Las pieles de Eurídice: Anotaciones sobre poesía venezolana escrita por mujeres (1970-1990)

Gregory Zambrano

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.[1]

A partir de los años sesenta, cuando las circunstancias políticas de Venezuela marcaron el discurso literario en todos sus géneros, hombres y mujeres por igual testimoniaron 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 –y no es momento de discutir aquí las incidencias fisiológicas que pudieran 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 roles donde resalta la asunción de su feminidad y dentro de ésta dos elementos: el cuerpo y el deseo.

II

El cuerpo se constituye a través de marcas, a veces transmutadas, enmascaradas o diluidas.El otro polo profundamente relacionado con el primero, la presencia del deseo, se revela de manera múltiple, a veces paradójico. Pudiera hablarse de una certeza femenina que muchas veces se disfraza, asume otra voz y se presenta como desmitificadora de las negaciones. La mujer se autorrepresenta en el lenguaje como una totalidad.

En el discurso moderno el amor ha trascendido la temática del cuerpo desde un principio básico, carnal o escatológico, hasta lo sublime. Este tránsito ha sido visto, posiblemente, con una profunda carga de negatividad. Decimos

Gregory Zambrano. Ejerce la docencia en la Escuela de Letras de la Universidad de los Andes (Venezuela). Ha publicado dos libros de ensayos: *Los verbos plurales* (1993) y *La tradición infundada* (1996), ambos sobre literatura hispanoamericana. También es autor de los poemarios *Víspera de la ceniza* (1990) y *Dominar el silencio* (1994). Actualmente realiza estudios de doctorado en Letras Hispánicas en El Colegio de México.

tránsito pues, desde el abanico múltiple de sentidos que conlleva 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.

Nuestra aproximación girará en torno de algunos signos que, a través del discurso constituyente del cuerpo y del deseo, muestran una faceta de gran riqueza expresiva y al mismo tiempo ofrecen las características que, a manera de ejemplo, veremos en la obra de algunas autoras venezolanas: Miyó Vestrini, Elena Vera, Maria Luisa Lázzaro, Maritza Jiménez y Yolanda Patin.

Muchas 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 de manera única por el enmascaramiento y la asunción de una voz poética que oculta el ser real de las autoras, y posibilita una aproximación a los artificios temáticos que aquí interesan. En síntesis, se trata solamente de una muestra para comprender parte de ese rico y complejo panorama.

Miyó Vestrini[2] asume en las distintas caras de su *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 como inevitable culminación de un proceso o 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 la narratividad. Vestrini ejerce una fascinación en medio del entramado y nebuloso mundo que circunscribe la oscuridad. Allí reside su lucidez, la irresistible tentación del decir fragmentado. Su sarcasmo e ironía se tornan de manera singular en un universo cruel y patético.

En el poemario *Valiente ciudadano* se lee:

Soy frágil / para los amados
[...]
Una 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 Vera[3] la presencia del cuerpo como reflejo de sus circunstancias, una especie de visión especular, la enfrenta a una autoconciencia de la soledad, del miedo, del abandono. La ironía, el juego y el humor marcan su propuesta, fundamentalmente, en uno de sus libros más 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 la significación, de los tejidos. El cuerpo es entonces, poéticamente, lenguaje.

En el caso de Maria Luisa Lázzaro,[4] su propuesta poética apunta hacia dos sentidos principales; uno marcado por preocupaciones filosóficas y la reflexividad discursiva que otorga a su primera persona una intimidad siempre en contraste frente al espejo. El otro se potencia en el sentido de 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 sólo referencial, imaginario, como en "Cuídate amor":

Cuídate amor / Cuida de morir en tantas calles /
ausentes de mi / 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

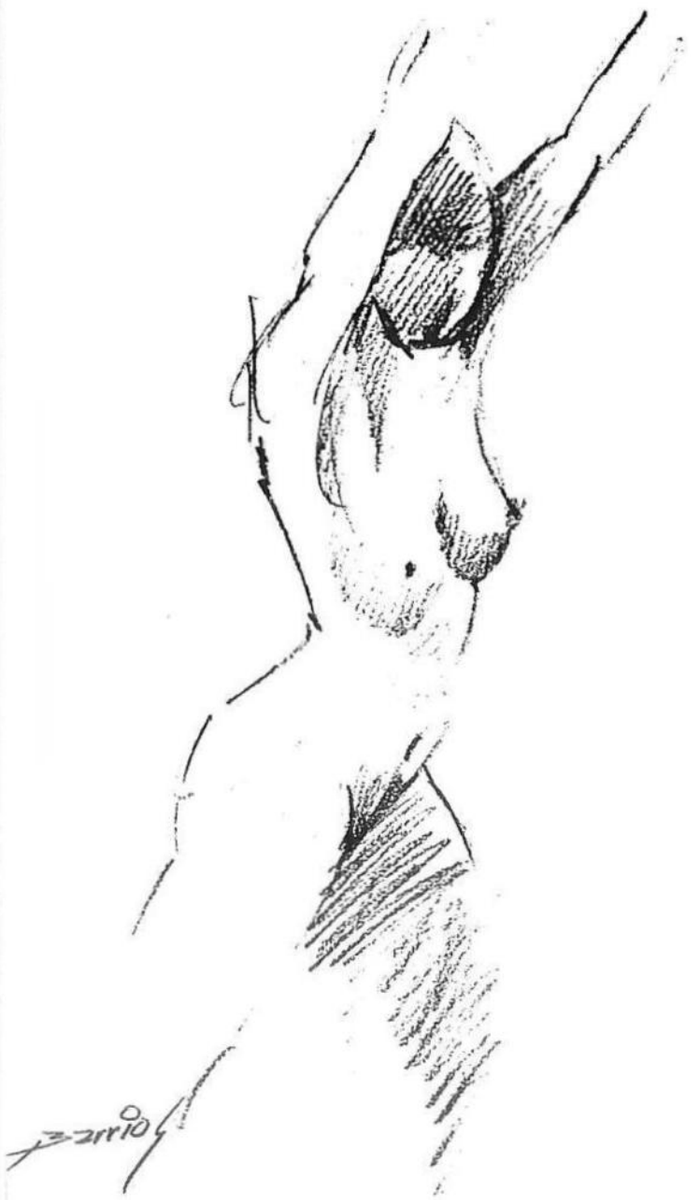
Así mismo en el poema "Ultimátum voraz":

Exígeme / Oblígame / 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 Jiménez[5] 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 de dos caras que muestra, indisoluble-

mente, la dicotomía goce/sufrimiento, dualidad que convierte el trauma del aborto[6] en un desgarramiento verbal absoluto. Destrucción y culpa, dolor y soledad; testimonio y, finalmente, catarsis. Todo expresado a través de tres polos: espiritual, moral y físico. Juntos configuran una metáfora terrible del cuerpo: primero como forma de destrucción "del otro", del hijo, 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 / se detuvo mi vientre / ni el filo de una caricia podrá protegerme
8. de mí / ni siquiera el barro / mi hijo es una oquedad / un vértigo / alguna Muerte / que en mi lengua enciende rastrojos



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 incendias cabellos / que vuelves como un ojo / abriendo paso entre la carne / y su mano que entra

Yolanda Patin[7] 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 de una cotidianidad que la acercan, poética y enmascaradamente, al testimonio; un testimonio agudo, lacerante que muestra, en el filo de la asfixia, la cotidianidad transmutada luego en 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 de nostalgia, coloquialismo e ironía, donde el mundo de la ama de casa ofrece una abierta tensión entre el cuerpo postergado y, por consiguiente, el deseo insatisfecho:[8]

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 / Una mujer sola reconoce a otra mujer sola de forma inmediata / llevan el mismo cuello airado / lo cual no quiere decir que no quieren a nadie más que a sí mismas* ("Vitral de mujer sola")

Otro ejemplo contundente pudiera ser "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 del 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".[9]

En la propuesta poética considerada para este muestrario, convergen diversos elementos que la modernidad de occidente ha convertido en signo, esto es, en simbiosis de negación; el dinamismo de palabras aparece permeado por un juego donde las imágenes se muestran saturadas; predomina la artificialidad, el desequilibrio: se funda entonces la disonancia. En las constantes enunciativas de los poemas tomados como ejemplo prevalece lo monológico, precedido por las obseciones (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 Vestrini).

Pero de manera más acentuada encontramos cierta crudeza ante lo escatológico y 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 trasgrede 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 revolución alimenticia, auditiva, táctil, perceptiva, vestimentaria, olfativa, sentimental, ungular, 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 [...]"[10]

En esta avasalladora 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 en relación con "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 a gritos.

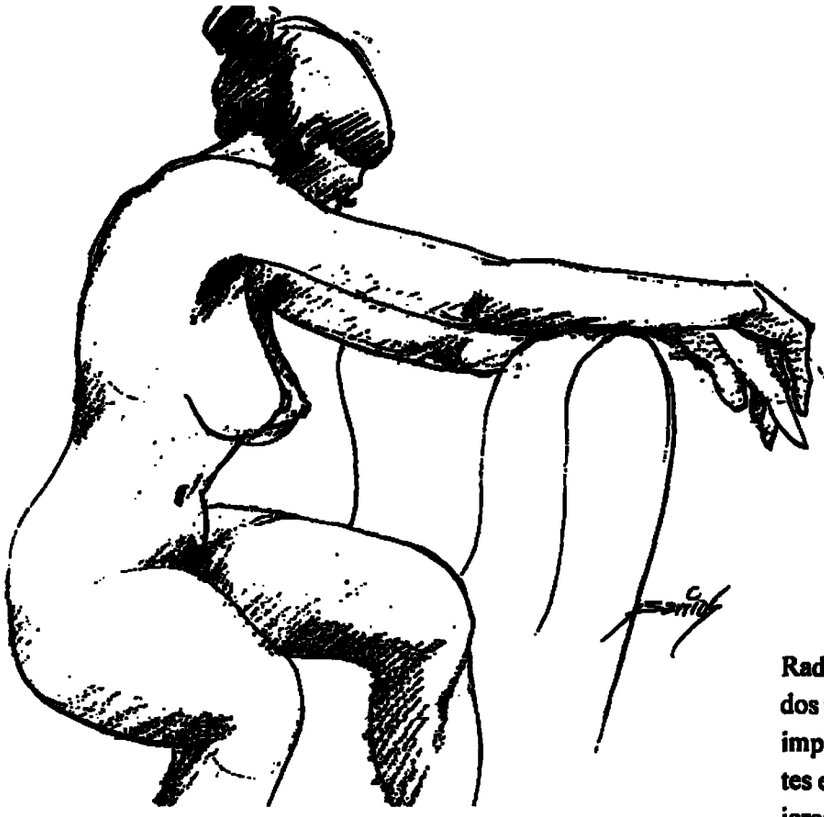
No escapa entonces cierto orfismo, es decir, desde la perspectiva de los enunciadores líricos femeninos, la restitución de lo perdido pasa por distintas pruebas; quizás la más fuerte de ellas sea la que obliga a esperar (M. L. Lázzaro). Es precisamente la desesperación la que pierde a Orfeo. La asimilación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

Cada voz se asume desde un "ella" quien, como Eurídice, sabe que la perdición del "otro" (Orfeo) es resultado de la acción del amor, y esto es irremediable; en medio de la fatalidad, en algún punto las voces, así como las pieles, se habrán de juntar.

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 la atmósfera del desamparo. La pérdida del amor no es la pérdida del deseo sino el desencanto. El deseo sólo muere en el que pierde la vida (finalmente Orfeo destrozado por Las Furias; la mujer de Lot 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 apunta Carlos Gurméndez: "el que no tiene sueño previo –es decir, deseo– no busca nada en el ser a quien desea.[11]

Orfeo desatiende la condición de no mirar a la amada y su desobediencia lo conduce a la muerte; pero esta muerte lo lleva entonces a otro plano: a reunirse con la amada, que en el deseo es la otra piel de Eurídice, su segunda lectura, donde el deseo se consuma y hace desaparecer la ausencia: "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".[12] 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 estadío 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.[13] Es probable entonces que el cuerpo real se constituya en cuerpo textual a través de los sueños, pues sueño y deseo ocupan un mismo espacio y tienen una génesis común: la carencia.

Esta 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".[14]

Por su parte, el cuerpo pudiera limitarse a lo visto; pero también puede trascender como representación del deseo, es decir, como su textualización. El cuerpo es espacio para la cita con el otro cuerpo, entre los cuales media la seducción, que no tiene fin y 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 da a través de la seducción, que une a los dos polos por medio de la pasión, concreción de ese deseo que quema o se devora a sí mismo. Por ello, el sentido que le otorga Octavio Paz se relaciona más con su re-presentación, 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".[15]

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, compartimos el desmentido "monopolio de lo íntimo", lo "subjetivo", lo "amoroso" y, no digamos, lo "doméstico", como únicos y casi que irreductibles temas. Asuminos la afirmación de que "la poesía amorosa femenina no se agota en la queja, el encierro o la locura" y, finalmente, suscribimos el juicio del mismo Miranda cuando señala que "si hay un rasgo diferenciador de la escritura femenina, más allá de un muy estricto repertorio temático [...] es el radical detallamiento del propio cuerpo, acompañado de uno algo menor del cuerpo amado –o de la amada".[16]

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 firmado por muchas manos. Hay un desafío a 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. Δ

Notas

1 En 1995 apareció *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, pp. 335)

2 Miyó Vestrini (1938-1991). Obra poética publicada: *Las historias de Giovanna* (1979), *El invierno próximo* (1975), *Pocas virtudes* (1986), *Todos los poemas* (1994). Este último incluye su poemario, hasta entonces inédito, *Valiente ciudadano*. En el caso de esta autora, como en el de otras seleccionadas, sólo se incluyen en la reseña bibliográfica los títulos de poemarios.

3 Elena Vera (1939). Obra poética publicada: *El celecanto* (1980), *Acrimonia* (1981), *De amantes* (1984) y *Sombraduras* (1992).

4 María Luisa Lázzaro (1950). Ha publicado: *Poemas de agua* (1978), *Fuego de tierra* (1981), *Árbol fuerte que silba y arrasa o penúltimos boleros* (1988).

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

6 Este tema había sido tratado tangencialmente por una autora muy particular de comienzos de siglo, María Calcaño (1906-1956). Véase *Antología poética* (1983) y también por Miyó Vestrini en *Valiente ciudadano*. Ver nota 2.

7 Yolanda Patin (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 poemario fue publicado primeramente en francés: *Les bas sentiments*, Fourbis, París, 1992.

8 En un trabajo anterior hemos apuntalado algunos elementos a través de los cuales la propuesta de Y. Patin enmarca sus rasgos temáticos: "[...] el lenguaje, la escritura, cuya presencia en sí es también 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 rol social de compañera-madre-hembra aislada que se comunica consigo esperando abrirse a los demás. La muerte como síntesis de la tragedia misma del vivir ante un mundo hostil, frío y nuevamente el acto de la escritura; quien escribe, lo que escribe". G. Zambrano, "Yolanda Patin: el poema como redención", *Los verbos plurales*, Ediciones Solar, Mérida, 1993, p. 63.

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

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

11 Carlos Gurméndez, *Estudios sobre el amor*, Antropos, Barcelona, 1985, p. 100.

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

13 Sobre este complejo proceso resulta imprescindible consultar los enfoques realizados por Freud. Véase *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, p. 110.

14 Muldworf, *Op. cit.*, p. 55.

15 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 *Un más allá erótico: Sade*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994, p. 7, ha expresado: "El erotismo es algo más que violencias y laceraciones. Más exactamente: algo distinto. El erotismo pertenece al dominio de lo imaginario, como la fiesta, la representación, el rito". O más enfáticamente, en el ensayo " Un más allá erótico: Sade": "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", incluído en *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix-Barral, Barcelona, 1993, pp. 9-29.

16 Miranda, *Op. cit.*, pp. 19-27.