figura del padre como peregrino errante invocado desde el recuerdo y proyectado a través de la mirada del infante. Se usa la remembranza como recurso de evocación de personajes, sucesos y espacios donde los habitantes se vinculan a partir de una sensibilidad que emerge desde la interiorización de un espacio (o paisaje) que se padece en el instante en que éste pasa por un pro-

ceso de transformación en su morfología territorial así como de las formas y modos de vida de quienes allí habitan.

Continuador de esa poética petrolera es el poeta falconiano Simón Petit quien veinte años después de la publicación del libro de Villarroel París edita el libro *Bajo la grúa sobre el andamio* (1999) ambientado en una industria petrolera ya afianzada en el territorio nacional. Petit se adentra en su libro en los pormenores que se suscitan industria adentro: las condiciones de trabajo, las relaciones del trabajador con sus superiores y el resto de sus compañeros. A Petit le interesa retratar particularmente al obrero de la industria petrolera y es este la figura central de su obra poética «mosca, /ahí viene el jefe.//agarra la pala y cava hondo/para ausentarnos.//Mosca,/ahí viene el jefe.//agarra el martillo,// que tiemble la tierra/como otras veces/para morir de nuevo/en el asfalto.» (Petit, 13). Sin dudas la obra de Petit puede considerarse junto con la obra de Villarroel París las obras poéticas que minuciosamente abordan el tema petrolero en Venezuela, donde cada poema está atravesado por su ambiente, sus trabajadores, las ciudades, los modos de vida que allí se generan, y hasta la maquinaria y las herramientas de trabajo: «Dame la 9/16/para apretar esta gente// a ver si se vuelve dura/ante tanto maltrato.» (12). Sin embargo como puede palpase en los poemas de Petit hay un especial interés por mostrar las relaciones laborales desiguales entre el obrero y el patrón, las condiciones precarias y hostiles en las que se ve inmerso el obrero petrolero. A pesar de ello, Petit, a nuestro parecer, sale airoso de no caer en un discurso panfletario o en crónica de denuncia social. Hay en *Bajo la grúa sobre el andamio* una poética rigurosamente elaborada que conforma un imaginario del espacio de la industria petrolera que al igual que Villarroel París merece ser valorada por el aporte que ofrecen a una tradición poética nacional que paradójicamente sigue siendo escasa y esporádica sobre este tema en específico.

A partir de acá retomaremos lo que ya mencionamos antes: el tono, la actitud de rechazo que impera en la mayoría de los poemas sobre el trabajo vinculado a las ciudades. Así como Ismael

Urdaneta, Antonio Arraiz, otro poeta de la vanguardia venezolana, retratará en su producción poética de primeras décadas del siglo xx al trabajador de la urbe. Arraiz reivindica en sus versos el esfuerzo, la labor de quienes ejercen el oficio, sin embargo esto es puesto en contraste con el desgaste físico, las condiciones del espacio laboral y de la dinámica de vida en la ciudad, que va haciendo del trabajador una persona mermada en sus condiciones humanas y en su vida social. Ya sea quienes trabajan en un taller mecánico: «Vida acre y salvaje. Vida cruda y moderna. /Horno, infierno, caverna. Amplio, alegre garage. /Hombres cuya rudeza tan ruda es, que es fraterna. /Músculo duro: sudor: negros de cara cordial, /y este sano desprecio a todo intelectual.» (110), o los obreros que trabajan sobre una turbina de electricidad: «Bajo el barro, palidecen los rostros. / Y de súbito. En la tarde, de la dócil turbina, / se levanta un silbido en crescendo /de colmena en labor.//Poco a poco, en la casa,/ se despiertan las luces.// Toda una vida sucia, miserable, y anónima/ bien vale este minuto de hacedores de luz.» (138), o aquellos obreros que trabajan en el borde de una carretera: «No se les vio flaquear en el instante supremo. / Estoicos e inmutables, / escalonados en ocho sitios del farallón, / trabajaban, hundiendo en el vientre de piedra/ el pico duro y terco, que incrusta el porvenir.» (139), exponiendo el riesgo que estos corren en el ejercicio del oficio «Mas de repente, la explosión /socavó su pedestal.//Esta tarde de duelo, bajo el cielo lluvioso, /también fue de descanso. /Pasamos uno a uno frente a los ochos muertos, /Sin saber conducirnos, silenciosos y torpes./ Luego los enterramos.» (139). Arraiz muestra las dos caras de la moneda en estos poemas: resalta el valor productivo y la condición digna de quien ejerce un oficio y los riesgos que existen para el trabajador de ver denigrada sus condiciones humanas y de vida.

El caso del poema de Fernando Paz Castillo *Balada del hombre que trabaja* (1952) no dista mucho de lo que anteriormente apreciamos en los versos de Antonio Arraiz. En este caso Paz Castillo no transmite rechazo alguno hacia el trabajo ni al trabajador, sino el ambiente que lo circunda, es decir la ciudad. Acá al igual que

en Arraiz hay una forma de contraste entre el trabajo, el trabajador y las dinámicas propias de la vida en la urbe: mientras una se torna agradable, llena de regocijo para el poeta, la otra es hostil y rechazable. En la primera estrofa del poema se expresa: «Hoy canto la vida fuerte,/ Absurda y cotidiana,/el músculo en tensión y la alegría/del hombre que trabaja.» (71), Sin embargo, la alegría del hombre que trabaja, y es quizás allí lo absurdo y cotidiano, es contrapuesto por unos versos que describen de esta manera la ciudad:

Autos, bocinas, coches y tranvías,
disparates de vidas ciudadanas,
de vidas que son torpes y que triunfan,
de vías resignadas.

Lepra en la urbe,
manos de mendicantes alargadas
en demanda de pan a la inclemencia
de las manos avaras;
lepra en la urbe alegre
con la clara alegría meridiana:
dolor, dolor, entre el contento
del hombre que trabaja. (72)

De igual manera, en contraste entre el trabajo, trabajador y la ciudad se presenta el poema *Canto al ingeniero de minas* (1923) del premio nacional de literatura de 1965 y considerado uno de los mayores exponentes del modernismo en la poesía nacional José Tadeo Arreaza Calatrava, que como se expresa en el título del extenso poema manifiesta la labor del ingeniero que perfora la tierra y extrae de ella minerales y sustancias como el petróleo. Hay en este poema un rasgo particular distinto a los otros poemas, nos referimos a la invocación de Dios como protector y creador de la naturaleza y todos los bienes que provienen de ella, una estancia de divinidad superior que está permeando en todo el contexto del poema:

¡Dios está en toda fábrica, en la interna
Palpitación de todo mecanismo!

Ingenieros de mundos, Él gobierna
La energía ecuménica,
La eterna sustancia de Sí mismo.
Él medita sus fórmulas y entraña
En las minas solares del abismo
Su ojo agudo de gnomo y de ingeniero.
Él horada el azul de su montaña,
Y brota el astronómico venero,
La nebulosa, el óleo, y el lucero,
Aurea pepita. ¡de la veta huraña
Salta canope al pico del Minero!
Arreaza Calatrava, En: Marta Sosa, 264)

Cabe resaltar que este poema de Arreaza Calatrava trajo consigo algunos aspectos fundacionales en la tradición poética venezolana. Tanto Julio Miranda (2010) como Joaquín Marta Sosa (2013) coinciden en afirmar que es «posiblemente» este poema el primero de nuestra poesía en donde se nombra el petróleo: «¡perforadora, horada! [...] ¡Ya el petróleo/se lanza en chorro altísimo fuego!» (Arreaza Calatrava, En: Marta Sosa, 269), siendo importante aclarar que no es «[...] el petróleo el tema predominante en el poema» (Ordaz 12). Ambos críticos también destacan en este poema el uso de vocablos y términos referentes a artefactos tecnológicos, maquinaria, instrumentos de trabajo y los minerales siendo esto una novedad en la poesía venezolana, abriendo la senda de un lenguaje poético que adoptarán las siguientes generaciones de poetas. Marta Sosa (2013) además añade que con este poema es la «primera vez que en nuestra poesía lo urbano supera el discurso de pesadumbre, el desengaño y la sordidez, y se abre en la cadencia de la desmesura entre adánica y alucinada del porvenir iluminado» (103). Aunque coincidimos con Marta Sosa en esa afirmación, el sentimiento optimista predominante en el poema, también tiene su respectiva advertencia sobre la peligrosa ambición presente en la ciudad, generada por una estructura económica que ejerce gran poderío y concentra el capital monetario: «El oro, siendo el rayo es Prometeo. /La Economía,

brújula y palanca. /La bolsa, un Montecarlo, azar de vidas. /El Interés, Pegaso, Va sin bridas./ Tiende sus mil tentáculos la Banca.» (264), Arreaza Calatrava introduce otro aspecto novedoso en la poesía nacional al referirse a aquello relacionado con el mercado, la economía y su forma de operar a través de diversos sistemas. El poeta retrata una modernidad que hace su aparición en la ciudad venezolana, que como mencionamos antes, fue propiciada por el descubrimiento de los pozos petroleros, su extracción y el asentamiento de la industria convirtiéndose en los años posteriores en el factor más importante de la economía nacional.

Por otra parte, y de manera diferente a los poetas y poemas antes expuestos, existe un grupo de autores que en su mayoría comienza a publicar a partir de la década del 40 del siglo xx y que describen en sus obras los pormenores de la vida rural, del campo como espacio donde la vida es entregada a las labores de la tierra, la agricultura, la siembra y la cosecha. Todo esto nos hace pensar en *la poética de Bello y sus seguidores* que mencionamos al inicio de este artículo, sin embargo acá nos encontramos en pleno siglo xx de la Venezuela petrolera, la de las grandes migraciones del campo a la ciudad, de una ciudad que a su vez comienza a presentar cambios significativos en su morfología, en las formas de relación social, en los valores cívicos. Así lo expresa José Barroeta cuando afirma: «El apoyo a la temática rural en la poesía venezolana no puede mirarse como un afán de preservar toda una tradición que viene desde Bello [...] Hay que tomarla como una vertiente opuesta al desafortunado proceso de desarrollo dependiente del país [...]» (25). Ya no se trata acá de *dejar la culta Europa*, o las amenazas de la revolución industrial iniciada en Inglaterra y que Bello percibió en el Londres del siglo xix; una revolución propia, la del petróleo, había surgido en el país afianzándose cada vez más. El campo, la provincia, comienza a ceder terreno producto de la bonanza petrolera que concentra el capital económico en las ciudades, haciendo que muchos habitantes de las zonas rurales migren hacia la ciudad creyendo que allí está el porvenir y el progreso. Por ello la vida en el campo, en los pequeños pueblos, aparece en esta poesía no

como exaltación del trabajo rural como imperativo para el desarrollo económico, social y cultural de país, sino, como añoranza de un espacio alguna vez habitado que se reconoce cada vez más aislado, más remoto, reconociendo a su vez la inevitable expansión de la vida urbana en el país. Ese espacio rural habitado por muchos de estos poetas en las primeras décadas del siglo xx es espléndidamente descrito así por el mismo José Barroeta:

Mi región de infancia estaba sustentada por una naturaleza que la dotaba en lo fundamental de productos agrícolas y al cultivo de éstos y a la crianza de animales dedicaban gran tiempo hombres y mujeres. La edad no importaba, las faenas comenzaban con el alba y el descanso era cosa de la luna. No había excusa con la edad y, en realidad, en una comunidad en la que el trabajo campestre definía una cosmogonía común, era necesario aprender desde muy niño cómo se cortan las ramas a los árboles, bajo qué fase de la luna debíamos depositar las semillas, cómo debían colocarse los frutos en el cesto para que no se pudrieran, cuál era el mejor momento de recoger el agua y así, hasta conocer el momento del hombre y la mujer como supremacía y cúmulo del todo, saber hacer silencio y hablar. (20-21).

No es de extrañar entonces que la vida rural con sus características particulares, y esa relación distintiva con los oficios, que es el caso que nos concierne, haya ejercido una fuerte influencia en muchos de los poetas de aquellos días, en especial si tenemos en cuenta que muchos de ellos también tuvieron que emigrar a la ciudad por diversas razones: económicas, académicas, laborales, etc. Todos estos hechos (expansión de la industria petrolera, migración del campo a la ciudad) comienza a trazar una «[...] línea divisoria entre lo urbano y lo rural, línea particularizada por un abandono de las tareas y costumbres agrarias, demasiado arraigadas en el comportamiento del pueblo venezolano.» (Barroeta 24). Es esto lo que se manifiesta en la obra de aquellos poetas donde una parte de sus vidas, en especial la infancia, acontecieron en ese espacio rural, dejando una huella profunda que se expresa en la poesía de estos hombres ya adultos.

Uno de estos poetas es Manuel Felipe Rugeles, oriundo de San Cristóbal estado Táchira, quien en su poema *Contigo voy campesino* retrata la faena del trabajador de la tierra. Se trata de un poema de tono aleccionador en cuanto al oficio se refiere: «Contigo voy, campesino,/de brazo como un hermano./Contigo por este rumbo/que sólo lleva a tu rancho.//Contigo voy a esta hora/crepuscular. Paso a paso,/ tras de la yunta de bueyes/que viene de arar el campo.» (101), pero, como hicimos referencia anteriormente, el tono nostálgico aparece vinculado por ese espacio rural apacible y reconfortante que se abandona: «En los ojos de los bueyes/el día dejó su rastro/de claridad. Y en nosotros/dejó el goce del arado.//La tierra está abierta en surcos./ Cada surco espera al grano./Al llegar el verde fruto/ya estaré lejos del campo.// Pero pienso en tu alegría/cuando vayas caminando/de tarde por este rumbo/que sólo lleva a tu rancho.» (102). Recordemos una vez más que se trata de poetas de la *provincia* que emigraron a la ciudad por diversas razones. En el caso de Rugeles, durante su vida ejerció cargos políticos, culturales y diplomáticos, que lo llevaron a vivir no sólo en la capital del país sino en otros países del continente ejerciendo funciones de embajador, sin embargo el pueblo de la infancia y la juventud siguió estando presente en él ejerciendo una fuerte influencia que se percibe en toda su obra poética.

El caso de Rugeles está emparentado con el de otro poeta nacido en el estado Táchira, nos referimos a Dionisio Aymará (seudónimo de Jorge Asaaf) quien dentro del mismo tono de solidaridad y compañía, o dicho de otro modo, de compañía solidaria expresa su fervor hacia el trabajador rural: «Labriego: Te saludo en la profunda/claridad de los campos,/junto a la viva piedra pulida por el agua.//Tú, desde las lluviosas,/madrugadas,/hasta la última amarilla dulzura/de la tarde,/te inclinas sobre el zurco,/doblas el corazón sobre la tierra, /cantas.» (89), si bien hasta acá todo es muy similar a lo que nos presentaba Rugeles en el poema anterior, el sujeto lírico en este poema de Aymará se sitúa en la ciudad, la cual se menciona para hacer juego de contraste insertándose en la conocida oposición campo-ciudad. A pesar de que es el paisaje rural el

que abarca casi la totalidad del texto, no por ello la ciudad deja de tener fuerza y notoriedad en el sentido del mismo «Aquí la ciudad tiene /el desolado rostro cubierto por el humo/de las fábricas/y en todas sus esquinas vamos muriendo/un poco.»(90), La ciudad aparece bajo un tono desolador y sombrío en contraposición con la vida rural. Esta dinámica que se inserta dentro del tópico de la oposición campo-ciudad iniciada por Andrés Bello en el siglo XIX irá evolucionando a lo largo de la poesía venezolana presentando variantes como advierte Arturo Gutiérrez Plaza, quien destaca en varios poetas la presencia de «[...] un hablante escindido, fragmentado (con frecuencia un inmigrante que proviene del ámbito rural), en cuya percepción el referente ciudadano se disuelve en una problemática interior [...]» (16). Esa problemática interior en este caso es la nostalgia de ese inmigrante como apreciamos también en Rugeles y que Aymará la expone de este modo «No hay sombra en tus dominios/ni ansiedad en tu sueño./Bajo tu rostro limpio,/tostado por el sol, tu corazón rebosa/del júbilo de ser perennemente niño.//Al frescor de tus campos/mis palabras te lleguen,/mientras en torno mío/encienden tristemente sus luces la ciudad.» (91-92).

Se une para conformar esta tríada de poetas bajo el tópico que podríamos denominar como *la ruralidad añorada*, el poeta Elisio Jiménez Sierra, nacido en un pequeño pueblo llamado Atarigua en el estado Lara. Sierra, como los otros dos poetas, también fue en un momento de su vida un migrante del pueblo a la ciudad¹⁰. Sin embargo, es sabido la cercanía que siempre mantuvo el poeta con su pueblo natal, tal como lo relata su hijo Gabriel Jiménez

10. De Jiménez Sierra se conoce una estancia, aunque no sabemos con exactitud cuánto tiempo, en Caracas, destacando que siempre se mantuvo cercano a su pueblo natal. Esta información la hemos extraído de la solapa del libro de Jiménez Sierra titulado *La aldea sumergida* (2007) publicada por la fundación Elisio Jiménez Sierra y en donde puede leerse «en Caracas se reúne con escritores de los grupos literarios «viernes» y «siempre» y publica ensayos y artículos en los diarios «el universal» «El heraldo» y «El nacional» [...]». Y en el prólogo del mismo libro Gabriel Jiménez Emán recuerda «De esa aldea de Atarigua partió Elisio a estudiar a Carora y luego Barquisimeto y Caracas [...]» (7). Los últimos años de vida del poeta transcurren en otro pequeño pueblo, en San Felipe estado Yaracuy donde fallece en el año de 1995.

nez Emán, dejando constancia del impacto que Atarigua ejerció en la vida y obra de su padre:

[...] Elisio Jiménez Sierra dedico tiempo a recrear motivos de su aldea natal, un villorio del estado Lara llamado Atarigua. En ella transcurrió su infancia, en ella jugó y experimentó sus primeros asombros en un ambiente campesino, entre calles terrosas, una plaza, una iglesia, pulperías, hombres del campo y animales para la subsistencia que además formaban parte sustantiva del paisaje agreste. Agricultores, caminantes, viajeros, pulperos, arrieros y en los días festivos músicos, saltimbanquis y cómicos, prestidigitadores, brujos y otras especies de las que llegaban en los circos ambulantes, le cautivaron y asombraron.

Aquella vida campesina impresionó la sensibilidad de Elisio. El cielo, los árboles, los ríos, las quebradas, los pájaros, el campanario de una iglesia, situaciones pastoriles, y encuentros fortuitos con animales de toda especie, fueron conformando un mundo de una identidad impresionante, que dejó en él una huella indeleble. (Jiménez Emán, «Prólogo» En: Jiménez Sierra, 2007: 7)

Esta cita es de una gran importancia para el tema que estamos abordando por lo ilustrativo del relato. No es demasiado lo que se puede agregar a una descripción que proviene del mismo hijo del poeta y que sintetiza de manera muy efectiva lo que anteriormente hemos tratado de explicar. Es esta remembranza de Jiménez Emán junto con la ya citada de José «Pepe» Barroeta una muestra fidedigna, y además sensible, de ese espacio rural donde muchos de los poetas venezolanos vivieron, la forma en que éstos se relacionaban y vivenciaban con/en ese *mundo rural* y todo lo que éste les ofrecía. Se trata de una descripción que engloba, estamos seguros, a todas las poblaciones rurales del país de ese momento. No debe ser diferente *el mundo rural* donde vivió Jiménez Sierra al de Manuel Felipe Rugeles o al de Dionisio Aymará y otros tantos poetas. Por todo lo antes expuesto no es de extrañar que los poemas de Jiménez Sierra que recrean el tema del trabajo y la vida en el campo ostenten un tono semejante a los poetas que este

artículo le anteceden. Es lo que puede apreciarse en el poema «Un arriero»:

Un arriero

Un arriero era un hombre con cargas de tristeza.
Iba medio desnudo por entre soledades
detrás de nueve sombras polvorientas,
Nunca estuvo en un alero más de media semana,
sin que labrara un cuerno para beber a leguas,
sin que trenzara un junco sorprendido en el río
o inventara la flor de algún jico de cerdas.
Con una gran aguja dormida en el sombrero
asistía a todas partes, y el domingo a la iglesia.
Daba lástima verle lavar su escapulario
o remedar a solas el dril de su pobreza.
Daba lastima verle tambalearse por las calles
Ceñido de sus canas, como de una inocencia.

Un arriero era un hombre de ignorados caminos
que sólo padeció los de su aldea.
Todos lo suponían de viaje en la comarca
y el añoraba siempre estar de vuelta.
Añoraba el farol y el césped de la plaza,
el gato en la ceniza y el grillo en la solera.
Su perro, que salía de tarde a recibirle,
comprendía como nadie su eterno mal de ausencia;
y el camino aquel que culebreaba
detrás del patio de su casa vieja
y blanqueaba de luna a medianoche,
le decía más cosas que las piedras
solitarias en medio de los valles
del Yaracuy o de la Portuguesa. (152)

La añoranza expuesta en este poema es palpable en los verbos en pretérito que usa el poeta para referirse a un tiempo pasado. El arriero «era», como si fuese alguien que ya no existe en el presente tal como el poeta lo concibe. Sin embargo la figura del trabajador

acá a diferencia de los otros dos poemas anteriores no está cargado de vigorosidad sino es más bien recreado como un ser apesadumbrado que carga consigo el peso de la faena diaria. El arriero que describe Jiménez Sierra es solitario y melancólico, un peregrino, un caminante. Está expuesto en este poema precisamente una condición que quizás no se había retratado en los poemas antes expuestos en este apartado: el sacrificio de quien ejerce el trabajo rural y al rasgo solitario de estos oficios. El trabajador de la tierra que retrataron los anteriores poetas era erigido como una especie de figuras heroicas exaltadas por la encomienda de ser quienes producen el alimento, el sustento de los suyos y los de la comunidad. El trabajador que acá nos presenta Jiménez es el reverso de ese héroe, una figura anónima, marginada, sacrificada que no produce alabanzas ni cantos heroicos en quienes lo rodean.

El más visible de estos poetas de la ruralidad de la segunda mitad del siglo xx es Vicente Gerbasi, miembro del grupo *Viernes* y considerado uno de los vates más importantes del país. Es ampliamente conocido que la obra de Gerbasi está atravesada por los pormenores de su pueblo natal Canoabo en el estado Carabobo. Su poesía está cargada de ese telurismo propiciado por el arraigo del poeta por el terruño de sus primeros años donde se asentaron sus padres como inmigrantes procedentes de Italia.

Si bien como ocurre con los otros poetas acá mencionados, Gerbasi también emigró de su poblado natal a otras ciudades, específicamente a Caracas, no apreciamos en su poesía sobre el espacio rural y los trabajadores de estos territorios el tono melancólico o de añoranza que presentaban los otros. Cuando en la poesía de Gerbasi aparece un rasgo melancólico este se presenta desde la añorada figura del padre, como recreación de episodios de la infancia, pero siempre desde los mismos terrenos de la aldea y no como contraste o rechazo hacia el creciente proceso de expansión urbana, ni en contraste con la ciudad. En este poeta no existe una *ruralidad añorada* sino una *ruralidad perdurable*. Lo rural en Gerbasi permanece intacto tal como se vivió desde la infancia, la voz poética de sus poemas rurales se encuentra plenamente insertada en esa naturaleza

y no busca salirse de allí. Del libro *Los espacios cálidos* (1952), obra paradigmática en cuanto al telurismo y la influencia de Canoabo en Gerbasi, hemos extraído el siguiente poema:

Labriegos

A Héctor Poleo.

Los labriegos vinieron a la tierra roja
contra un pesado viento de ceniza,
hundiendo las manos en la pelambre áspera de las cabras,
con duros perfiles frente a las lejanías.
Había un asno herido por un alucinado,
un asno con los ojos abiertos
que no había aprendido a quejarse,
y más aún, una mujer acostada,
y junto a ella un niño boca arriba,
que habían muerto en las horas de la noche.
Crecían las yerbas duras
y había una soledad caliente de azules moscardones.
Los labriegos clavaron en la tierra roja una cruz olvidada. (106)

Gerbasi nos acerca no sólo a la descripción del oficio, también muestra en este poema los pormenores de la vida en el campo, de los trabajadores en el espacio rural. El poeta nos presenta una cosmogonía de estos territorio a través de una escena donde se proyecta la relación con la muerte y los ritos mortuorios que tienen los habitantes estos pueblos, esa relación íntima con la naturaleza, con el paisaje que también se ha puesto de manifiesto en los otros poetas referidos a este tópico.

Ahora bien, al momento de rastrear los poemas que concierne a los oficios del hogar, es decir el trabajo doméstico, la casi totalidad de los textos son autoría de mujeres. Esto se debe, en parte, porque las obras de estas poetas se enmarcan dentro de un periodo de actividad suscitado en el siglo xx, periodo donde, en especial en la primera mitad del siglo, la labor de la mujer en el país se circunscribe al hogar, al cuidado de los miembros de la familia,

los hijos, y a las labores domésticas. Podemos mencionar además que la producción poética por parte de las mujeres en el país para entonces era muy reducida, y muchas de ellas publicaron al margen de los grupos literarios así como de los manifiestos de dichos grupos que resultaron ser los más visibles en la escena literaria del país. La atención de la crítica para con las obras de estas poetisas también fue poco atendida en su momento: nos referimos a las obras de poetisas como Enriqueta Arvelo Larriva, María Calcaño, Ana Enriqueta Terán o Ida Gramcko. (Russotto, 1995). Uno de los títulos de Arvelo Larriva *Voz aislada* funge como metáfora del lugar que muchas de las obras poéticas escritas por mujeres en el país tuvieron en su momento. Todo ello como es de suponer genera que los temas abordados en la poesía de estas mujeres se vean diferenciados a aquellos que abordaban los poetas hombres, como bien lo detalla Margara Russotto:

Así, ante la simulación de lo moderno, las mujeres emprenden la tradicionalización del pasado: la memoria recuperada, los gestos revividos, la modernidad no como futuro por perseguir sino como tradición por reconocer. Y en vez de insistir en los temas —aunque puedan tocarlos episódicamente— de sus compañeros y sus variaciones (el americanismo, el vitalismo, la fantasmagoría urbana, la insuficiencia del lenguaje y la inseguridad ontológica), optan por registrar las facetas de un mundo aparentemente lateral y privado que restituye en cierto modo la confianza en la firmeza del universo. Textualizan, entonces, las ritualidades de lo cotidiano (despreciadas por los grandes temas público-políticos), la carnalidad del cuerpo y del deseo amoroso (contra la idealización del amor y la desrealización de la figura femenina), la naturaleza persistente y ejemplar (modelo simbólico de relaciones de aprendizaje y no de poder), la plenitud del lenguaje (y no su insuficiencia), las responsabilidades del sujeto femenino (contra todas las formas del escamoteo o la negación), la búsqueda de una identidad propia. En otras palabras, construyen un verso repasando las quebraduras y camuflajes de una conciencia de género, escribiendo desde ese lugar sociocultural y subjetivo, que puede ser incipiente o explícito, tanto en la euforia asertiva como en las desgarraduras de la renuncia. (154-155).

Ya el también crítico literario Julio Miranda (1995, 27-31) advierte, al rastrear los tópicos más recurrentes de las poetas venezolanas en el siglo xx, la predominancia que tiene la casa y el cuerpo como eje principal de sus poéticas. Dentro de los poemas sobre los oficios domésticos apreciamos dos vertientes, una caracterizada por el regocijo ante el oficio o bien el padecimiento interior frente a él y otra en la que se emplea un tono de rechazo o queja descarnada ante las labores del hogar. Comenzaremos por abordar la primera de las vertientes señaladas.

Muchos críticos y poetas (Russotto 1995; Miranda 1995; Pantin 2006) coinciden en considerar a María Calcaño como figura transgresora teniendo en cuenta el tema que arroja toda su poesía como es la sexualidad y el erotismo, esto expuesto con un lenguaje descarnado y en algunas ocasiones de forma explícita. Calcaño aborda estos tópicos en una época (primera mitad del siglo xx) en donde ninguna mujer se había atrevido a hacer público en una obra poética los pormenores de su sexualidad, de sus amoríos y deseos, los cuales normalmente estaban reservados para el ámbito de lo privado, rebelándose contra las imposturas imperantes que sobre la mujer recaían para entonces. Esto causó un revuelo para el momento generando no pocas críticas a la autora, pero lo relevante en todo caso es que la obra de Calcaño abrió los caminos para que muchas poetas venezolanas se atrevieran a transitar por una escritura que diera cuenta de diversos ejes temáticos incluyendo lo más íntimo y privado del mundo y las experiencias que rodean a la mujer. Orientado en ese sentido del amor erotizado se enmarcan los siguientes versos del poema titulado «ECHO a volar tus camisas»: «En las ramas de una naranjo/echo a secar tus camisas... /¡Qué alegre amanece el patio/De la casa!//Lindo está mi asoleadero/ cuando lavo. /Como si tuviese alas/con tus camisas tendidas. (Calcaño, 187), el oficio aparece vinculado con la figura del amado a través del objeto doméstico (camisa). Una imagen que condensa el deseo y que produce la evocación del amado, el acto de lavar como vínculo que una a ambos (amada y amado)

presentado en un tono altamente regocijante «Son tus camisas de fiesta,/tus camisas de trabajo,/con agudos alfileres/sostenidas en el aire.//Brillando de puro blancas,/calle arriba, calle abajo/por todas parten te llevan...//Yo te aguardo./La noche siempre está hermosa./¡Qué alegre amanece el día/en mi patio!» (188).

En el caso de la poeta Ana Enriqueta Terán habría que destacar de manera particular su obra *El libro de los oficios*, libro este, que está cargado de una poética donde el imaginario doméstico se expresa a través del vínculo de los utensilios y objetos del hogar en su relación con quienes habitan o han habitado la casa, creando además una especie de radiografía histórica de los objetos mismos:

Cena

Se trae pan, sal, otras cosas gratas a vuestra lejanía.
Se extienden manteles blancos hacia el lado de los jóvenes
Antes limpiaron la mesa, muy limpia, muy limpia.
Se ponen cubiertos que alguna vez fueron de plata.
Alguien se acerca con pobreza, dignidad. Con mucha juventud.
Se piensa en su timidez: estrecho modo de dar cuentas en el recuerdo.
Se piensa en los trajes que limitaron un bello porte sin arrogancia,
en los gestos de quien anduvo entre montañas oprimido por la lealtad,
que anduvo entre islas aclamado por aves de sobrevuelo dorado.
Se usan servilletas con las iniciales del océano en este verano
que soporto el año y la foto donde yace terrible y solo
y dispuesto para el despliegue del caballo
En el resplandor de los MITOS. (Terán, 205)

Terán se pasea por los recovecos de la casa, por cada rincón, por cada uno de sus espacios reviviendo la historia de los ancestros y de sus contemporáneos, es decir, explora la historia familiar siempre en vinculación con cada acto que se circunscribe a las actividades del hogar y dota de emotividad a cada elemento que en ella se encuentra.

Otra obra que consideramos importante destacar por su contribución no sólo a la poesía escrita por mujeres sino a toda la poesía venezolana es *La casa por dentro* (1965) de Luz Machado.

Esta quizás sea la obra mejor lograda en cuanto a la *poetización* del espacio domestico se refiere. Machado encarna en este libro aquella frase de José «Pepe» Barroeta de que «la poesía no puede eludir el hecho de espiritualizar la materia, de dotar de alma a los objetos [...]» (46), y es eso precisamente lo que hace su autora con la casa y todo lo que hay en ella. Machado crea una radiografía sensible del espacio doméstico que no tiene precedentes en la poesía nacional, donde «[...] el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños». (Bachelard 35), logrando que cada artefacto, cada alimento, cada pieza, cada rincón esté atravesado por una profunda emocionalidad:

Servidumbre y descanso

La dueña dispone de la materia doméstica,
cuenta el orden creciente de las frutas,
sobre la mesa riega los hongos azules de las tazas,
sus senos dorados de desprendimiento,
sus finos hemisferios untados de color
como la primavera,
los vidrios educados por los fuegos,
los monogramas del café y las cartas
pueriles de la leche,
la hojarasca metálica que agosta
el ánimo diverso de las legumbres,
los acuerdos comunes de la harina,
sol de aceite, lunas del vinagre,
gargantillas de azúcar al cuello de las frutas
y alfileres de sal
para el pecado capital de los aliños.

Después ella en su lecho entre sábanas queda
como un navío descubierto en la noche por la luz.
Permanece su lirio.
Suma los paraísos y se ve dividida
como una estrella rota.
En las almohadas deja lentamente sus ojos,

su frente, sus cabellos
y su aliento,
que en cada amanecer alza la sangre
como si levantara
una gran casa roja. (Machado, 121-122)

Si hemos citado este poema de forma íntegra es simplemente porque creemos que en él la poeta se pasea de manera bastante amplia por los diversos instrumentos y espacios que componen la casa, así como el oficio doméstico. Sin embargo son muchos los poemas que forman parte del libro de Machado que expresan lo que antes hemos detallado. En este poema de Machado se percibe un aspecto diferente en relación con las otras autoras que hemos citado anteriormente: el tono de pesadumbre que expresa el sujeto lírico, donde los quehaceres en el hogar constituyen un pesar, un padecimiento «Un gran dolor pule los huesos cuando la casa/cae con la noche encima, sobre el lecho.» (165). La emocionalidad expresa en el libro no sólo es transferible a los objetos domésticos sino a la voz que encarna la poeta en su obra, aquella que interactúa con los implementos del hogar en el ejercicio de un oficio que resulta doloroso y que deviene en padecimiento. Hay un lenguaje que denota intimidad allí donde «La casa es, más aún que el paisaje, un estado de alma.» (Bachelard 104). En este libro subyace una doble connotación de la noción de cuerpo: el cuerpo humano, es decir el cuerpo de la propia poeta y el cuerpo material que es la casa donde se resguarda el cuerpo humano. En este sentido la autora hace un recorrido emocional por esa doble fisionomía, la de su propio cuerpo, donde recae su emocionalidad y el padecer; y la casa con su textura, sus luces y opacidades, su cromatismo, su ropaje que son los ornamentos que la visten y adornan, en fin, todos los elementos que la conforman como una fisionomía propia.

El oficio doméstico como padecimiento también aparece reflejado en los poemas de María Auxiliadora Álvarez «Al cuidado de una madre que era pura gesticulación/Sufrir /Por unas cabecitas muertas/Que nunca nos moriríamos/Pidiendo siempre

consuelo//Y puro comer nosotros/ Siempre comida sola ropa sola sol solo [...]» (14). Lo que está presente en los poemas de Álvarez de manera recurrente es la queja y el pesar ante el oficio doméstico, pero esto se manifiesta desde la afectación interior, es un padecer interiorizado, contenido en una voz poética que se asume como una mujer «con sus sombras cerrados» (14), y que aparece en ocasiones «corriendo/amarga Por los terrenos» (14). En Álvarez la afectación es tanto física como emocional, en donde el oficio aparece como condena que se asume sin confrontación alguna, se asume como destino irremediable junto con sus consecuencias. La rebelión contra el oficio doméstico en una queja descarnada y exteriorizada en el lenguaje la asumirán otras poetas que conforman esa otra vertiente que ya hemos anunciado y que a continuación expondremos.

Tanto Miranda (1995) como Russotto (1995) advierten como un elemento recurrente en algunas obras poéticas escritas por mujeres en el país la queja hacia lo doméstico y lo cotidiano, una queja que Russotto asocia a lo que denomina como *conciencia de género*, ya que se trata de «un grupo social doblemente afectado por el descentramiento de la modernidad latinoamericana, como es el grupo de las mujeres.» (151). Esa conciencia de género pasa por un reconocer esta doble afectación y el hecho de revelarse a ello, el de no aceptar esa condición como destino y buscar alternativas que rompan esa opresión, siendo una de esas alternativas la poesía, el lenguaje. Así, estas poetas se disponen a través de sus poemas a mostrar su rechazo, hacer que la queja se escuche y resuene. Son poemas donde el padecimiento y el discurso interior no tienen cabida, se trata entonces de un discurso descarnado, contestatario, donde la inconformidad y la queja son expuestas desde un lenguaje frontal y directo que rehúye de las maniobras y recovecos del discurso intimista. La casa supone un encierro opresor, un espacio que entre sus límites se constituye en una forma de coerción.

Una de las poetas venezolanas que mejor encarna esa poética de la que nos hemos mencionado es Lydda Franco Farías quien asume en cada uno de sus versos una postura que es de absoluta

rebeldía ante el rol de la figura de la «ama de casa», un rol que le resulta insatisfactorio, por ello la actitud rebelde y contestataria cuando no irónica

¿estás oyendo cama el edicto de mi pereza?
voy a desayunarme la claraboya de la mañana
voy a atragantarme periódico con tus crónicas violentas
voy a tener noticias del mundo hasta la ingesta
de par en par las ventanas
muéstrenme lo que sin mi despierta
sacúdete ropa inmundada los dobleces
espanta con lejías la penumbra
soliviantate la plancha
aplasta en un desliz las pérfidas arrugas
a volar escoba sin bruja que respire el polvo
dancen muebles al ritmo que los aviente
púlete piso en redención de no empañado espejo
arde sin paz cocina del infierno
tápate olla impúdica
[...] (Franco Farías, 17-18)

Acá la relación con los instrumentos o artefactos del oficio doméstico no son de una emocionalidad que se padece interiormente: en este poema no hay intención de detenerse en detallar a estos objetos o imprimirles algún tipo de afectividad como podíamos apreciar en las otras poéticas. Acá la relación es hostil, de repudio, incluso podríamos decir que es una relación violenta con los materiales del hogar. Los objetos se nombran en el poema sin demasiado detenimiento en ellos, se les llama sólo con el fin de imponerles un contrapeso verbal, una enunciación que les haga resistencia. Hay una tensión que más que estética o emocional es verbal, como una especie de contrapunto entre el sujeto lírico y los objetos:

la insignificante
se dispone a malvivir
a ser golpeada

la que siembra y nada recoge
la sin linaje
organiza el día en todos sus detalles
que no falte el pan ni el agua
el retozo en la cama
la que no estorba
el marido que ve el futbol
que llega borracho los fines de semana
a los hijos que a veces son peores
que la guillotina o los hornos crematorios
la válvula de escape
la que en la multitud no es nadie
la que no es nadie nunca
la sin derecho a cansarse
la caída en el cumplimiento del deber. (39).

Lo de Franco Farías es un canto, un reclamo en donde las valoraciones hacia el rol de ama de casa muestran efectivamente esa conciencia de género a la que se refiere Russotto. La voz poética asume expresamente su rol de mujer siendo ésta expuesta como una sombra, una figura opacada y a veces *mal-tratada* ante la presencia masculina. Se trata de una figura marginada y silenciada a los confines de la casa. Bajo un tono cargado de ironía la poeta manifiesta tener conciencia de su opresión y del papel secundario que muchas mujeres han tenido que vivir y padecer en una sociedad cuyos valores patriarcales y machistas la han limitado a espacios como la casa y las tareas domésticas, es decir al espacio privado e íntimo, mientras el espacio público era reservado para los hombres.

A su vez el poema de Franco Farías puede interpretarse como una metáfora del trato silente y despreocupado que las poetas venezolanas recibieron y reciben de la crítica especializada y del *establishment* literario como bien lo advierte Russotto «[...] ya que el comportamiento del ámbito institucional y de la crítica especializada- que, hasta donde sepamos, no le ha dedicado estudios sistemáticos - es bastante ambiguo e inconsecuente, pues parece consagrar e ignorar al mismo tiempo dicha producción.» (151).

Lo interesante es apreciar que «[...] con este su silencio revelador, las mujeres demuestran estar conscientes de dicha descalificación, saberse no totalmente asimilables por la razón mercantil y se defienden de ello con las más variadas y soterradas estrategias.» (Russotto 154). Franco Farías rompe el silencio y muestra su inconformidad en un poema que tiene la posibilidad interpretativa de ser extensiva de la vida doméstica y cotidiana a la vida literaria de las poetas venezolanas en su relación con el medio literario nacional con el que les ha tocado lidiar e intentar hacerse un espacio legítimo donde puedan ser visibilizadas y valoradas.

A lo extenso de la poesía venezolana es posible evidenciar muchos otros poetas que tanto en el siglo xx como en el actual siglo xxi continúan mostrando interés por *poetizar* los más variados oficios desde diversas formas poéticas y siempre en relación con el momento histórico y literario que les ha tocado vivir. Este recorrido es solo una aproximación a ese tema dentro de la poesía venezolana, entendiendo que hay muchos más poetas que pudieran ser incluidos y citados en este trabajo, y que sin embargo ameritaría una investigación de mayor extensión. Nos hemos enfocado acá especialmente en los oficios que guardan relación con el campo, la ciudad y los oficios domésticos como una forma de representar a su vez los cambios que en el país iban ocurriendo en torno a su industrialización y modernización de las ciudades. Si hemos obviado otros oficios y otros poetas no es porque consideremos que no sean importantes o relevantes dentro de la tradición poética nacional, se trata de una cuestión de delimitación necesaria que un trabajo como este exige.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, María Auxiliadora. *Ca(z)a*. Caracas: Fundarte, 1992. Impreso.

Arráiz, Antonio. *Suma Poética*. Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas artes, 1966. Impreso.

Arreaza Calatrava, José Tadeo. «Canto al ingeniero de minas». En: Joaquín Marta Sosa (Selección). *Navegación de tres siglos. Antología básica de la poesía venezolana 1826-2013*. Caracas: Sociedad de amigos de la cultura urbana, 2013, 263-267. Impreso.

Aymar, Dionisio. *Huesped del asombro. Obra poética completa*. San Cristóbal: Biblioteca de autores y temas tachirenses, 2001. Impreso.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.

Barroeta, José. *El padre, imagen y retorno*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992. Impreso.

Calcaño, María. *Obra poética completa*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2008. Impreso.

Cardozo, Lubio. *La poética de Andrés Bello y sus seguidores*. Caracas: Academia nacional de la historia, 1981. Impreso.

Franco Farías, Lydda. *Una*. Maracaibo: Secretaria de Cultura del Estado Zulia/Asociación Cultural del Caribe, 1998. Impreso.

Gerbasi, Vicente. *Los espacios cálidos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992. Impreso.

Gutiérrez Plaza, Arturo. *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana*. Caracas: Fundación para la cultura urbana, 2010. Impreso.

Jiménez Emán, Gabriel. «Prólogo». *La aldea sumergida*. San Felipe: Fundación Elisio Jiménez Sierra, 2007. 5-12. Impreso.

Jiménez Sierra, Elisio. *La aldea sumergida*. San Felipe: Fundación Elisio Jiménez Sierra, 2007. Impreso.

Machado, Luz. *Poesía de Luz Machado*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1980. Impreso.

Marta Sosa, Joaquín. «Un canto alucinado de futuro». *Aproximación al canon de la poesía venezolana*. Coord. Joaquín Marta Sosa. Caracas: Equinoccio, 2013. Impreso.

Miranda, Julio. «La poesía venezolana del siglo xx». *La imagen que nos ve*. Caracas: Equinoccio, 2010. Impreso.

Miranda, Julio. *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte, 1995. Impreso.

Ordaz, Ramón. *Piedra de aceite. Recepción del tema petrolero en la poesía venezolana (antología)*. Barcelona, Anzoátegui: Fondo Editorial del Caribe, 2012. Impreso.

Ossott, Hanni. *Cómo leer poesía, Ensayos sobre literatura y arte*. Caracas: Bid & Co, 2005. Impreso.

Pantin, Yolanda. «Entrar en lo bárbaro: una lectura de la poesía escrita por mujeres». En: Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan. (eds.). *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott. Banesco. Editorial Equinoccio, 2006. Impreso.

Paz Castillo, Fernando. *La voz de los cuatro vientos*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1952. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica., 1973. Impreso.

Petit, Simón. *Bajo la grúa sobre el andamio*. Paraguaná: Fondo editorial ateneo de Punto Fijo. 1999. Impreso.

Quintero, Rodolfo. *La cultura del petróleo*. Caracas: Ediciones Facultad de Ciencia Económicas y Sociales UCV, 1968. Impreso.

Rugeles, Manuel Felipe. *Obra Poética*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1978. Impreso.

Russotto, Margara. «La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna.» *Nueva sociedad* 135 (1995): 150-163. Impreso.

Terán, Ana Enriqueta. *Casa de hablas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.

Urdaneta, Ismael. *Poemas de la musa libre*. Caracas: Taller gráfico, 1928. Impreso.

Villarroel París, J.M. [1ª edición 1979]. *De un pueblo y sus visiones* (2ª edición). Barcelona, Venezuela: Fondo Editorial del Caribe, 2009. Impreso.