



biblioteca de letras

director: sergio fernández

coordinación de humanidades
programa editorial

de historias, héroes
y otras metáforas
(estudios sobre literatura
hispanoamericana)

gregory zambrano



universidad nacional autónoma de méxico
méxico, 2000

las pieles de eurídice: anotaciones
sobre poesía venezolana escrita
por mujeres (1970-1990)¹

I

EL DISCURSO POÉTICO ESCRITO POR MUJERES ha tenido importantes repercusiones en el contexto literario venezolano, no sólo desde el punto de vista cuantitativo —pues resulta representativo el número de autoras que han dado a la imprenta su obra, lo cual muestra una idea particular de cantidad—, sino especialmente desde el cualitativo.²

A partir de los años sesenta, cuando las circunstancias políticas de Venezuela marcaron el discurso literario en todos sus géneros, hombres y mujeres testimoniaron por igual esa época, quizás con el denominador común de un proyecto revolucionario fracasado. Luego vino la decepción y con ésta un replanteo de las búsquedas expresivas, enfiladas hacia nuevos referentes.

El panorama resulta, temáticamente, bastante complejo; no obstante, a los “grandes temas” asumidos como constantes en la escritura poética de las autoras

¹ Este artículo apareció en la revista *La Colmena* (Toluca, México), núm. 17, ene-mar de 1998, pp. 27-32.

² En 1995 se editó *Poesía en el espejo*, una antología preparada y presentada por Julio Miranda, en la cual se establece un balance detallado —casi un inventario— que recoge la poesía escrita por mujeres venezolanas entre 1970 y 1990 (Fundarte, Caracas, 1995, 395 p.).

—y no es momento de discutir aquí las incidencias fisiológicas que pudieran o no determinar la asunción de tales o cuales temas— debe sumarse la presencia reiterada de ciertos motivos como la introspección, vinculada con el discurso confesional, lleno de cotidianidades, cercado por la soledad y el encierro, o sumido en el reclamo de un espacio vetado por la presencia masculina. Entre otros pretextos, éstos son sólo algunos, por suerte los menos frecuentes. Otro sector de autoras se definen como artistas en el sentido más puro de su libertad y plenitud creadora. Entonces la escritora, y más específicamente la poeta, adopta potencialmente otros papeles donde resalta la asunción de su feminidad y dentro de ésta dos elementos: el cuerpo y el deseo.

II

El cuerpo se constituye mediante marcas, a veces transmutadas, enmascaradas o diluidas. El otro polo se encuentra profundamente relacionado con el primero, la presencia del deseo. Éste se revela de manera múltiple, a veces paradójica. Pudiera hablarse de una “certeza de lo femenino” que muchas veces se disfraza, asume otra voz y se presenta como desmitificadora de las negaciones. En ese sentido la mujer suele representarse más bien como una totalidad.

En los discursos de la modernidad el amor ha trascendido la temática del cuerpo como un principio básico, pues va desde lo carnal, escatológico hasta lo sublime y viceversa. Este tránsito ha sido visto, posi-

blemente, con una profunda carga de negatividad. Decimos tránsito pues, desde el abanico múltiple de sentidos que conlleva, por ejemplo, el amor, se produce un desplazamiento hacia el deseo y éste, a su vez, puede transformarse en desarraigo, en soledad, en carencia, en ausencia, en fin, en negación. Y es en la negación donde persiste el deseo.

Esta aproximación girará en torno a algunos signos que, mediante el discurso constituyente del cuerpo y del deseo, muestran una faceta de gran expresividad en la poesía escrita por mujeres y que particularmente se hace presente en la obra de algunas escritoras venezolanas: Miyó Vestrini, Elena Vera, María Luisa Lázzaro, Maritza Jiménez y Yolanda Pantin.

Algunas otras poetas de excepcional calidad han incursionado, con relativo éxito, en temáticas que probablemente hayan sido más convocadas por el discurso poético que por el narrativo. Ésta es una selección arbitraria, justificada quizás únicamente por el enmascaramiento y la asunción de una voz poética que al ocultar el ser real de las autoras posibilita una aproximación directa, sin mediaciones personales, a los artificios temáticos que aquí interesan. En síntesis, se trata apenas de una muestra desde la cual se intenta comprender solamente una tendencia entre una variedad amplia de posibilidades.

Miyó Vestrini³ asume en las distintas caras de su

³ Miyó Vestrini (1938-1991). Obra poética publicada: *El invierno próximo* (1975), *Las historias de Giovanna* (1979), *Pocas virtudes* (1986), *Todos los poemas* (1994). Este último incluye su poemario, hasta entonces inédito, *Valiente ciudadano*.

alter ego una visión algo irónica, algo trágica del cuerpo desgastado, deteriorado, una presencia carnal que roza la fatalidad. Siempre acecha la presencia de la muerte, bien como la inevitable culminación de un proceso, o bien como impostergable acto volitivo. El cuerpo es manipulado o utilizado por otros que desempeñan papeles diversos (desde amantes hasta médicos) y se va degradando, como re-presentación de un universo simbólico que tiende a veces a ser mostrado mediante estrategias propias de la narración. Vestrini ejerce una fascinación en medio del entramado y nebuloso mundo que circunscribe la oscuridad. Allí reside la lucidez del hablante y su irresistible tentación del decir fragmentado. Su sarcasmo e ironía se tornan de manera singular en un universo cruel, patético:

En el poemario *Valiente ciudadano* se lee:

Soy frágil
para los amados [...]
Unas veces
es la mujer flácida y dormida
la que espera.
Aleja los tumultos,
duerme de costado contra la pared.
Sueña sólo lo soportable.
Otras veces
es el hombre quien espera.

En otro poema:

Haz, Señor,
que aquel hombre con piel inédita
reconozca en mí al animal de olivares

que su cuerpo pese sobre el mío
y haga dulce
la entrada al fuego.

En la poesía de Elena Vera⁴ la presencia del cuerpo como reflejo de sus circunstancias, como en una especie de reflejo especular, lo enfrenta a una autoconciencia de la soledad, del miedo, del abandono. La ironía, el juego y el humor marcan su propuesta, principalmente en uno de sus libros singulares: *De amantes*:

Ella es
la otra aquí
yo soy
la otra allá
Simple problema de distancias
La que en tus brazos
será
única.

El cuerpo aparece como un signo y éste se transforma en textura, en tejido; en él convergen todas las caras ocultas de la primera mirada. Se trata de descifrar los signos penetrando en los intersticios de su propia complejidad textual donde el cuerpo es, a todas luces, lenguaje.

En el caso de María Luisa Lázaro,⁵ su propuesta

⁴ Elena Vera (1939-1997). Obra poética publicada: *El celacanto* (1980), *Acrimonia* (1981), *De amantes* (1984), *Sombraduras* (1982), *El auroch*.

⁵ María Luisa Lázaro (1950). Obra poética publicada: *Poemas de agua* (1978), *Fuego de tierra* (1981), *Árbol fuerte que silba y arrasa o penúltimos boleros* (1988).

poética apunta hacia dos sentidos principales; uno marcado por preocupaciones filosóficas y otro por la reflexividad discursiva que otorga a la primera persona de su hablante lírico una personalidad que siempre se contrasta frente al espejo. Este último se potencia, con gran amplitud, en los desencuentros afectivos: un amor postergado que subsiste en la esperanza. La imagen del amor y sus diversas formas connota una carencia persistente. El deseo está afianzado en la ausencia y en el cuerpo del "otro" que es solamente referencias, imaginario, como se lee en el poema titulado "Cuídate amor":

Cuídate amor
Cuida de morir en tantas calles
ausentes de mí
vuelve cuando puedas volver
Te estaré esperando
en la misma puerta
con el mismo cuerpo
las mismas ansias
la misma alegría en los ojos de miel.

Asimismo en el poema "Ultimátum voraz":

Exígame
Obligame
Sujétame
Tómame
Estruja mi pelo
Enlázame
en tu urgencia
—por favor—
Dame el ultimátum voraz
Para descomponer

desacomodar
la dignidad
el miedo.

La propuesta poética de Maritza Jiménez⁶ impacta por el tema y la crudeza de su expresión. La forma múltiple de verse en la muerte del hijo que espera es una moneda en cuyas caras muestra, indisolublemente, la dicotomía goce/sufrimiento, dualidad que convierte el trauma del aborto⁷ en un desgarramiento verbal absoluto. Destrucción y culpa; dolor y soledad; testimonio y, finalmente, catarsis. Todo expresado mediante tres líneas principales: espiritual, moral y física. Juntas configuran una metáfora terrible del cuerpo: primero como una forma de destrucción del "otro", del hijo no nacido, y luego como la siembra inevitable de la ausencia. Así se lee en *Hago la muerte*:

[...]
4. Líquido aún
entre blancas paredes
el grito YO
abierta
en posición de vida
5. amor
cesó la náusea

⁶ Maritza Jiménez (1956) ha publicado: *Hago la muerte* (1987) y *Amor constante más allá de la muerte* (1993).

⁷ Este tema había sido tratado tangencialmente por una autora de obra singular en la primera mitad de este siglo, María Calcaño (1906-1956). Véase su *Antología poética* (1983). El tema también fue tratado por Miyó Vestri en su *Valiente ciudadano*. Véase nota 2.

se detuvo mi vientre
ni el filo de una caricia
podrá protegerme
6. de mí
ni siquiera el barro
mi hijo es una oquedad
un vértigo
alguna muerte
que en mi lengua
enciende rastros

[...]

28. debiste ser la inundación
colorear las horas y el sentido
dibujar con furia tu pequeño pie
seguir golpeando desde adentro
entonces la muerte
con su traje falso de enfermera
sabría que enciendes cabellos
que vuelves como un ojo
abriendo paso entre la carne
y su mano que entra

Yolanda Pantin⁸ testimonia poéticamente la asunción de su feminidad desde la niñez hasta la edad adulta. En sus voces o hablantes líricos los miedos, incertidumbres y ausencias de la niñez se superponen con elementos propios de una cotidianidad que la acercan, poética y enmascaradamente, al testimonio; un testimonio agudo, lacerante, que muestra, en el filo de la asfixia, esa cotidianidad transmutada luego en

⁸ Yolanda Pantin (1954). Ha publicado: *Casa o lobo* (1981), *Correo del corazón* (1985), *La canción fría* (1989), *El cielo de París* (1989), *Poemas del escritor* (1989) y *Los bajos sentimientos* (1993). Este último editado también en francés, *Les bas sentiments*, Fourbis, París, 1992.

símbolos, muy concretos y elaborados: las sombras, los vampiros, la muerte.

El contexto urbano que asume en su más difundido poemario, *Correo del corazón*, se centra en una especie de domesticidad atravesada por la nostalgia, el coloquialismo y la ironía, donde se representa al mundo del ama de casa desde el cual se muestra una abierta tensión entre el cuerpo postergado y el deseo insatisfecho:⁹

Se sabe de una mujer que está sola
porque camina como una mujer que está sola
[...] Las mujeres solas no inspiran piedad
ni dan miedo
[...] si alguien se cruza con ellas en mitad de la vereda
se aparta por miedo a ser contagiado
[...] Las mujeres solas hacen el amor amorosamente
algo les duele
y luego todo es más bien triste o colérico o simplemente
amor
[...] Las mujeres solas tienen infinidad de miedos
terrores francamente nocturnos
los sueños de tales mujeres son
terremotos catástrofes sociales

⁹ En un trabajo anterior he apuntalado unos elementos mediante los cuales la propuesta de Y. Pantin enmarca sus rasgos temáticos principales: “[...] el lenguaje, la escritura, cuya presencia es en sí tema de reflexión; la infancia en lo que implica una manera determinada de comprender el mundo; la mujer frente a su cuerpo y frente al papel social de compañera-madre-hembra aislada que se comunica consigo esperando abrirse a los demás. La muerte como una síntesis de la tragedia misma del vivir ante un mundo hostil, frío y nuevamente el acto de la escritura: quién escribe, lo que escribe”. Véase: G. Zambrano, “Yolanda Pantin: el poema como redención”, *Los verbos plurales*, Ediciones Solar, Mérida, 1993, p. 63.

Una mujer sola reconoce a otra mujer sola de forma inmediata
llevan el mismo cuello airado
lo cual no quiere decir que no quieran a nadie más que a sí mismas (“Vitril de mujer sola”).

Otro ejemplo contundente pudiera ser el poema “Conversación en un baño”:

Por costumbre
se acuesta en la cama
a esperar a su marido
que siempre llega tarde
da las buenas noches
bosteza
Ella se va al baño
aplaca la furia
con su mano maestra
recostada en la toalla
cuando él entra y pregunta
“¿qué haces aquí?”
“nada” responde.

III

El cuerpo y el deseo se constituyen como el punto crucial, el vértice donde se instaura la carencia. El deseo es en sí la búsqueda incesante, la certeza de una satisfacción que necesita ser renovada; aquí surge y se consolida la presencia de “lo otro”, la contraparte, la dualidad para, una y otra vez, buscar la satisfacción de ese deseo, que se cierra sobre sí mismo y vuelve a aparecer de manera cíclica. “El mundo interior del sujeto es el de sus deseos y se constituye a

partir de sus deseos, puesto que el deseo es un llamado hacia el otro.”¹⁰

En la propuesta poética considerada para esta muestra, convergen diversos elementos que la modernidad de occidente ha convertido en signo, esto es, en simbiosis de negación; el dinamismo de las palabras aparece permeado por un juego donde las imágenes se muestran saturadas; predomina la artificialidad, el desequilibrio: se funda en la disonancia. En las constantes enunciativas de los poemas citados como ejemplo prevalece lo monológico, precedido por las obsesiones (la muerte y la soledad pueden llegar a ser sinónimos) que, incluso, intentan manifestarse como complacencia frente a la destrucción física “del otro” (como en el caso de Maritza Jiménez) o ante la misma autodestrucción (Miyó Vestri).

Pero de manera más acentuada encontramos cierta crudeza ante lo escatológico y ante el deseo como totalidad. No estamos circunscribiendo la noción de deseo a lo puramente erótico-sexual sino, en un sentido más amplio, a partir de todas las carencias. El deseo se muestra múltiple frente a las opciones de “lo otro”; el cuerpo y los sentidos en contacto con la totalidad, que mueve todos los órdenes, los transgrede e instaura más allá de la corporeidad un principio revolucionario, esto es, integrador. Bruckner y Finkielkraut desde una irónica perspectiva han señalado: “[...] es posible que no exista revolución sexual sin revolu-

¹⁰ Bernard Muldworf, *Hacia la sociedad erótica. Sexo y sociedad*, Ediciones Roca, México, 1973, p. 49.

ción alimenticia, auditiva, táctil, perceptiva, vestimentaria, olfativa, sentimental, unguar, joyera, epidérmica, manual, anal, mental, clerical, vesicular, hepática, gastroheteróclita, intestinal, medular, porfiada, vaginal, clitoridiana, montevesuviana, lingual, labial, celular, en suma, sin revolución anatómica, física, nuclear, química, relacional [...].¹¹

En esta avasallante y exagerada síntesis el cuerpo se constituye abierto a todas las relaciones posibles, que involucran sensorialidad y representación física, pero también vínculo sustentado en lo estrictamente social y cultural, siempre desde un punto de partida personal-individual con relación a “lo otro”, de manera presencial; mientras que la distancia “del otro” o de “lo otro” puede ser leída como pérdida absoluta, como infinitud o, en síntesis, como desesperanza. Son éstas las constantes que a través del tiempo se han ido remozando, actualizándose, y donde la erotización puede llegar a ser una forma irónica de implantar la voz, pero esta vez a gritos.

No escapa entonces a cierto “orfismo”, es decir, desde la perspectiva de los enunciadores líricos femeninos, la restitución de lo perdido pasa por distintas pruebas; quizás la más fuerte de ellas sea la que obliga a esperar (M. L. Lázaro). Es precisamente la desesperación la que pierde a Orfeo. La asimilación de la desesperanza hace que cada voz tenga una piel distinta, una sensible piel que es la palabra misma.

¹¹ Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, *El nuevo desorden amoroso*, Anagrama, Barcelona, 1979, p. 53.

Cada voz se asume desde un “ella” quien, como Eurídice, sabe que la pérdida de “otro” (Orfeo) es resultado de la acción de amor, y esto es irremediable. En medio de la fatalidad, en algún punto las voces, así como las pieles, habrán de juntarse.

Desafiando los designios, la poeta trasciende el mandato divino, espera y desespera, pero no deja de soñar el encuentro, y sólo así se cubre de otra significación. Orfeo se pierde en y por la ansiedad, aunque a diferencia de Lot, su destino puede ser trocado. La mujer de Lot, convertida en estatua de sal, no tiene una segunda oportunidad, tampoco Lot. Para Orfeo la segunda oportunidad sigue marcada por la ansiedad, es decir, por el deseo, pero siempre bajo una atmósfera que mucho se parece al desamparo. La pérdida del amor no es la pérdida del deseo, sino el desencanto. El deseo sólo muere en quien pierde la vida (finalmente Orfeo es destruido por Las Furias; la mujer de Lot es convertida en estatua de sal).

En ambas experiencias el deseo los mueve y los lleva indefectiblemente a la prisión de la muerte. Como bien lo apuntó Carlos Gurméndez: “el que no tiene sueño previo —es decir, deseo— no busca nada en el ser a quien desea”.¹²

Orfeo desatiende la condición de no mirar a la amada y su desacato lo conduce a la muerte; pero esta muerte lo lleva entonces a otro plano: a reunirse

¹² Carlos Gurméndez, *Estudios sobre el amor*, Anthropos, Barcelona, 1985, p. 100.

con la amada, que en el deseo es la otra piel de Eurídice, su segunda lectura, donde el deseo se consume y la ausencia desaparece: “El alma de Orfeo descendió a los infiernos y recorriendo los caminos que ya había visto otras veces, encontró a su amada Eurídice. Desde ese momento quedan inseparables; mirándola siempre sin el temor de perderla jamás”.¹³ En el otro extremo, Lot pierde a su amada para siempre; con ella muere el deseo y se instaura perpetuamente la ausencia.

El deseo puede llegar a alcanzar un estadio donde el cuerpo es punto de llegada; la posesión es más un fin que atraviesa por el deseo en su cíclica presencia, trasegando entre el sueño y la vigilia.¹⁴ Es probable entonces que el cuerpo real se constituya en cuerpo textual a través de los sueños, pues sueño y deseo ocupan un mismo estadio y tienen una génesis común: la carencia. Ésta se presenta como la motivación infinita del deseo: “El deseo viene después de la necesidad, no porque no haya obtenido satisfacción, sino, al contrario, porque ha sido satisfecha. El deseo es aquello que falta una vez que la necesidad ha sido satisfecha”.¹⁵

Por su parte, el cuerpo pudiera limitarse a lo visto; pero también puede trascender como represen-

¹³ Agustí Bartra, *Diccionario de mitología*, Grijalbo, Barcelona, 1982, p. 141.

¹⁴ Sobre este complejo proceso resulta imprescindible consultar los enfoques hechos por Freud. Véase su *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 110 y ss.

¹⁵ Muldworf, *op. cit.*, p. 55.

tación del deseo, es decir, como su textualización. El cuerpo es espacio para la cita con el otro cuerpo, entre éstos media la seducción, que no tiene fin y que se concreta en el cuerpo del otro como una red de signos. Aquí también como textualidad, como artificio. La conjunción de cuerpo y deseo se produce mediante la seducción, que une los dos polos por medio de la pasión, concreción de ese deseo que quema o se devora a sí mismo. Por ello, el sentido del deseo que propone Octavio Paz se relaciona más con su representación, es decir, con el erotismo, donde el deseo encuentra un espacio para hacerse palpable: “El erotismo no es sexo en bruto, sino transfigurado por la imaginación: rito, teatro. Por eso es inseparable de la perversión y la desviación”.¹⁶

¹⁶ Octavio Paz, *El ogro filantrópico*, Seix-Barral, Barcelona, 1979, p. 227. Paz ha profundizado su explicación de esta particularidad en términos como los siguientes: “[...] el erotismo no es sólo transgresión sino representación. Violencia y ceremonia: caras opuestas y complementarias del erotismo” (*Ibid.*, p. 229). En otro ensayo, titulado “Cárceles de la razón”, en su obra *Un más allá erótico: Sade*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994, p. 7, expresó: “El erotismo es algo más que violencia y laceraciones. Más exactamente: algo distinto. El erotismo pertenece al dominio de lo imaginario, como la fiesta, la representación, el rito”. Y más enfáticamente en el ensayo que da título al volumen, “Un más allá erótico: Sade”, apuntó: “El erotismo es lenguaje, ya que es expresión y comunicación; nace con él, lo acompaña en su metamorfosis, se sirve de todos sus géneros —del himno a la novela— e inventa algunos (*Ibid.*, p. 27). También: “El erotismo no es una simple imitación de la sexualidad. Es su metáfora” (*ibid.*, p. 26). Asimismo resulta ilustrativo al respecto su ensayo “Los reinos de pan”, incluido en *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix-Barral, Barcelona, 1993, pp. 9-29.

IV

Radicalizamos nuestra propuesta en estos dos polos —cuerpo-deseo— sin cerrarnos a la importancia que tienen otros temas frecuentes en la poesía venezolana escrita por mujeres en esos años. Al igual que el crítico y antólogo Julio Miranda, comparto el desmentido sobre el “monopolio de lo íntimo”, lo “subjetivo”, lo “amoroso” y, no digamos, lo doméstico, como únicos y casi irreductibles temas. Asumo la afirmación de que “la poesía amorosa femenina no se agota en la queja, el encierro o la locura” y, finalmente suscribo el juicio del mismo Miranda cuando señala que “si hay un rasgo diferenciador de la escritura femenina, más allá de un estricto repertorio temático [...] es el radical detallamiento del propio cuerpo, acompañado de uno algo menor del cuerpo amado —o de la amada”.¹⁷

Estas notas quizás no dejen claro el perfil teórico de lo que se ha intentado explicar, pero buscan ser un pretexto para leer esta singular poesía por sus valores intrínsecos y no desde los catálogos temáticos que promueven la propuesta de un mismo poema posiblemente firmado por muchas manos. Hay un desafío por decir lo no evidente, un discurso valiente que abre la significación más allá de los espejos donde a veces se miran las autoras: quieren ser no sólo la imagen sino la voz que presupone, de este lado, un receptor comprensivo y, sobre todo, justo y desprejuiciado.

¹⁷ Julio Miranda, *op. cit.*, pp. 19-27.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

A) Directa

MIRANDA, Julio, *Poesía en el espejo*, Fundarte, Caracas, 1995.

B) Indirecta

BARTRA, Agustí, *Diccionario de mitología*, Grijalbo, Barcelona, 1982.

BRUCKNER, Pascal y Alain Finkielkraut, *El nuevo desorden amoroso*, Anagrama, Barcelona, 1979.

FREUD, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

GURMÉNDEZ, Carlos, *Estudios sobre el amor*, Anthropos, Barcelona, 1985.

MULDWOLF, Bernard, *Hacia la sociedad erótica. Sexo y sociedad*, Ediciones Roca, México, 1973.

PAZ, Octavio, “Cárceles de la razón”, en su obra *Un más allá erótico: Sade*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994.

———, *El ogro filantrópico*, Seix-Barral, Barcelona, 1979.

———, “Los reinos de pan”, en *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix-Barral, Barcelona, 1993, pp. 9-29.

ZAMBRANO, Gregory, “Yolanda Pantin: el poema como redención”, *Los verbos plurales*, Ediciones Solar, Mérida-Venezuela, 1993, pp. 39-71.