

La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna

Russotto, Margara

Margara Russotto: Poetisa y crítica venezolana. Docente e investigadora en el área de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Estudio crítico de la poesía femenina venezolana, a partir de la producción de sus fundadores y de la vivencia de una modernidad paradójica y «diferente», poco atendida por la crítica. El objetivo central consiste en rastrear, en algunos fragmentos de la poesía de Enriqueta Arvelo Larriva, María Calcaño, Elizabeth Schön, Luz Machado, Ana Enriqueta Terán e Ilda Gramcko, el surgimiento y formación de una conciencia de género, y los distintos recursos estético-ideológicos utilizados para ello, dentro del marco de una sociedad patriarcal que insiste en descalificar la cuestión de la identidad femenina

La crítica feminista ha planteado, en varios momentos y situaciones, la necesidad de valorar una tradición de escritura femenina específica y marginada por la tradición oficial. Pero esta tradición particular - que la mirada reivindicadora fuerza a una inserción, por lo menos conflictiva, en la coherencia y continuidad - se muestra en muchos casos fragmentada y desfasada en sus líneas de desarrollo y rupturas peculiares y, entre otros rasgos, marcada por aquella precariedad y quebraduras que son producto del aislamiento intelectual, la escasa educación formal y la casi nula participación en los ismos de modo que suelen acompañar dicha producción.

En el caso de la poesía venezolana del siglo XX escrita por mujeres, esta «pobreza» se traduce en diferentes signos, de los cuales cierta situación arcaica de la enunciación lírica, o una relativa marginación frente a las corrientes modernizadoras que periódicamente sacuden la vida del país, son apenas indicadores de una problemática por lo menos digna de reflexión.

Pues ningún género más privilegiado que la lírica para confirmar que lo moderno - como se ha señalado respecto a la opresión de la mujer¹ - es también ideología, puesto que sus promesas de felicidad enmascaran el estatismo y la reiteración detrás de las pretendidas ideas de progreso y cambio. La poesía adquiere efectivamente, y en la escritura de las mujeres más que nunca, el carácter de «cosa preservada» (Valéry dixit) y resistente a la cosificación del pensamiento; cosa doblemente secreta porque en su ocultar revela las fuerzas sociales, colectivas y subterráneas, que determinan un modo de ser históricamente singular; un campo, entonces, privilegiado, donde la voz de lo social no se aparta de lo propiamente artístico sino que se abraza más profundamente a él².

Y ningún espacio más revelador que Venezuela, para rastrear los signos de un discurso poco atendido por la historiografía literaria oficial. En efecto, si el carácter problemático de las relaciones entre tradición y modernidad que caracterizan este espacio, produce relaciones descentradas y contradictorias entre discurso y realidad, y por tanto entre el escritor y su entorno, ello puede agudizarse notablemente, y hasta adquirir rasgos del todo inéditos, tratándose de un grupo social doblemente afectado por el descentramiento de la modernidad latinoamericana, como es el grupo de las mujeres.

Tal como aparece en los aportes singulares de las más importantes poetisas venezolanas³, la poesía despliega una dinámica reveladora de la «diferencia» en el modo de acceder a lo moderno, tanto en relación a la perspectiva del sujeto lírico como a los signos de composición (interna) y recepción (externa). Y, sobre todo, en relación al tema de la identidad de género del sujeto lírico.

La propia recepción crítica marca la «diferencia», 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. La dispersión y escasez de las ediciones es una nota constante que ha hecho casi inaccesible, por lo menos hasta hace pocos años, la poesía de estas mujeres. De Enriqueta Arvelo Larriva, quien publica entre el 30 y el 60, se difunden antologías sólo en la década del 70, y casi siempre con poquísimos datos histórico-bibliográficos. Una extensa antología de Luz Machado es reunida en una edición de Monte Avila Editores solamente en

¹Michelle Mattelar: La cultura de la opresión femenina, Nueva Era, México, 1977.

²Th. W. Adorno: «Discurso sobre lírica y sociedad» en Notas de Literatura, Ariel, Barcelona, 1962.

³Un corpus tentativo no podría dejar de incluir a Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962), María Calcaño (1906-1955), Luz Machado (1916), Elizabeth Schön (1921), Ana Enriqueta Terán (1918) e Ida Gramcko (1924-1994).

1980; es decir, después de un trabajo ininterrumpido de 40 años. La obra completa de Ana Henriqueta Terán, que parecía custodiada por pocos iniciados, se edita solamente en 1992 gracias a la devoción de José Napoleón Oropeza. Y lo mismo podría decirse para las demás.

Sin embargo, no podría hablarse de escritoras «marginales», de «voces subalternas», de «mitades invisibles», como diría la crítica feminista militante. Su posición es más compleja, todavía más oblicua y sui generis dentro de la ya notable oblicuidad/ubicuidad de la poesía venezolana moderna, debido a una serie de paradojas que se plantean al respecto y que vale la pena considerar. En efecto, si por una parte ellas son ignoradas por la crítica especializada, por la otra son homenajeadas repetidamente con premios de toda índole por las instituciones o por las figuras tradicionales de la cultura oficial consagrada (es bastante extensa, por ejemplo, la lista de reconocimientos otorgados a Ida Gramcko a lo largo de su vida, mientras todavía no existe un estudio sistemático de su obra). Igualmente, siendo exaltadas como «musas nacionales» por el lado de la crítica periodística o «informal» - o sea, en la serie de reseñas, notas de alabanzas y comentarios emocionados de otros poetas -, son a la vez ignoradas en el ámbito académico o universitario.

Lo anterior tiene relación con el grado de incomunicación que aísla las diferentes «miradas» de la crítica sobre un mismo objeto, lo que parece caracterizar la tendencia dispersante y atomizada de la propia intelectualidad venezolana. Pues es con profundo recelo como críticos, ensayistas y poetas se miran entre sí, identificándose mutuamente como el «otro». Pero no es nuestro objetivo realizar un detenido estudio sobre las causas y consecuencias de semejante comportamiento. Nos basta señalar hasta qué punto esta «inocente» sintomatología ha determinado una lectura dual y contradictoria de esta producción particular. Ella se ha visto, en efecto, ignorada por especialistas y académicos - quienes prefieren aplicar un instrumental altamente codificado en los autores y obras elegidos por los centros hegemónicos, y cuyas directrices teóricas y analíticas siguen fielmente - y a la vez cultivada y circulando cual «lectura viviente» entre sus admiradores - la mayoría de ellos también poetas - sin instrumentos de análisis adecuados ni otra argumentación que la pasión⁴.

⁴He aquí una muestra ilustrativa (elegida entre muchas otras) del lugar de enunciación desde el cual se ha leído la poesía de Ida Gramcko. El texto empieza diciendo: «Debo advertir ante todo, que esto no va a ser un juicio sereno. La mía no es la voz de la razón: es la voz de la pasión. Es la voz de un poeta que se identifica, se atestigua y contrasta en otro poeta» (Pla y Beltrán: «Ida Gramcko, o la voz de la materia», en *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 19/4/1956). El énfasis (nuestro) quiere resaltar el tipo de lectura, endógeno y autista, que ha predominado durante décadas y cuyo objetivo no es tanto conocer sino ser conocido. Este comportamiento (común para la valoración de todas las autoras estudiadas) permite, además, poner entre paréntesis su identidad de género: ellas son

Escindida entre la ceguera de los primeros y la alucinación de los segundos, víctima de dos tipos distintos de exaltación y de soberbia, esta producción ha permanecido como «aletargada» para el estudio riguroso y complejo que merece, en sentido general, y más ignorada aún para una lectura crítica de corte feminista que podría sorprender a las propias autoras por iluminar vastas zonas significativas todavía relegadas a las sombras. Sin embargo, es justamente ésta la lectura que urge en estos momentos de apertura y cambio en el estudio de las ciencias humanas, por ser capaz de devolverle la pluralidad de significados hasta hoy reprimidos o vampirizados por la tradición estética dominante, propiciando un momento de cruce de «miradas» por una parte, y legitimando una lectura emancipadora del proceso de constitución de la identidad femenina.

Hay, además, otros factores que podrían explicar distintos aspectos de las paradojas. Mencionamos apenas uno: el voluntario periferismo grupal que estas escritoras cultivan, y que es un modo de mantener la independencia y escapar a los contenidos de insurgencia asignados por otros. De hecho, son minoría absoluta entre los grupos literarios, y la peculiaridad de su participación no suele registrarse. La presencia de María Calcaño, por ejemplo, en el grupo vanguardista zuliano Seremos durante los 30, fue bastante tangencial⁵.

Será la misma situación de Elizabeth Schön, Ana Enriqueta Terán, e Ida Gramcko, entre otras, quienes han declarado en múltiples entrevistas su total aislamiento e independencia en relación a cualquier grupo. Lo mismo dígase de nombres más recientes, como Yolanda Pantin, única mujer del grupo Tráfico (1980-1981), cuyo proyecto estético renovador se anticipaba con creces al de sus compañeros, justamente por mostrar las disonancias, muchas veces grotescas y humorísticas de la vida solitaria de las mujeres, que sin embargo, rompía con los tradicionales esquemas de la queja femenina.

En líneas generales, podría afirmarse también que la mujer no tuvo un papel relevante en la promoción de su obra, permaneciendo en el aislamiento y en una actitud de secreta resistencia frente al debate y a la comercialización. A veces llegó a prolongar su silencio durante 30 ó 40 años, al negarse a exponer o utilizar un producto artístico considerado «puro», auténtico, o en todo caso demasiado comprometido con la experiencia individual (la femenina), descalificada por el canon vi-

buenas poetas porque no escriben como mujeres. Conquistar el reconocimiento de la crítica implica esa negación. Esta es, por lo demás, la lectura internalizada por las propias autoras.

⁵Como recuerda Cosimo Mandrillo: «María Calcaño no compartió criterios con Seremos. (...) su participación con el grupo dependió más de su relación con Héctor Araujo que de su interés por tomar parte en la iniciativa junto al resto de sus integrantes. (...) estaba fuera de su contexto» («Prólogo» a María Calcaño: Antología poética, Editorial de la Universidad del Zulia, Maracaibo, 1983, p. 27).

gente. Pero 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.

Las consecuencias que derivan de estos hechos, para la poesía escrita por mujeres, son muy variadas. En primer lugar, al no cultivar la solidaridad combativa y beligerante, muy común entre los miembros de los grupos literarios, tampoco practican la tendencia al terrorismo propio de las vanguardias heroicas. Esto les permite contornar tanto el conservadurismo anacrónico como las aberraciones modernizantes; aunque lo que ganen en autonomía lo pierdan desde luego en apoyo. Por otra parte, al carecer de un cuerpo de dogmas restrictivos, asumen con mayor libertad la exploración de nuevos ámbitos de la sensibilidad con una curiosidad abierta y vinculada a su propia experiencia. Que este comportamiento de la poesía femenina haya sido legitimado teóricamente sólo en estas últimas décadas por la crítica feminista, no enturbia su praxis previa ni la latencia de sus estrategias en un contexto contradictorio: cronológicamente eufórico para el movimiento de emancipación de la mujer, pero apenas germinal para la Venezuela profunda. De allí que hasta el momento no exista una interpretación renovada - y desprejuiciada - de la poesía venezolana en general y del aporte de la producción femenina en particular, capaz de superar las polaridades y paradojas de la mentalidad patriarcal.

Ante la simulación de lo moderno, las mujeres emprenden la tradicionalización del pasado .

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, escri-

biendo desde ese lugar sociocultural y subjetivo, que puede ser incipiente o explícito, tanto en la euforia asertiva como en las desgarraduras de la renuncia.

Veámoslo directamente en algunos textos poéticos que atraviesan la mitad del siglo y llegan hasta nuestros días.

Nacida en la remota Barinitas en 1886, Enriqueta Arvelo Larriva defiende orgullosamente su posición marginal, con lo que ella misma señala en un verso su «aplomo de desheredada». Y esto es significativo si pensamos que nacer en Barinitas en 1886 era como nacer en Europa en 1800; o peor aún: que la «España del medioevo tenía vigencia aún en el tiempo venezolano de mil novecientos y tantos»⁶, en lo que se refiere a la austeridad de las costumbres y al uso de cierto léxico anticuado. Por lo contrario, el aislamiento y cierta pobreza de medios parece fortalecer la elegancia clásica de su expresión y la confianza en la palabra poética como valor en sí mismo. Fueron esas, en cierto modo, las «ventajas» de su atraso. Sobresale por ello, en múltiples poemas, la conciencia sobria y a la vez tolerante de saberse «fuera de época», de transitar «camino que no me veían», y ofrecer soluciones poéticas no convencionales ni programadas. No es insignificante el título de su segundo poemario, *Voz aislada*, donde reúne lo producido entre 1930 y 1939, por cuanto prefigura una obra gestada en el aislamiento, en la invisibilidad, como dirigida a un lector todavía inexistente. Sin embargo, su subjetivismo lúcido se instala en un terreno incierto, en la aridez - aunque también en la gracia de tensiones irresueltas, como en el poema «Respuesta»:

Yo también me interrogaba y nada en mí respondía.

(...)

Nada en mí afirmaba,

Nada negaba en mí.

Me perfumaba una casta incertidumbre.

Que ascendía a mi canto⁷

⁶ Francisco Tamayo: «Ascetismo en dos tiempos: Enriqueta Arvelo Larriva y Santa Teresa» en *El Nacional*, Caracas, 23/6/1978.

⁷ De aquí en adelante, todas las referencias a la obra de Enriqueta Arvelo Larriva corresponden a los dos volúmenes, *Obra Poética (Tomo I)* y *Prosa (Tomo II)*, editados por la Fundación Cultural Barinas, 1987.

Pero este silencio hierático tal vez tenga un escabroso origen. El alude a una zona inhibida: la propia femineidad tronchada de sus raíces experienciales. Lo femenino no habla en la poesía de Enriqueta, pues su discurso evita sistemáticamente lo sexualizado; es una zona de nebulosidades:

Me viví sin memoria y pensamiento.

Sin un gozo, ni un sueño, ni una pena.

¿Fue vano ese pararse de mi hélice? (...)

¿Seré mañana un árbol descuberto? («Alto»).

Como el árbol sin frutos, en varios poemas aparecen las metáforas de una femineidad extraviada por la ausencia de belleza, de cuerpo, de maternidad; a todo lo cual había que renunciar en aras de la razón y la inteligencia socializada, activa, industrial. Fue una «emancipación» obligada por la carencia: «Tienes que hacerte interesante, porque tus hermanas son las bonitas», es la exhortación familiar que registra Gloria Stolk⁸. Y sobre todo marcada por la orfandad de genealogía femenina, por la ruptura y el olvido:

Amaba a mi madre

mas a veces ella era para mí

Sólo una palidez nimbada.

Mi padre, no.

Mi padre fue siempre el hombre, verdadero,

fuerte, erguido, sin aureola («Casa de mi infancia»).

Ante esta polaridad entre la palidez de lo femenino y la asertividad de lo masculino tan cultivada por la sociedad de su época, la opción de Enriqueta fue reafirmar la línea patriarcal: «ensayar con calor las espuelas del hombre / y montar su caballo con el temor sujeto» («Adolescencia»); seguir la ley paterna contra lo desconocido o lo enmarañado y resguardar su integridad de virgen portadora de sabiduría, cual moderna Atenea. Optó entonces por una inteligencia sin misticismos ni ritos bárbaros, sin rencores de género. Calzando «las espuelas del hombre», que ella entendió como su mejor medida y atributo, reconoció la supremacía viril y trató de hacerse digna de los modelos amados (el padre y el hermano).

⁸Gloria Stolk: «Enriqueta Arvelo Larriva» (Aire Libre) en El Nacional, Caracas, 20/2/1977.

Sin embargo, una sutil nostalgia reclama lo perdido. Abundan las imágenes de despojo y pérdida (libertades inhibidas, troncos sin hojas ni flores, paisajes sin éxtasis); de austera contención compensada por múltiples metáforas de verticalidad, de linealidad orientada, como el agua del río dentro de un cauce siempre firme y dirigido. El tema de la pobreza que informa toda la producción poética de Enriqueta Arvelo Larriva tiene así raíces más hondas, pues se despliega no solamente en relación a la pobreza material y cultural del medio provinciano, a la austeridad del paisaje llanero y a la propia conciencia de su aislamiento y marginalidad, sino también en relación a la pobreza de fuentes simbólicas femeninas cuyas representaciones concurren para la formación de la identidad de la mujer.

El caso de María Calcaño es significativo en otro sentido. Esta valiente zuliana cultivó la alegría de ser mujer, tematizó la entrega al otro, se rió de los estereotipos machistas y convirtió el erotismo en la fuente más rica de su trabajo poético. Y es por eso que su primer poemario, *Alas fatales* (1935), protagoniza un momento excepcional en la poesía venezolana, y un antecedente insoslayable para la tradición cultural femenina. El mismo exige una relectura desprejuiciada y un reconocimiento de sus peculiaridades estilísticas y compositivas sistemáticamente tergiversadas por la crítica conservadora. Con una exaltada conciencia de género, excepcional para su época, toda su poesía está anunciada en femenino, puesto que no le asigna identidad masculina al sujeto lírico, como es tradición. Es la adolescente abruptamente convertida en mujer; la mujer que devanea, espera, busca y sorprende a su amado, modulando una variedad de actitudes y temas muchas veces escabrosos, como el aborto y el placer sexual. Y puede ser «dócil como una criada», de «brazos seguros y salvajes», rencorosa «como india», adoradora del «hombre delante» y «bullanguera»⁹. Su voluntad lúdica se dirige a la exaltación del propio cuerpo - «la alegría es mi desnudez», dice -; y es con aspereza como cuestiona las convenciones de la sociedad local:

Si vamos a la ciudad
no vayas a tomarme del brazo.
No quiero parecerme a esas mujeres
que llevan hombres aburridos.

Lo erótico funciona así de eslabón celebratorio, cuya función es claramente transgresora puesto que se relaciona con un tipo de rebelión de las normas, tanto socia-

⁹Todos los versos de María Calcaño corresponden a la Antología Poética editada por la Universidad del Zulia en 1983.

les como textuales, al cuestionar la jerarquía de relaciones personales conferidas por el dominio patriarcal.

La sabia administración del silencio y la palabra - como requisito para la marcha del universo - es otra línea que complementa la fiesta de los sentidos de María Calcaño. Buena parte de la producción de estas fundadoras debe su eficacia a este sutil arte de la discreción. Es su sabiduría de los límites y la preservación. Y esto no se manifiesta apenas como un dato temático sino que se instala en la intimidad del flujo textual, orientando las «actitudes» del sujeto lírico en relación al mundo. De allí que la necesidad de articular la materia poética matice y controle el impulso vital.

En uno de los libros más importantes de Luz Machado, *La casa por dentro*, este procedimiento es manifiesto. Trabajado durante unos veinte años - pues el poemario reúne lo escrito entre 1943 y 1965 - constituye otro hito fundamental en la tradición de la poesía femenina venezolana. Pero él deberá ser recordado no sólo por la delicada recuperación de los objetos de la intimidad hogareña - por esa topografía reticular tejida a partir de referencias domésticas - sino por la representación de un espacio que escenifica la tensión entre un tiempo de «progreso» o de «futuro», impuesto como público y externo, y otro de la vivencia en la memoria, el recuerdo, que conforma lo personal y que, en su conjunto, configura lo concreto y actual que define la experiencia histórica del sujeto lírico. Donde, por último, construir una casa - repasar los objetos de su intimidad - es también construir una poética de recuperación de lo perdido y descalificado. Por algunos fragmentos - como los de este poema, fechado en 1948 y dedicado «a la Poesía» -, puede verse la metaforización progresiva de una clara poética de la responsabilidad femenina:

La casa necesita mis dos manos.

Yo debo sostener su cal como mis huesos,
su sal como mis gozos, (...).

Deben dolerme las cortinas y sus gaviotas
muertas en el vuelo.

Conmoverme el jardín y su antifaz de flores dibujado, (...)

Debo atender su réplica del universo,
la memoria del campo en los lloreros,
la unánime vigilia de la mesa,

la almohada y su igualdad de pájaros dispersos, (...)

Debo quererla entera, salida de mis manos

con la gracia que vive en mi gracia muriendo¹⁰.

Así, en las metáforas de la construcción de la casa-poesía, el equilibrio entre intuición y razón viene sugerido por el trabajo de ambas manos; la protección contra lo amorfo e indiscriminado es sugerido por las cortinas que configuran la elaboración de la forma; el desamparo y la incompletitud de la experiencia (no domeñados en construcción artística), por las gaviotas muertas, las flores y los pájaros «dispersos», capturados en el extrañamiento de los espacios cerrados; la atención contra el descuido, por el uso de materiales y objetos cotidianos; finalmente, la responsabilidad de la tarea constructiva por la reiteración del verbo «deber».

Aquí la casa no es simplemente la invención más original de la cultura femenina, como afirmaba Simmel en sus pioneros ensayos ¹¹; no es solamente «réplica del universo» o el terreno de lucha entre lo efímero y lo permanente, sino también la metáfora de «otra» construcción: la de una nueva poética en todo su proceso de contextualización y legitimación que convierte la casa en la gran imagen civilizadora de la vida femenina.

En otras poetisas, esta decantación madura transita caminos de un pasado todavía más remoto, de un mundo mágico, hermético y primigenio, con escasa presencia de organizaciones sociales. Elizabeth Schön aporta una escritura radical en este sentido; la más salvaje por su sed ontológica y la más transparente en simbolizaciones femeninas (grutas, concavidades, cestas, cuencos). En un libro fundacional, *La gruta venidera* (1953), Elizabeth describe una «vida sin término», impersonal y relacionante, sin las oposiciones binarias que caracterizan el pensamiento patriarcal:

Todo sueña y se comunica. Cada ser cuenta a otro su pasado. Se vive y se ama sin amargura ni frustración. / No hay desprecio; el alacrán se entiende con los encajes porque él fue crisálida y gusano¹².

Vida reticular y transformación perenne dirigen la estructura profunda de esta poesía, considerada filosófica pero sobre todo rica en atmósfera espaciales y climáticas (el río, el mar, el jardín, la niebla, la tempestad, la exhuberancia proliferante de la selva venezolana). Poesía de la materia indiferente, de la energía regeneradora,

¹⁰Luz Machado: *Poesía de Luz Machado*, Monte Avila, Caracas, 1980.

¹¹Georg Simmel: *Cultura femenina y otros ensayos*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1938.

¹²Elizabeth Schön: *La gruta venidera*, Tipografía Cruz del Sur, Caracas, 1953.

donde toda desintegración se rehace en nuevas formas; porque tal vez no fue totalmente incomprendida la lectura de Las leyes de Newton, como la propia Elizabeth declara haber realizado en su juventud. Poesía recuperadora de la materia en movimiento, paradójicamente consagrada tanto por lo hímico como por la tendencia a las definiciones abstractas; recuperación en fin de la fertilidad femenina, a través de las imágenes del renacimiento de sí misma como artista, en una encantadora alegoría del aprendizaje artístico en *El abuelo, la cesta y el mar* (1965).

Por otra parte, la lucidez y la sobriedad no excluyen opciones más herméticas o arcanas, apoyadas en la obsesiva recurrencia a las formas clásicas hispanas. Es el caso de Ana Enriqueta Terán y de Ida Gramcko, quienes cultivan el soneto y el terceto hasta muy tarde, en una actitud de amorosa entrega y confianza absoluta en la capacidad expresiva del español. Consumidas por las pasiones de la poesía mística (la Biblia, San Juan de La Cruz y también Garcilaso, Dostoievski), tanto una como otra desarrollan una línea más elaborada y barroca, que acepta por igual rígidos arcaísmos y eruditas referencias mitológicas. Sin embargo, la actitud predominante en Ana Enriqueta es la tolerancia, la cual se expande hasta ser «aceptación del hombre», de la lengua y de la identidad femenina:

Lanzo a todos mi nombre, me lo digo a mí misma
para saberte bien, el nombre de mi cuerpo,
recordaré la oscura simiente que me alivia
y el oasis profundo del orgánico fuego («Oda»)¹³.

En una atmósfera de consagración celebratoria, ella reitera su amor por los oficios tradicionales de la mujer, bebiendo de las raíces profundas del lenguaje como de las de la ascendencia familiar (abuela/madre/hija), a los cuales canta incluso a través del uso de los nombres propios reales de parientes y familiares (práctica frecuente en la enunciación femenina, como se sabe). Arraigada a la cultura regional, su poesía se vuelve saga tridimensional y sutil encantamiento ante el poder femenino - su «ritmo de hembra» ejercido en todos los espacios de la vida social y espiritual que su poesía diseña. Esta representación del linaje femenino - entendido como el lugar que la mujer ocupa en la tradición familiar, literaria y cultural - es uno de sus tópicos recurrentes, aunque no privativos, convirtiéndola en otra figura excepcional y escandalosamente moderna (por la asertividad de la identidad femenina), a la vez que antigua (por sus modulaciones rítmicas obsesivas y las alusiones a un matriarcado espiritual).

¹³Ana Enriqueta Terán: Casa de Hablas, Monte Avila, Caracas, 1991.

En estos dos casos en particular, predomina una elaborada complejidad, a veces re-torcida y barroca (elementos de liturgia esotérica, cifras simbólicas, analogías inexplicables), con un ensimismamiento del sujeto lírico en visiones trascendentes hasta el punto de despersonalizar las vivencias, adelgazar todo contenido anecdótico o descriptivo, y reiterar el exaltado «canto a mí misma» en todas las versiones. Es finalmente Ida Gramcko el final de este recorrido. Su escritura, sobrecargada de dramatismo, acentos trágicos y una ruda teatralización es arrasada por un orfismo desenfrenado, por una pasión sonora tal, que todo lo transforma en potencial recitativo. «Devorada por las fauces celestes», por una visión faústica al femenino, no teme las mayores licencias poéticas que la convierten en una voz profundamente original y en referencia obligada de nuestra literatura.

Su poesía, que bien podría ser calificada como «de los excesos», y colocada en las antípodas de la de Enriqueta Arvelo por el voluntario desvarío y cierta incontinencia prosaica, profetizaba desde sus comienzos en 1944 un arduo destino:

No, la tierra no podrá ser la tierra,
ni la muerte podrá ser la muerte,
ni la vida la vida,
hasta que mi alma no haya conocido toda
la espantosa pesadilla¹⁴.

Ese camino a los infiernos será transitado por Ida Gramcko a través de distintos recorridos, donde el sujeto lírico se perderá y recuperará inexorablemente para volver a perderse y reiniciar su trabajo de Sísifo. Será la trascendencia a través del dolor o el castigo; la pesadilla de los valores cristianos en su dicotomía de lo infernal y angelical que teñirá de culpa los poemas más tersos de su primera etapa (como «La mariposa disecada»), cuando importaba la transparencia y progresión del argumento. Será el delirio encantatorio de las aliteraciones puras, tan cultivadas en todas las fases de su poesía («fuego fluvial fosfórico, que fundo», «Polvo de polen paulatino preña»), sin otra ambición que la eufonía, ni otro concepto que la propia metáfora del salto al vacío, la cascada, el encantamiento de la réplica torrencial registrada a veces en el propio título, como en *Salto Angel* (1983) por ejemplo.

Será el descenso al mundo infernal a partir de una grave crisis psicológica a inicios de los 60, cuyo itinerario aterrador queda registrado en *Poemas de una psicótica*

¹⁴ Ida Gramcko: «Contra el desnudo corazón del cielo» (1944), en *Obras escogidas*. Ediciones de la Presidencia de la República, Caracas, 1988. Todas las referencias corresponden a esta edición.

(1964) - libro incomprendido e injustamente olvidado - donde el sexo prohibido se vincula a lo demoníaco y animal, a la reiteración obsesiva, a las alucinaciones escatológicas, a la descripción de monstruosidades entre lo animal y lo vegetal, que desembocarán en la renuncia de toda humanización: «Yo conocí dolores y miserias cuando era una mujer. Ahora, que soy de nebulosa, no puedo comprender que mi rostro de bruma sea golpeado por un duro llanto». La disolución de lo concreto en lo nebuloso, de lo infernal en angelical, y de la cosa en idea (por tanto, del sujeto carnal en «ser gaseoso» y fantasmal) marca la evolución de esta difícil y dolorosa poesía. Su proceso evolutivo, claramente dividido en un antes, con los «poemas de la enfermedad», y un después, con los «poemas de la curación» (división eliminada en ediciones posteriores), lleva a un necesario empobrecimiento final, no sólo porque se ve obligada a abandonar semejante delirio, sino porque no alcanza a reconducir hacia su beneficio las riquezas de contenidos claramente eróticas y sexuales, que finalmente serán reprimidos, hasta desaparecer, en su producción posterior¹⁵. Borrando así la identidad sexual (metaforizada en «lo infernal») hace de esa «orfandad una forma de faena» (Salto Angel).

Las venezolanas entran así a los dominios de la poesía con paso firme e indiferente, cultivando este arte de lo variado y complementario, contra la solemnidad y lo declamatorio. Siempre acompañadas y esencialmente solas. A la sombra de las grandes familias oligárquicas, o de padres, maridos y hermanos influyentes, fueron aisladas pero no expuestas, tan marginadas como protegidas, tan idolatradas como incomprendidas. Consagradas para nadie y para nada¹⁶, se inclinan hacia lo imperfecto, capturando en él la continuidad de la vida en sus múltiples raíces. Exaltan, camuflan o borran su identidad de género, para resistir y emprender la recuperación de «los trabajos y los días» de un mundo ambiguo, internamente estático aunque aparente vivir en una nerviosa transición, revelando tanto los ideales de una cultura como sus aberraciones, con el mismo vigor que las producciones consagradas o consideradas de altísimo vuelo.

¹⁵Es legítimo considerar Poemas de una psicópata como uno de los momentos más audaces de la poesía femenina venezolana; por la intensidad de sus comparaciones: «un color de pata de paloma»; por las concepciones elaboradísimas de ciertas actitudes femeninas del sujeto lírico: «no hay mayor redondez, ni la del mundo, que pueda compararse a la de una caricia»; y finalmente porque atestigua un dramático itinerario de renuncia a los elementos más oscuros y turbulentos de la personalidad femenina; pérdida, claudicación y pacto de salvación al mismo tiempo a través de la escritura.

¹⁶Es significativo que ni en los sectores más avanzados suele incluirse un solo nombre de mujer al historiar la poesía venezolana. Ver, por ejemplo, una entrevista al poeta Rafael Arráiz Lucca, donde se le pide una lista de autores representativos de ese género en Venezuela. «Incluiría - dice - a José Antonio Ramos Sucre, Antonio Arráiz, Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Juan Sánchez Peláez, Ramón Palomares, Rafael Cadenas y Eugenio Montejo» (Papel Literario de El Nacional, Caracas, 17/01/1993).

Al trazar el mapa de un mundo más denso y localizado en su peculiar sentido de lo concreto, ellas transmiten otra lección de lo moderno donde las grandes visiones históricas y los conflictos mundanos son temperados por la permanencia de lo antiguo y memorable; de aquello que ya está desapareciendo; y donde las desventajas del atraso cultural y la marginación se convierten en factores potenciadores capaces de estimular búsquedas originales de la expresión poética. Al mismo tiempo, ellas revelan el aire enrarecido de una libertad incipiente y siempre constreñida que «traduce» la experimentación y las influencias externas, con la brusquedad impuesta por los cambios no suficientemente decantados, adecuándose a los diseños de su íntima realidad y de la experiencia femenina en sus distintas facetas; sea en la aceptación de una identidad vivida como carencia (Enriqueta Arvelo), sea en la aventura de una trascendencia alucinada (Ida Gramcko) y cuyo sufrimiento impide toda posibilidad de afirmación genérica. A pesar de sus notables diferencias, en estas fundadoras persisten representaciones claras que aluden a un mismo proceso simbólico de construcción de una identidad de género vivido de distintas maneras. Por eso, junto a la sobriedad intelectual de Luz Machado, puede hervir el ardiente misticismo de Ida Gramcko, o la recuperación filial de la geneología femenina ante la cual se inclina como «sierva» Ana Enriqueta Terán; y la encendida sensualidad de María Calcaño puede complementarse en la austera renunciación de Enriqueta Arvelo, o en la abstracta pasión de lo neutral de Elizabeth Shön.

Es lógico suponer que la poesía venezolana no concretiza su modernidad en un solo autor o en una sola tendencia, si entendemos por tal el registro de una vivencia heterogénea y contradictoria del tiempo histórico que ese término, tan inasible, configura. Lo hace sí en el conjunto de un panorama en el que las mujeres han tejido el otro polo de tensión de esa vivencia que no puede omitirse, esa dimensión secreta y celosamente resguardada: la búsqueda y construcción de la propia identidad de género. Una búsqueda que, transformándose, permanece; ignorándose, re-duplica sus signos; y continúa, porque es olvidada, arando en el mar, en la mejor tradición de lo moderno.

Bibliografía

Además de las referencias dadas directamente en el texto, se consultaron también las siguientes fuentes.

Arráiz Lucca, Rafael: El avión y la nube (Observaciones sobre poesía venezolana), Colección «Medio Siglo» de la Contraloría General de la República, Caracas, s.f.

Bueno Chávez, Raúl: Poesía hispanoamericana de vanguardia. Procedimientos de interpretación textual, Latinoamericana Editores, Lima, 1985.

- Castillo, Susana: *Las risas de nuestras medusas*, Fundarte, Caracas, 1992.
- Colaizzi, Giulia (ed.): *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, Madrid, 1990.
- Flora, Francesco: *La poesía hermética*, Laterza, Bari, 1947.
- Foucault, Michel: «¿Qué es un autor?» en *Dialéctica*, Universidad Autónoma de Puebla, 1984.
- Friedrich, Hugo: *La estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Irigaray, Luce: *Je, tu, nous, Pour une culture de la différence*, Bernard Grasset, París, 1990.
- Liscano, Juan: *Panorama de la Literatura venezolana actual*, Ediciones españolas, Caracas, 1973.
- : «Líneas de desarrollo de la cultura venezolana en los últimos 50 años» en *Venezuela moderna. Medio siglo de Historia, 1926-1976*, Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, 1976.
- : *Lecturas de poetas y poesías*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1985.
- Medina, José Ramón: *Noventa años de Literatura venezolana*, Monte Avila, Caracas, 1992.
- Picón Salas, Mariano: *Obras selectas*, Edime, Madrid-Caracas, 1962.
- Quintero, Rodolfo: *La cultura del petróleo*, Universidad Central de Venezuela - FACES, Caracas, 1985.
- Sambrano Urdaneta, Oscar: *Contribución a una bibliografía general de la poesía venezolana del siglo XX*, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, UCV, Caracas, 1979.
- : *Por mano de mujer. Poesía venezolana del siglo XX*, Ateneo de Boconó - Universidad Centro Occidental Lisandro Alvarado, Barquisimeto, 1981.
- Slawinski, Janus: «Sobre la categoría del sujeto lírico» en Henryk Markiewicz et al.: *Textos y Contextos (II)*, Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- Toi, Moril: *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid, 1988.
- VVAA: *Venezuela Crecimiento sin desarrollo*, Editorial Nuestro Tiempo/Universidad Central de Venezuela, México, 1979.