

LETRAS



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATÍN  
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y  
LITERARIAS "ANDRÉS BELLO"



96  
Vol. 60  
2020

LETRAS

ISSN: 0459-1283

Depósito Legal: pp. 19520df47





**96**

# LETRAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATÍN  
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS  
"ANDRÉS BELLO"

CARACAS-VENEZUELA  
LETRAS, Vol. 60, N° 96  
2020

ISSN: 0459-1283  
Depósito legal: pp. 195202DF47



**LETRAS (1958-2020)**  
**62 Años**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR**

|  |   |
|--|---|
| <b>Rector</b>                                    | Raúl López Sayago<br><a href="mailto:raul.lopez@upel.edu.ve">raul.lopez@upel.edu.ve</a> |
| <b>Vicerrectora de Docencia</b>                  | Doris Pérez<br><a href="mailto:doris.perez@upel.edu.ve">doris.perez@upel.edu.ve</a>     |
| <b>Vicerrectora de Investigación y Postgrado</b> | Moraima Esteves<br><a href="mailto:mesteves@upel.edu.ve">mesteves@upel.edu.ve</a>       |
| <b>Vicerrectora de Extensión</b>                 | María Teresa Centeno<br><a href="mailto:mcenteno@upel.edu.ve">mcenteno@upel.edu.ve</a>  |
| <b>Secretaria</b>                                | Nilva Liuval Moreno<br><a href="mailto:ltovar@upel.edu.ve">ltovar@upel.edu.ve</a>       |

---

**INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS**

|   |   |
|---|---|
| Director-Decano (E)                           | Juan Acosta Boll<br><a href="mailto:jacostabool@ipc.upel.edu.ve">jacostabool@ipc.upel.edu.ve</a>    |
| Subdirectora de Docencia (E)                  | Caritza León Ostos<br><a href="mailto:caritzal@gmail.com">caritzal@gmail.com</a>                    |
| Subdirectora de Investigación y Postgrado (E) | Zulay Pérez Salcedo<br><a href="mailto:zperez@ipc.upel.edu.ve">zperez@ipc.upel.edu.ve</a>           |
| Subdirector de Extensión (E)                  | Humberto González Rosario<br><a href="mailto:humberto@ipc.upel.edu.ve">humberto@ipc.upel.edu.ve</a> |
| Secretaria (E)                                | Sol Ángel Martínez<br><a href="mailto:solmartinezp@hotmail.com">solmartinezp@hotmail.com</a>        |
| Coordinadora de Investigación e Innovación    | Arismar Marcano Montilla<br><a href="mailto:amarcano@ipc.upel.edu.ve">amarcano@ipc.upel.edu.ve</a>  |

---

INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS  
“ANDRÉS BELLO”

**Consejo Técnico:**

|                      |   |
|----------------------|---|
| <b>Directora:</b>    | Norma González Viloría<br><a href="mailto:ngviloría@gmail.com">ngviloría@gmail.com</a>    |
| <b>Subdirectora:</b> | Clara Canario<br><a href="mailto:clara.canario@hotmail.com">clara.canario@hotmail.com</a> |

**COORDINADORES DE ÁREAS**

|   |   |
|---|---|
| <b>Área de Lingüística:</b>                             | Shirley Ybarra<br><a href="mailto:shybarra@hotmail.com">shybarra@hotmail.com</a>                            |
| <b>Área de Literatura:</b>                              | Luis A. Álvarez Ayesterán<br><a href="mailto:luisalfredoalvarez@gmail.com">luisalfredoalvarez@gmail.com</a> |
| <b>Área Pedagogía de la Lengua<br/>y la Literatura:</b> | Norma González de Zambrano<br><a href="mailto:ipclecesc@gmail.com">ipclecesc@gmail.com</a>                  |

**COORDINADORES DE SECCIONES**

|   |  |
|---|--|
| <b>Sección de Docencia:</b>             | Anny G. Perales<br><a href="mailto:annygabrielap_a@hotmail.com">annygabrielap_a@hotmail.com</a>            |
| <b>Sección de Extensión:</b>            | Rafael Rondón Narvárez<br><a href="mailto:rondonnarvaez@gmail.com">rondonnarvaez@gmail.com</a>             |
| <b>Sección de Promoción y Difusión:</b> | José Gabriel Figuera<br><a href="mailto:gabriel_figuera301@hotmail.com">gabriel_figuera301@hotmail.com</a> |
| <b>Investigadores:</b>                  | Adriana González<br>Elinor Correa<br>Anny Gabriela Perales<br>José Gabriel Figuera<br>Nereyda Álvarez      |
| <b>Personal de secretaría:</b>          | Benita Canache<br><a href="mailto:canachebl@hotmail.com">canachebl@hotmail.com</a>                         |
| <b>Asistente de biblioteca:</b>         | Francisco Urbina<br><a href="mailto:urbinafrancisco@hotmail.com">urbinafrancisco@hotmail.com</a>           |

## LETRAS

- Es una revista científica universitaria que publica resultados de trabajos de investigadores nacionales y extranjeros en las diversas áreas del conocimiento lingüístico y literario, con énfasis en los temas educativos.
- *Letras* tiene por objetivos fundamentales:
  1. Contribuir con la construcción del conocimiento científico en las áreas de la lingüística y la crítica literaria.
  2. Colaborar con el mejoramiento de la calidad de la educación en el campo de la lengua y la literatura.
  3. Estudiar la identidad lingüística y literaria del venezolano y del latinoamericano.
  4. Favorecer la construcción de la identidad cultural del venezolano, a través de las investigaciones educativas en nuestras áreas de acción.

INDEXADA Y REGISTRADA en:



Registro de Publicaciones  
Científicas y  
Tecnológicas del FONACIT  
(1999000210)



**ARBITRADA:** dos o tres jueces, quienes no conocen que están arbitrando el mismo trabajo, evalúan un artículo, cuyo autor no aparece identificado. El autor, a su vez, no sabe quiénes juzgan su investigación.

- © Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello”
- **Depósito legal:** pp. 195202DF47  
**ISSN:** 0459-1283  
**Edición:** dos números al año.
- **LETRAS** no se hace necesariamente responsable de los juicios y criterios expuestos por los colaboradores.
- **Dirección y Correspondencia:**  
Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Andrés Bello” (IVILLAB).  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas.  
Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso. Caracas – Venezuela. Código postal 1020.

Teléfono 0058-212-451.18.01

Correo electrónico: [letras.ivillab@gmail.com](mailto:letras.ivillab@gmail.com) / [ivillab.1964@gmail.com](mailto:ivillab.1964@gmail.com)

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN POR CUALQUIER MEDIO SIN AUTORIZACIÓN DE SUS EDITORES

**Diagramación:** Prof. José Gabriel Figuera Contreras  
**Correo electrónico:** [gabriel\\_figuera301@hotmail.com](mailto:gabriel_figuera301@hotmail.com)

**Arte Final:** Profa. Clara Canario

LETRAS, Vol. 60, N° 96  
(ISSN 0459-1283)

**Directora**

Norma González Vioria  
[ngvioria@gmail.com](mailto:ngvioria@gmail.com)  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas  
Caracas, Venezuela

**Editora**

Clara Canario  
[clara.canario@hotmail.com](mailto:clara.canario@hotmail.com)  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas  
Caracas, Venezuela

**Coeditora**

(Número especial temático)  
Vanessa Anaís Hidalgo  
[vanais.hidalgo@gmail.com](mailto:vanais.hidalgo@gmail.com)  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas  
Caracas, Venezuela

**Consejo de redacción:** Norma González Vioria y Clara Canario

**Consejo editorial:**

Vanessa Hidalgo  
[vanais.hidalgo@gmail.com](mailto:vanais.hidalgo@gmail.com)  
Universidad Pedagógica Experimental  
Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas  
Caracas, Venezuela

Freddy Monasterios  
[fmonasterios34@gmail.com](mailto:fmonasterios34@gmail.com)  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas  
Caracas, Venezuela

Luisa Rodríguez Bello  
[luisarodriguezbello@gmail.com](mailto:luisarodriguezbello@gmail.com)  
Universidad Pedagógica Experimental  
Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas  
Venezuela

Francisco Bolet  
[franbolet@unimet.edu.ve](mailto:franbolet@unimet.edu.ve)  
Universidad Metropolitana de Venezuela  
Caracas-Venezuela

Rita Jáimez  
[ritamje@gmail.com](mailto:ritamje@gmail.com)  
Universidad Nacional de Loja  
Loja, Ecuador

María del Rosario Jiménez Turco  
[manitayojo@gmail.com](mailto:manitayojo@gmail.com)  
Universidad Central de Venezuela  
Caracas- Venezuela

**Director artístico:** Luis Domínguez Salazar. Artista Plástico de reconocidos méritos a nivel nacional e internacional, creador de la Portada de la revista Letras.

**Traducción:** Adriana González (Inglés) ([adrig78@gmail.com](mailto:adrig78@gmail.com)). Yolibeth Machado (Francés) ([yolibethmk68@gmail.com](mailto:yolibethmk68@gmail.com)). Luis Álvarez (Italiano) ([alvarezrusster@gmail.com](mailto:alvarezrusster@gmail.com)) y Yara Bastidas (Portugués) ([varabastidas@gmail.com](mailto:varabastidas@gmail.com))

**Contactos electrónicos:** [letras.ivillab@gmail.com](mailto:letras.ivillab@gmail.com) / [ivillab.1964@gmail.com](mailto:ivillab.1964@gmail.com)

**Síguenos como *IVILLABIPC* en:**



**Consulte todos los números de *Letras* en las plataformas indexadas y en nuestro blog en:** <https://revistaletRASivillabupel.blogspot.com/>



---

**LETRAS, Vol. 60, N° 96**  
**ISSN 0459-1283**  
**Depósito legal: pp. 195202DF47**

**Consejo de arbitraje del Vol. 60 (96)**

Alcibíades, Mirla (CELARG)  
Arapé, José (HEC- Montreal)  
Borges, Jéssica (UPEL-IPC)  
Bracamonte, Carolina (Collége Francia)  
Escudero, Juan (E.N.C- Vzla)  
Flores, María (IUTEC)  
Flores, Ivonne (HEC- Montreal)  
González F., Carlos (U.C)  
Guánchez, Mercedes (UPEL-IPC)  
Hernández, Alberto (UC)  
León, Héctor (UPEL-IPC)  
Monasterios, Freddy (UPEL-IPC)  
Romero, Cira (I.L.L José Portuondo- Cuba)  
Romero, María A. (UPEL- JMSM)  
Rosas, María G (La Poeteca)  
Salazar, Magaly (UPEL-IPC)  
Simón, José Rafael (UPEL-IPC)  
Vaz, María E. (Collége Francia)



**TABLA DE CONTENIDO**  
**LETRAS, Vol. 60, N° 96**  
**(ISSN 0459-1283)**

|   |     |
|---|-----|
| Cuando las bárbaras escriben: la biblioteca femenina venezolana frente a la estética gallegueana.....                           | 15  |
| <b>Mariana Libertad Suárez</b>  |     |
| Las horas de Miedo. Cuerpo, medicina y enfermedad en poetas venezolanas.....  | 35  |
| <b>Rafael Rondón Narváez</b>  |     |
| Poética del aborto para un cuerpo que no nos pertenece. Aproximación al poemario <i>Hago la muerte</i> de Maritza Jiménez ..... | 67  |
| <b>Cruz Vivas</b>   |     |
| "Siento que llegan las palabras sobre mi frente". Escritura y refugio en <i>La casa por dentro</i> de Luz Machado .....         | 81  |
| <b>Reynaldo Cedeño Serrano</b>  |     |
| La soledad perenne y apogeo amoroso en <i>De amantes</i> . Aproximación a la obra de Elena Vera.....                            | 109 |
| <b>Katherine Piñango</b>  |     |
| Poesía dolor y memoria en <i>Nosotros los salvados</i> de Jacqueline Goldberg.....  | 127 |
| <b>Kar M. Hernández P.</b>  |     |
| Representación de "la otra", en <i>De amantes</i> , de Elena Vera.....  | 155 |
| <b>Francia Andrade</b>  |     |
| Cuerpo, recia lastimadura. Revalorización de la obra de María Calcaño.....  | 167 |
| <b>Michelle Rodríguez,</b><br><b>Vanessa Hidalgo</b>  |     |
| <b>Reseñas:</b>   |     |
| <i>Nido de tordos</i> de Eleonora Requena .....   | 189 |
| <b>Carmen Figuera</b>   |     |
| Las descendientes de Lilith: <i>Cuando me hice fruta</i> de Joumanna Haddad.....  | 193 |
| <b>Mónica Salinas</b>   |     |
| Hacia el abismo del amor: <i>Entremarino</i> de Cecilia Ortiz.....  | 197 |
| <b>Maiyoly Rodríguez</b>  |     |
| <b>Entrevista:</b>  |     |
| Gabriela Rosas.....   | 199 |
| <b>Vanessa Anaís Hidalgo</b>  |     |
| Índices previos Vol. 58 (94) y Vol. 59 (95) .....   | 203 |
| Normas para la publicación .....  | 205 |
| Normas para los árbitros .....  | 220 |
| Programas de postgrado.....   | 230 |

## TABLE OF CONTENT

|   |     |
|---|-----|
| When the barbaras write: the venezuelan female library versus the 'gallegueans' aesthetics.....   | 15  |
| <b>Mariana Libertad Suárez</b>  |     |
| The hours of fear.....  | 35  |
| <b>Rafael Rondón Narváez</b>  |     |
| Poetics of abortion for a body that does not belong to us. An approach to the anthology <i>Hago la muerte. (I make death)</i> by Maritza Jimenez..... | 67  |
| <b>Cruz Vivas</b>   |     |
| I feel the words coming over my forehead. Writing and refuge in <i>La casa por dentro. (The house inside)</i> by Luz Machado .....                    | 81  |
| <b>Reynaldo Cedeño Serrano</b>  |     |
| The perennial loneliness and love's apogee in <i>De amantes (Of lovers)</i> . An approach to the work of Elena Vera .....                             | 109 |
| <b>Katherine Piñango</b>  |     |
| Poetry, pain and memory in <i>Nosotros los salvados (We the saved)</i> by Jacqueline Goldberg.....  | 127 |
| <b>Kar M. Hernández P.</b>  |     |
| Representation of "the mistress", in <i>De amantes (Of lovers)</i> by Elena Vera.....   | 155 |
| <b>Francía Andrade</b>  |     |
| Body, strong injury. Revaluation of the work of María Calcaño.....  | 167 |
| <b>Michelle Rodríguez<br/>and Vanessa Hidalgo</b>   |     |
| <b>Reviews:</b>   |     |
| <i>Nido de tordos</i> de Eleonora Requena .....   | 189 |
| <b>Carmen Figuera</b>   |     |
| Las descendientes de Lilith: <i>Cuando me hice fruta</i> de Joumanna Haddad.....  | 193 |
| <b>Mónica Salinas</b>   |     |
| Hacia el abismo del amor: <i>Entremarino</i> de Cecilia Ortiz.....  | 197 |
| <b>Maioly Rodríguez</b>   |     |
| <b>Interview:</b>   |     |
| Gabriela Rosas.....   | 199 |
| <b>Vanessa Anaís Hidalgo</b>  |     |
| Previous contents Vol. 58 (94) y Vol. 59 (95).....  | 220 |
| Guideline for contributors.....   | 205 |
| Guide for referees .....  | 220 |
| Postgraduate programs.....  | 230 |

## INDEX

|   |  |
|---|--|
| Quand les barbares écrivent: la bibliothèque des femmes vénézuéliennes contre l'esthétique galicienne .....                             | 15   |
|   | <b>Mariana Libertad Suárez</b>                       |
| Les heures de peur .....  | 35   |
|   | <b>Rafael Rondón Narváez</b>                         |
| Poétique de l'avortement pour un corps qui ne nous appartient pas. Approche du livre de poèmes Je fais la mort de Maritza Jimenez ..... | 67   |
|   | <b>Cruz Vivas</b>                                    |
| Je sens les mots me traverser le front. Écriture et refuge dans la maison de Luz Machado.....   | 81   |
|   | <b>Reynaldo Cedeño Serrano</b>                       |
| L'éternelle solitude et l'apogée de l'amour dans <i>D'amants</i> . Approche du travail d'Elena Vera.....                                | 109  |
|   | <b>Katherine Piñango</b>                             |
| Poésie, douleur et mémoire dans <i>Nous les sauvés</i> par Jacqueline Goldberg.....   | 127  |
|   | <b>Kar M. Hernández P.</b>                           |
| Représentation de "L'autre", dans <i>D'amants</i> , d'Elena Vera .....  | 155  |
|   | <b>Francía Andrade</b>                               |
| Corps, blessure forte. Réévaluation de l'œuvre de María Calcaño.....  | 167  |
|   | <b>Michelle Rodríguez,<br/>Vanessa Anaís Hidalgo</b> |
| <b>Examen:</b>  |  |
| <i>Nido de tordos</i> de Eleonora Requena .....   | 189  |
|   | <b>Carmen Figuera</b>                                |
| Las descendientes de Lilith: <i>Cuando me hice fruta</i> de Joumanna Haddad.....  | 193  |
|   | <b>Mónica Salinas</b>                                |
| Hacia el abismo del amor: <i>Entremarino</i> de Cecilia Ortiz.....  | 197  |
|   | <b>Maiyoly Rodríguez</b>                             |
| <b>Interview:</b>   |  |
| Gabriela Rosas.....   | 199  |
|   | <b>Vanessa Anaís Hidalgo</b>                         |
| Index préalable Vol. 58 (94) y Vol. 59 (95).....  | 203  |
| Reglement pour publier dans la revue «LETRAS».....  | 205  |
| Reglement pour les arbitres.....  | 220  |
| Etudes de troisieme cycle (postgrado) .....   | 220  |

## CONTENUTI

|  |     |
|--|-----|
| Quando le barbare scrivono: la biblioteca femminile venezuelana contro l'estetica "galleguiana" ..                           | 15  |
| <b>Mariana Libertad Suárez</b>   |     |
| Le ore della paura.....  | 35  |
| <b>Rafael Rondón Narváez</b>   |     |
| Poesia dell'aborto per un corpo che non ci appartiene. Approccio al libro di poesie Hago la muerte, di Maritza Jiménez ..... | 67  |
| <b>Cruz Vivas</b>  |     |
| Sento le parole che arrivano sulla mia fronte. Scrittura e rifugio nella casa all'interno di Luz Machado.....                | 81  |
| <b>Reynaldo Cedeño Serrano</b>   |     |
| La perenne solitudine e il periodo d'oro dell'amore in De amantes. Approccio a l'opera di Elena Vera .....                   | 109 |
| <b>Katherine Piñango</b>   |     |
| Poesia, dolore e memoria in Nosotros los salvados, di Jacqueline Goldberg.....   | 127 |
| <b>Kar M. Hernández P.</b>   |     |
| Rappresentanza "L'altra", in De amantes, di Elena Vera.....  | 155 |
| <b>Francia Andrade</b>   |     |
| Corpo, lesioni dure. Rivalutazione dell'opera di María Calcaño .....   | 167 |
| <b>Michelle Rodríguez,<br/>Vanessa Anaís Hidalgo</b>   |     |
| <b>Recensioni:</b>   |     |
| <i>Nido de tordos</i> de Eleonora Requena .....  | 189 |
| <b>Carmen Figuera</b>  |     |
| <i>Las descendientes de Lilith: Cuando me hice fruta</i> de Joumanna Haddad.....   | 193 |
| <b>Mónica Salinas</b>  |     |
| Hacia el abismo del amor: <i>Entremarino</i> de Cecilia Ortiz.....   | 197 |
| <b>Maioly Rodríguez</b>  |     |
| <b>Colloquio:</b>  |     |
| Gabriela Rosas.....  | 199 |
| <b>Vanessa Anaís Hidalgo</b>   |     |
| indici de numeri precedente Vol. 58 (94) y Vol. 59 (95) .....  | 203 |
| Norme per la pubblicazione .....   | 205 |
| Norme per i giudici .....  | 220 |
| Corsi di Postlaurea .....  | 230 |

## ÍNDICE

|  |  |
|--|--|
| Quando as bárbaras escrevem: a biblioteca feminina venezuelana diantedaestética de Rómulo Gallegos .....                   | 15   |
|  | <b>Mariana Libertad Suárez</b>                       |
| As horas de medo .....   | 35   |
|  | <b>Rafael Rondón Narváez</b>                         |
| Poesia do aborto para um corpo que não nos pertence. Aproximação ao poemario <i>Faço a morte</i> , de Maritza Jiménez..... | 67   |
|  | <b>Cruz Vivas</b>                                    |
| Sinto as palavras chegarem na minha frente. Escrita e refúgio em <i>A casa por dentro</i> de Luz Machado .....             | 81   |
|  | <b>Reynaldo Cedeño Serrano</b>                       |
| Solidão perene e apogeu amorosona obra <i>De amantes</i> . Aproximação ã obra de Elena Vera.....                           | 109  |
|  | <b>Katherine Piñango</b>                             |
| Poesia dor e memória em <i>Nós os salvos</i> de Jacqueline Goldberg.....   | 127  |
|  | <b>Kar M. Hernández P.</b>                           |
| Representação da "outra" em <i>De amantes</i> de Elena Vera.....   | 155  |
|  | <b>Francia Andrade</b>                               |
| Corpo, lesão grave. Revalorização da obra de María Calcaño.....  | 167  |
|  | <b>Michelle Rodríguez,<br/>Vanessa Anaís Hidalgo</b> |
| <b>Comentários:</b>  |  |
| <i>Nido de tordos</i> de Eleonora Requena .....  | 189  |
|  | <b>Carmen Figuera</b>                                |
| Las descendientes de Lilith: <i>Cuando me hice fruta</i> de Joumana Haddad.....  | 193  |
|  | <b>Mónica Salinas</b>                                |
| Hacia el abismo del amor: <i>Entremarino</i> de Cecilia Ortiz.....   | 197  |
|  | <b>Maiyoly Rodríguez</b>                             |
| <b>Entrevista:</b>   |  |
| Gabriela Rosas.....  | 199  |
|  | <b>Vanessa Anaís Hidalgo</b>                         |
| Índices de números prévios Vol. 58 (94) y Vol. 59 (95) .....   | 203  |
| Normas de publicação.....  | 205  |
| Normas para consultores .....  | 220  |
| Programas de pós-graduação .....   | 230  |

## **PRESENTACIÓN**

### **Apreciados lectores, amigos de LETRAS:**

Para el equipo editorial es un enorme gusto colocar en sus manos la edición número 96. Se trata de un volumen especial cuyo excelente contenido es fruto de un largo, dedicado y minucioso trabajo académico llevado de la mano por la profesora Vanessa Hidalgo quien, en su rol de coeditora, en esta oportunidad, engalana a nuestra revista con una edición temática dedicada a la literatura escrita por mujeres.

Nos satisface mucho seguir contando con profesionales comprometidos en mantener no solo la vida de LETRAS sino la calidad que ha caracterizado a nuestra revista y que la sostiene entre las mejores en las áreas de Lengua, Literatura y Lingüística.

Es nuestra mayor aspiración que el contenido sea de total disfrute y provecho de todos sus lectores.

**Clara Canario**  
**Editora**

**EXORDIO****Vanessa Anaís Hidalgo**

Cuando Simone de Beauvoir describió magistralmente el ser mujer y sus relatividades en su obra *El Segundo Sexo* (1949), la literatura venezolana se había encargado de mostrar una multiplicidad de discursos que decía a gritos que nos parecemos, pero en la diversidad. Sin embargo, la construcción de esta mujer múltiple no llega a todos. María Calcaño, por ejemplo, publica en 1935 su primer poemario en Chile y no es sino hasta 1950 cuando se edita en Venezuela. Y así ocurre con una generación de escritoras que produjeron su obra hasta la primera mitad del siglo XX. Con la intención de acercarnos más a estos discursos, la Revista Letras 96 recoge un grupo de voces que coinciden no solo en género sino en experiencias a las que a muchos llaman "femeninas".

La publicación que verán a continuación es de importante vitalidad para la Línea de Investigación de Literatura Venezolana del IVILLAB. Dado el desconocimiento de esta generación de "fundadoras" en el mundo académico del pedagógico, la línea se propuso, a partir de 2009, investigar y difundir todo lo que concierne a la literatura escrita por mujeres. Con ello nace un pequeño semillero de investigadores cuyo objetivo era proyectar la obra de estas mujeres.

Han transcurrido doce años en los que la línea ha organizado (no tanto como quisiera) conferencias, aniversarios y tertulias. Uno de sus notorios resultados es el diseño de un seminario de poesía para postgrado y un seminario de profundización para pregrado donde difundimos la producción de estas escritoras e intentamos acercarnos a su interpretación desde su estética y su planteamiento sociocrítico. De todo esto debía nacer una publicación, transgresora como las mujeres que nos han representado en el campo literario y debía ser para Letras, órgano de difusión de nuestro IVILLAB.

Así, Letras 96 cuenta con ocho artículos- cuya autoría es de investigadores, docentes y estudiantes de la maestría en Literatura Latinoamericana- tres reseñas de parte de estudiantes y egresadas del Departamento de Castellano, Literatura y Latín del IPC y una entrevista a Gabriela Rosas, poeta venezolana heredera de las primeras generaciones de poetas y autora de una obra que ha trascendido vertiginosamente en los últimos quince años. Un porcentaje importante de nuestros colaboradores fue formado desde la cátedra y la línea de investigación Literatura Venezolana de las cuales soy responsable en la actualidad.

Los temas abordados por quienes hicieron su aporte a esta revista son aquellos a los cuales recurren las escritoras venezolanas trabajadas: cuerpo, enfermedad, amor, aborto, convivencia, infancia, parto, maternidad. Todos estos conforman un entramado semántico que resume la experiencia de ser mujer en el s. XX y vigente aún en una sociedad convulsa como la nuestra.

**CUANDO LAS BÁRBARAS ESCRIBEN: LA BIBLIOTECA FEMENINA  
VENEZOLANA FRENTE A LA ESTÉTICA GALLEGUEANA**

Mariana Libertad Suárez  
[mlsuarez@pucp.edu.pe](mailto:mlsuarez@pucp.edu.pe)  
Pontificia Universidad Católica  
del Perú

Profesora universitaria, escritora, ensayista e investigadora venezolana. Trabajó en la Maestría en Literatura latinoamericana y el Doctorado en Letras de la Universidad Simón Bolívar. Tiene dos décadas dedicadas a investigar sobre el pensamiento feminista latinoamericano y la literatura escrita por mujeres.

**RESUMEN**

Partiendo de la propuesta de Anadeli Bencomo según la cual se puede comprender a Rómulo Gallegos como un fundador de discursividad, el artículo se propone rastrear el proceso de reescritura de *Doña Bárbara* llevado a cabo en la cuentística de tres autoras publicadas por la Biblioteca femenina venezolana. Se leerán entonces *La carretera* (1943), de Dinorah Ramos; "Deslindes" (1943), de Ada Pérez Guevara y *Leiticia* (1940) de Irma de Sola para comprender cómo intervienen la escritura gallegueana con el fin de "volver sobre los orígenes" del proyecto político que se encontraba en pleno auge durante la década de los cuarenta y que no tenía espacios para las voces de las mujeres intelectuales.

Palabras clave: reescritura, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos.

**Recepción:** 01/04/2019    **Evaluación:** 14/06/2019    **Recepción de la versión definitiva:** 18/08/2019

**THE BARBARAS WRITE: THE VENEZUELAN FEMALE LIBRARY VERSUS THE  
'GALLEGUEANS' AESTHETICS**

**ABSTRACT**

Based on the proposal of Anadeli Bencomo according to which Rómulo Gallegos can be understood as a founder of discursiveness, this research aims to trace the rewriting process of *Doña Bárbara* carried out in the narrative of three authors published by the Venezuelan Women's Library. Therefore, the works "La carretera" (1943), by Dinorah Ramos; "Deslindes" (1943), by Ada Pérez Guevara and "Leiticia" (1940), by Irma de Sola will be approached in order to understand how *galleguean* writing intervenes in order to "return to the origins" of the political project that was in full swing during the 1940s and that had no space for the voices of intellectual women.

**Keywords:** rewriting, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos.



**QUAND LES BARBARES ÉCRIVENT : LA BIBLIOTHÈQUE DES FEMMES  
VÉNÉZUÉLIENNES CONTRE L'ESTHÉTIQUE GALICIENNE**

**RESUME**

Basé sur la proposition d'Anadeli Bencomo selon laquelle Rómulo Gallegos peut être compris comme un fondateur de la discursivité, l'article vise à retracer le processus de réécriture de Doña Bárbara réalisé dans l'histoire de trois auteurs publiée par la Bibliothèque des femmes vénézuéliennes. Nous lirons ensuite *La carretera* (1943), de Dinorah Ramos ; "*Deslindes*" (1943), d'Ada Pérez Guevara et Leiticia (1940) d'Irma de Sola pour comprendre comment l'écriture galicienne intervient afin de "revenir aux origines" du projet politique qui battait son plein dans les années quarante et qui n'avait pas de place pour la voix des femmes intellectuelles.

**Mots clés :** réécriture, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos

**QUANDO AS BÁRBARAS ESCREVEM: A BIBLIOTECA FEMININA VENEZUELANA  
DIANTE DA ESTÉTICA DE RÓMULO GALLEGOS**

**RESUMO**

Partindo da proposta de Anadeli Bencomo, segundo a qual Rómulo Gallegos pode ser entendido como um fundador da discursividade, este artigo pretende traçar o processo de reescrita de Doña Bárbara realizado nos contos de três autoras, publicados pela Biblioteca femininavenezuelana. "*La Carretera*" (1943), de Dinorah Ramos; "*Deslindes*" (1943), de Ada Pérez Guevara e Leiticia (1940) de Irma de Sola, que foram analisados para compreender como intervém a escrita do autor Gallegos para "voltar às origens" do projeto político que esteve em plena expansão durante a década de 1940 e que não tinha espaços para as vozes das mulheres intelectuais.

**Palavras-chave:** reescrita; Doña Bárbara; Rómulo Gallegos.

**QUANDO LE BARBARE SCRIVONO: LA BIBLIOTECA FEMMINILE VENEZUELANA  
CONTRO L'ESTETICA "GALLEGUIANA".**

**RIASSUNTO**

Partendo dalla proposta di Anadeli Bencomo secondo cui Rómulo Gallegos può essere inteso come un fondatore della discorsività, l'articolo si propone di ripercorrere il processo di riscrittura di Doña Bárbara, portato avanti nei racconti di tre autrici pubblicati dalla Biblioteca delle donne venezuelane. Poi si leggeranno *La Carretera* (1943), di Dinorah Ramos, *Deslindes* (1943), di Ada Pérez Guevara e Leiticia (1940), di Irma de Sola, per capire come interviene la scrittura "galleguiana", per risalire alle origini del progetto politico in pieno svolgimento nel decennio degli anni quaranta e che non aveva spazi per le voci delle donne intellettuali.

**Parole chiavi:** riscrittura, Doña Bárbara, Rómulo Gallegos.

---

El tributo al perfil político de Rómulo Gallegos no fue el argumento central tras la creación del premio homónimo, pues lo que privilegió en el homenaje fue evidentemente otro tipo de contribución Rómulo Gallegos representaba para Venezuela, y para el resto del continente, lo que Foucault reconoce como un autor "fundador de discursividad", esto es, como el artífice de una obra que inicia una tradición en el marco más amplio de los discursos literarios. En consecuencia, este certamen abría el camino para el reconocimiento de una filiación literaria con la herencia del mencionado escritor.

(Anadeli Bencomo, "El premio Rómulo Gallegos: avatares de una trayectoria")

En el año 2004, la fundación Celarg celebraba una exposición llamada "Gallegos múltiple", en la que se pretendía mostrar al autor de *Canaima* como narrador, político, ciudadano e intelectual orgánico de la modernización nacional. La mezcla de imágenes y discursos expuesta a propósito de los 120 años del nacimiento de Gallegos recordaba que durante muchos años su nombre fue inscrito dentro del imaginario venezolano como el del único novelista de relevancia en la primera mitad del siglo XX, razón por la cual los escritores nacionales tenían deuda con esta figura fundadora. Tal y como señala Bencomo, todavía en el siglo XXI, se promovía una filiación hacia esa figura que había pretendido organizar las identidades nacionales dentro y fuera de sus ficciones.

Ahora bien, esta exigencia que trascendió en el tiempo y el espacio adquirió algunas particularidades en el caso de las narradoras, tanto más en el de aquellas que publicaron sus libros en los treinta y los cuarenta, es decir, en las décadas inmediatas a la aparición de *Doña Bárbara*. En los textos de Lourdes Morales, Elinor de Monteyro, Mercedes López León o Juana de Ávila, por solo mencionar algunos nombres, las referencias a las novelas de Rómulo Gallegos fueron intervenidas con la finalidad de reubicar la voz de la mujer en el marco de un proyecto nacional en vías de consolidación, que se había propuesto omitir o, en el mejor de los casos, reconocer y, posteriormente, excluir a cualquier individualidad femenina con una mínima capacidad de agencia. Este fenómeno se hace particularmente visible al releer las obras de la Biblioteca femenina venezolana como textos dialógicos o, lo que es lo mismo, a partir de las cercanías, los pactos, las pugnas y los duelos que las escritoras establecieron con el discurso fundador de Rómulo Gallegos.

En principio, es importante recordar que en la década de los cuarenta:

un grupo de mujeres entre quienes se encontraban Irma de Sola Ricardo, Ada Pérez Guevara, Carmen Clemente Travieso, Lucila Palacios, Blanca Rosa Pérez y muchas otras, lucharon por la consecución del voto femenino, abrieron espacios para la cultura y para la promoción de la literatura femenina con la creación del Ateneo de Caracas y la Asociación Cultural Interamericana. Ésta creó la Biblioteca Femenina Venezolana, una colección de publicaciones resultantes del Concurso Femenino Venezolano, también instituido por ellas, concurso que duró hasta mediados de los años cincuenta (Rivas, 2004, p. 13).

Así pues, la BFV era un colectivo abiertamente político que, como tal, dialogaba con distintas facetas de la identidad de Rómulo Gallegos. Entre muchos otros títulos, destacan en este sentido tres libros de cuentos: *Seis mujeres en el Balcón* (1943), de Dinorah Ramos; *Pelusa y otros cuentos* (1943), de Ada Pérez Guevara; y *Síntesis* (1940), de Irma de Sola. Las tres obras fueran editadas porque resultaron ganadoras del concurso femenino venezolano, un galardón en cuya convocatoria se podía leer:

La Asociación Cultural Interamericana en su deseo de fomentar la producción literaria venezolana y considerando que a la mujer escritora se le hace mucho más difícil, por miles de causas, la publicación de sus obras, y en vista de que no existe hasta ahora ninguna iniciativa que tienda a proteger y dar alientos a esta producción que muchas veces se ahoga en las gavetas de los escritorios, y considerando, además, que ya es hora de retribuir en lo posible la labor de los que regalan nuestros momentos de recreo con la expresión de sus artes; Resuelve: Publicar sistemáticamente una colección selecta de libros escritos por mujeres con el título general de "BIBLIOTECA FEMENINA VENEZOLANA". Para ello, y con el propósito de editar lo más escogido, abre un CONCURSO anual para premiar las dos mejores obras escritas por mujeres; una de índole literaria y otra de estudio o investigación (En: Ramos, 1943, s/p)

Se debe considerar que, desde el mismo llamado al premio, se establece que las obras galardonadas se publicarán con un fin recreativo o, lo que es lo mismo, no se les exigirá a las escritoras que narren con una gravedad equiparable a la de las obras de Rómulo Gallegos aunque, como se verá en el análisis textual, Ramos, Pérez Guevara y de Sola van a escenificar en sus ficciones una serie de disputas de identidad que les van a permitir dar cuenta de su propia existencia.

En el libro de Dinorah Ramos, el diálogo con Gallegos comenzará desde la concepción misma de la escritura, pues la obra se va a presentar al concurso de la BFV con el seudónimo: “Toda horizontes, toda caminos”; es decir, la escritora se va a apropiarse del título del último capítulo de *Doña Bárbara* para autodesignarse, lo que abre toda una gama de significado posibles acerca del lugar que ella esperaba ocupar en el campo intelectual. Al respecto, es necesario recordar las palabras con las que Gallegos cierra su obra:

Transcurre el tiempo prescrito por la ley para que Marisela pueda entrar en posesión de la herencia de la madre, de quien no se ha vuelto a tener noticias, y desaparece del Arauca el nombre de El Miedo, y todo vuelve a ser Altamira ¡Llanura venezolana! Propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera’ (Gallegos, 1964, p. 452)

En este párrafo se cuelan tres sustantivos femeninos y cualquiera de ellos pudiera funcionar como antecedente del adjetivo “toda” incluida en el título. En primer lugar, es posible que la expresión aluda a Marisela, la alegoría de la Venezuela que necesita ser limpiada; en segundo término, podría referir a la llanura venezolana, metonímicamente asociada a la nación en emergencia; o, inclusive, con la misma doña Bárbara quien en un proceso de delimitación clara de la labor del intelectual, nunca es agredida por Santos Luzardo, sino que huye cuando se percata de que no tiene cabida en ningún proyecto de país construido desde la lógica positivista. Surge entonces una nueva inquietud: ¿Bajo qué signo inscribe su subjetividad Dinorah Ramos?, ¿se reconoce como un símbolo, como un fragmento de la venezolanidad o bien como una invasora que justo en el último apartado se sabe liberada?, ¿hacia dónde dirige sus horizontes y sus caminos?

Este problema se complejiza aun más si se considera la larga diatriba que surgió dentro del campo intelectual venezolano a propósito de la identidad de Dinorah Ramos. Según propone Luz Marina Rivas, esta cuentista “no acudió a recibir el premio, ganado bajo el seudónimo para no delatarse” (Rivas, 2004, p.19); ante la intriga que despertó en los lectores, surgieron una serie de hipótesis como que se trataba de un alter ego del escritor Antonio Arráiz o bien

que se trataba de su hermana Elba<sup>1</sup>, sin duda, el hecho de que la autora se haya escondido detrás de una identidad vacía es muy sintomático; no obstante, lo es mucho más que se hubiera decidido proteger su máscara bajo un lema proveniente de la obra de Rómulo Gallegos, cabe preguntarse entonces por qué, en 1943, la referencia a *Doña Bárbara* podía fungir de semblante legible y aceptable para una mujer que escribía.

Aunque significativo, este pliegue es solo una de las tantas referencias intertextuales que se encuentran en *Seis mujeres en el balcón*. En el cuento titulado “La carretera”, por ejemplo, hay muchos otros textos que dan cuenta del deseo de reescribir. Este relato se desarrolla en un poblado rural que, como el llano habitado por Doña Bárbara, está llamado a convertirse en un espacio moderno. La actualización del territorio también comienza con la llegada de un forastero, solo que en este caso las relaciones masa/individualidad se han invertido. La voz narrativa del cuento de Ramos, pese a no tener nombre, se erige como una subjetividad específica, una mujer que ve con asombro y con desconfianza la transformación del entorno, mientras que los encargados de “ilustrar” a la población pasan a ser una masa indefinible cuyo único logro será

---

<sup>1</sup> En el libro *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el postgomecismo* (2005), se refleja esta disputa en torno a la identidad de Dinorah Ramos de manera más detallada. En el libro se expone: más allá de las posibilidades reales de demostración, la hipótesis que relacionaba la figura de Dinorah Ramos con la periodista “Elba Arraiz” resultó muy tranquilizadora para el imaginario nacional, tanto así que en los años subsiguientes se repitió hasta el agotamiento que se trataba de una misma persona; no obstante, la duda siguió atravesando los estudios acerca del libro de cuentos. No se debe olvidar que veinte años atrás, en el año 1984, en su texto *Panorama de la literatura venezolana actual*, Juan Liscano, al hablar de Dinorah Ramos, había asegurado que “en torno a su identidad se abriga la sospecha de que se trata de un escritor calificado (¿Antonio Arraiz?) quien, como ejercicio de estilo, se propuso escribir a la manera de una mujer” (Liscano, 1984: 94).

A partir de lo que es fácil deducir que entre 1984 y 2003, la institución académica se esforzó en integrar a Dinorah Ramos —esa subjetividad altamente perturbadora— a una de las posibilidades éticas otorgadas a los sujetos femeninos en los años cuarenta: la identidad relacional. Es decir, en menos de veinte años, ya Dinorah Ramos de no tener cuerpo físico, pasó a ser definida como “la hermana de Antonio Arraiz” y desde esta seña de identidad prestada, se enmarcó su escritura, hasta la actualidad. A pesar de ello —como se verá en el capítulo destinado a la lectura de *Seis mujeres en el balcón*— en los cuentos de la autora permaneció inalterable, el gesto de rebeldía que supuso borrar el cuerpo y, sobre todo, el rostro jurídico de la escritura, para permitir la expresión del deseo (Suárez, 2005, p. 61- 62). A efectos de este trabajo, no deja de resultar curioso que todo este movimiento hubiera estado cobijado, a su vez, por un lema que refiriera directamente la obra de Gallegos.



---

alterar la paz del lugar. En el cuento este proceso se presenta con una breve descripción:

Carretera, una palabra nueva para mí. Una palabra que debo aprender a pronunciar, que debo aprender a conocer. Por una confusa asociación de ideas, la palabra me trae a la mente imágenes del dolor humano [...] Vino la piedra, cayó en nuestro pozo, y con su caída removió todo lo bueno y lo malo que había entre nosotros. Primero fueron sólo nubes de polvo que se levantaban a lo lejos, las voces perentorias de mando, el trepidar de máquinas. Después vino un joven con botas altas, a quien todos llamaban doctor, que vino a medir el terreno con unos raros instrumentos. Muy pronto, tras las fila de mangos del rancho del compadre apareció la cuadrilla de trabajadores. Iban adelante tres o cuatro, con picos y hachas, derribando la vegetación (Ramos, 1943, p. 25)

No deja de ser curioso que la escena a partir de la cual Ramos construye este paralelismo en “La carretera”, se encuentre en el capítulo de *Doña Bárbara* titulado “El descendiente del cunavichero”. Un apartado cuyo sentido es legitimar la figura de Santos Luzardo a ojos del pueblo que lo recibe, mostrar que no se trata de un forastero sino de la encarnación de un proceso de “evolución” natural que debían vivir los venezolanos. Pese a ello, dentro de la novela se afirma:

-Allá lo esperaré -díjole Santos, y al día siguiente partió para Altamira. Por el trayecto, ante el espectáculo de la llanura desierta, pensó muchas cosas: meterse en el hato a luchar contra los enemigos, a defender sus propios derechos y también los ajenos, atropellados por los caciques de la llanura, puesto que doña Bárbara no era sino uno de tantos; a luchar contra la Naturaleza: contra la insalubridad que estaba aniquilando la raza llanera, contra la inundación y la sequía que se disputan la tierra todo el año, contra el desierto que no deja penetrar la civilización (Gallegos, 1964, p. 54)

Indudablemente, el episodio recreado por Dinorah Ramos espejea varias de las imágenes propuestas por Gallegos. En primer lugar, convierte en un largo monólogo el estilo indirecto libre encargado de mostrar la conciencia de Santos Luzardo como un espacio esquemático, fácil de comprender para cualquier lector que piense a partir de la lógica racional. La narración en primera persona de “La carretera”, cuyo primer efecto consiste en abrir un espacio para la comunión de

las pasiones, afectiviza la llegada del “devenir urbano” y convierte todas las transformaciones de lo público en alteraciones de la intimidad.

En segundo lugar, el tránsito de lo particular a lo público también se invierte. En principio, Santos Luzardo expresa su deseo de solucionar un problema personal que lo aqueja para, posteriormente, extender su preocupación al problema nacional. La protagonista de “La Carretera” asume un recorrido a contrapelo y de su preocupación por el entorno y la llegada de un espacio desconocido, pasa a preguntarse por ella, por su identidad personal y por la carga afectiva que tendrá ese quiebre con la tradición que está presenciando. Visiblemente, esto es una consecuencia de la inversión inicial que es tal vez la más importante en el planteamiento de esta escena: la lucha entre civilización y barbarie ha sido resemantizada.

La capacidad de destrucción que Rómulo Gallegos le atribuye a la “la insalubridad que estaba aniquilando la raza llanera”, Dinorah Ramos se la adjudica a “una cuadrilla de trabajadores [que] iban adelante tres o cuatro, con picos y hachas, derribando la vegetación” (Ramos, 1943: 25), asimismo, “el doctor” es leído en “La carretera” como un ente contaminante, en la misma medida en que dentro de *Doña Bárbara* es comprendido como la única posibilidad de salvación. La descripción misma que se realiza en cada texto en torno al sujeto letrado da cuenta de ello. Mientras que en la obra de Gallegos, el personaje central es descrito como:

un joven a quien la contextura vigorosa, sin ser atlética, y las facciones enérgicas y expresivas, préstale gallardía casi altanera. Su aspecto y su indumentaria denuncian al hombre de la ciudad, cuidadoso del buen parecer. Como si en su espíritu combatieran dos sentimientos contrarios acerca de las cosas que lo rodean, a ratos la reposada altivez de su rostro se anima con la expresión de entusiasmo y le brilla la mirada vivaz en la contemplación del paisaje; pero, en seguida, frunce el entrecejo, y la boca se le contrae con un gesto de desaliento (Gallegos, 1964, p.32)

En el texto de Dinorah Ramos sólo se dice que es “un joven con botas altas, a quien todos llamaban doctor, que vino a medir el terreno con unos raros instrumentos” (54). Es decir, en lugar donde Gallegos ve un tipo social posible que “arriba” a su tierra natal para reterritorializarse, Ramos

---

encuentra una figura ininteligible que tienen como única función social “autorizar” una serie de cambios incomprensibles para la mujer que narra.

Este contraste, además, dentro de una y otra historia otorga un nuevo significado al origen de los vicios que, ahora sí de forma consensual, impedían las modificaciones imaginarias que tornarían el territorio nacional en un mejor espacio para vivir. En el caso de *Doña Bárbara*, la primera referencia al consumo de aguardiente como origen de las apuestas, el abandono de la familia y hasta la desintegración de los vínculos sociales, se ubica en un momento histórico muy anterior a la llegada de Santos Luzardo. El episodio es relatado cuando se narra la infancia de doña Bárbara. Literalmente, se propone que:

En las profundidades de sus tenebrosas memorias, a los primeros destellos de la conciencia, veíase en una piragua que surcaba los grandes ríos de la selva orinoqueña. Eran seis hombres a bordo, y al capitán lo llamaba “taita”; pero todos -excepto el viejo piloto Eustaquio- la brutalizaban con idénticas caricias: rudas manotadas, besos que sabían a aguardiente y a chimó.

Piratería disimulada bajo patente de comercio lícito era la industria de aquella embarcación, desde Ciudad Bolívar hasta Río Negro. Salía cargada de barriles de aguardiente y fardos de baratijas, telas y comestibles averiados y regresaba atestada de sarrapia y balatá. En algunas rancherías les cambiaban a los indios estas ricas especies por aquellas mercancías, limitándose a embaucarlos; pero en otros parajes los tripulantes saltaban a tierra sólo con sus rifles al hombro, se internaban por los bosques o sabanas de las riberas, y cuando volvían a la piragua, la olorosa sarrapia o el negro balatá venían manchados de sangre (Gallegos, 1964, p.56-57)

Esta escena justifica en gran medida el poco apego de doña Bárbara a las leyes, su odio hacia todos los signos asociados a la masculinidad, su resistencia a obedecer cualquier pensamiento lógico. Contrariamente a lo que ocurre en “La carretera”, donde la modernización es el detonante del caos:

Desde entonces [desde la llegada del doctor] no hubo tiempo para atender el conuco, que hasta entonces había sido el centro de nuestra vida. Ellos hicieron un cobertizo de zinc, cerca del rancho. Domingo disponía el arreglo de la comida para los peones. Jacinto cargaba latas de arena desde el río. Juanita empezó a estrenar insospechadas coqueterías. El sábado, sin decir nada, Domingo le pidió prestado el burro al compadre y se fue para el pueblo. No trajo, a su regreso, sal y cintas y papelón, como siempre; sino botellas de caña. Esa noche, y el domingo siguiente, primer día de descanso de los peones desde



su llegada, estuve velándoles la borrachera, mientras Centinela les lamía los rostros abotagados por el aguardiente (Ramos, 1943, p.26)

Ambos autores coinciden en que el alcohol y la ruptura con las estructuras tradicionales de organización social marcan el “fin de una era”, un divorcio con el pasado que no siempre es deseable. La promesa de porvenir de Gallegos es asumida por Dinorah Ramos como el origen de una incertidumbre que su protagonista, como mujer rural y analfabeta, no está en capacidad de comprender ni de manejar. Entonces, Santos Luzardo, ese constructo que es a la vez partícipe y artífice de los cambios territoriales, es sustituido dentro de “La carretera” por una individualidad sin nombre, cuyo único papel posible en el nacimiento de la nueva nación es el de testigo.

De aquí que sea posible leer la elección del seudónimo “Todos horizontes, todo camino” como un guiño que anuncia el proceso de rearticulación del proyecto de modernización entronizado por Gallegos. El juego de intertextualidades permitirá leer en “La carretera”, el reconocimiento de una propuesta de nación viable, a la par del reclamo de un espacio de participación para esa subjetividad descentrada que encarna el personaje principal del cuento. Sobre la intelectualidad orgánica del escritor<sup>2</sup>, esta autora menor y casi anónima acota las exclusiones que, más de una década después, había dejado al descubierto el proceso de ilustración encomendado por Gallegos a su personaje.

La frontalidad de Ramos no se da en los mismos términos dentro de los otros dos libros aquí estudiados. Por ejemplo, Ada Pérez Guevara, una escritora mucho más visible que Ramos en el campo cultural venezolano, si bien entró en tensión con el discurso regionalista al escribir sus cuentos, lo hizo desde un lenguaje tan irónico que llegó a ser leída como una seguidora o reproductora acrítica de la propuesta regionalista fundada en *Doña Bárbara*<sup>3</sup>. Tuvo que

---

<sup>2</sup> La propuesta de diálogo aquí señalada se fundamenta en la encarnación de dos formas distintas de “ser intelectual”. A partir de las consideraciones iniciales de Raquel Rivas, es posible leer a Rómulo Gallegos como un “intelectual orgánico”, es decir, como un pensador que trabaja en función de un proyecto político, en la misma medida en que Dinorah Ramos se sitúa en el espacio del superyó. Su escritura emerge en medio de las estructuras aparentemente sólidas, para mostrar su insuficiencia. En su obra “Representaciones del intelectual”, Edward Said (2007) establece una distinción clara entre estos dos tipos culturales que, con frecuencia, se encargan de organizar las sociedades poscoloniales.

<sup>3</sup> En el apartado del libro *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el postgomecismo*, dedicado a la recepción de la obra de Pérez Guevara, se propone que: existen otra serie comentarios -entre los que se cuentan algunos aparecidos en el N° 7 de la Revista de

transcurrir medio siglo de la publicación de *Pelusa y otros cuentos* para que, en 1999, apareciera el artículo de Raquel Rivas Rojas titulado “Tierra Talada: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la patria”, donde por primera vez en la Historia, se leyó la narrativa de Pérez Guevara como una puesta en cuestión de los supuestos fundamentales de *Doña Bárbara*.

El cuento de Pérez Guevara que mejor explicita su voluntad deconstructora se llama “Deslindes” y está protagonizado por dos personajes masculinos que llevan por nombre Braulio y Pedro Pablo. Pese a ser dos llaneros de edades similares, desde el comienzo del texto, la voz narrativa les atribuye cierta especificidad, con lo cual, niega el carácter plano y homogéneo del llanero y, al mismo tiempo, pone en entredicho la existencia de fórmulas universales para educar a la población. Ciertamente, al momento de describir el entorno, Pérez Guevara habla de un: “Vivir humilde y misérrimo, azotado por las inclemencias: verano, crecientes, paludismo, ignorancia” (1943, p. 21), es decir, suscribe la idea gallegueana de que si la vida se desarrolla al margen de una organización lógico-racional también está más cerca de la barbarie que de la civilización; sin embargo, añade que: “para combatir [las inclemencias] y subsistir, aferrados a su destino, Braulio y Pedro Pablo, en tantos años de vecindad, eran casi hermanos” (1943: 21). Es decir, mientras que en *Doña Bárbara* se sugiere la llegada de un sujeto letrado como el comienzo de la civilización, en “Deslindes” se habla de establecer alianzas para subsistir en medio de una territorialidad imposible de organizar.

Asimismo, dentro de las dos obras, se hace referencia a los deslindes de la tierra como una condición necesaria para el nacimiento del orden dentro del llano venezolano, pero en el cuento de Ada Pérez Guevara, en lugar de presentar a un elemento heroico como Santos Luzardo, se relata el arribo de un “caminante, que llegó un atardecer, polvoriento y fatigado, buscando posada para pasar la noche [...] mientras procuraba encender el motor del viejo automóvil” (1943,

---

la Federación de estudiantes de Venezuela; en la Revista de la Universidad de Antioquia, en Medellín; o en el número de febrero de 1938, de *La Esfera*- donde se compara temáticamente la narrativa de Pérez Guevara con algunas ficciones desarrollistas como Reinaldo Solar o Doña Bárbara, asumiendo –en la línea interpretativa antes mencionada- que la calidad literaria de la autora se debía, precisamente, a estas semejanzas. En términos más concretos, se podría afirmar que desde la aparición de Pérez Guevara en el panorama literario venezolano, hasta sesenta años después -cuando fue reeditada *Tierra Talada*- la obra de esta autora fue inscrita por el aparato crítico, dentro de las muchas escrituras que se encargaron de reproducir mecánicamente el discurso de Rómulo Gallegos (2005, p. 54).

p.23), es decir, el rostro del sujeto urbano no se encuentra definido y su nombre propio se desvanece en una representación estereotípica. Precisamente, esta voz sin nombre, ni facciones propone la delimitación de los terrenos de pertenecientes a los protagonistas, mientras que:

- Pedro Pablo, en su sencillez de espíritu, repitió la palabra [deslinde] mentalmente, tanto en las horas en que permanecía inclinado sobre la tierra del conuco, como cuando al atardecer se recostaba a la puerta del rancho, en una silla de cuero, después de haber comido, y miraba salir las estrellas bajo el limpísimo cielo de verano. Poco a poco, sus reflexiones lo llevaron a crearse una necesidad inmediata: cercar su propiedad lo antes posible, las palabras del hombre de la ciudad, acostumbrado al límite egoísta, le parecieron sabias. Pensó que quizás el viajero que se hospedó en su rancho sería doctor, y como tal, pudo aconsejarlo bien (...) Antes consultó al Juez. Este tomó un legajo de ejidos municipales, luego el de baldíos, y una previa suma que le pareció escandalosa a Pedro Pablo, hizo levantar un pequeño plano de Las Tunas y un documento que garantizaba la propiedad de éste (Pérez Guevara, 1943, p.23)

Si este episodio contrasta con el deslinde de las haciendas “El Miedo” y “Altamira”, relatado por Gallegos. En Doña Bárbara se dice que:

El míster Danger de quien le hablé esta mañana. Ese le ha cogido todos los tiros al llanero bellaco, y res que pase el boquerón de Corozalito no regresa más para acá. Yo creo que lo primero que hay que hacer es volver a poner los tapices en los bebederos de antes y acostumbrar el ganado a que no busque los del vecino, y echar otra vez la palizada que hasta en tiempos de su padre de usted tapaba el boquerón de Cotozalito, para impedir que el ganado pase a arrochelarse en los lambederos de La Barquereña. Si usted quiere, hoy mismo se puede proceder a abrir los hoyos para la posteadura.

-No hay que precipitarse. Antes necesito estudiar las escrituras de Altamira para determinar el lindero y estudiar la Ley del Llano.

-¿La Ley del Llano? -replicó Antonio socarronamente-. ¿Sabe usted cómo se la mienta por aquí? Ley de doña Bárbara. Porque dicen que ella pagó para que se la hicieran a la medida.

-No tendría nada de extraño, según andan las cosas por aquí -dijo Santos-. Pero mientras sea ley, hay que atenerse a ella. Ya se procurará reformarla.

Aquella tarde, previo el estudio de los títulos de propiedad de Altamira y de la Ley del Llano, Santos envió aviso por escrito a doña Bárbara y a míster Danger de que había resuelto cercar el ható, a fin de que procediesen en el término legal a sacar los respectivos ganados que pastasen en sabanas altamireñas, pidiéndoles, al mismo tiempo,

---

permiso para retirar los suyos de las de El Miedo y del Lamedero (Gallegos, 1964, p. 161- 162)

En ambos textos, la organización física del territorio no sólo obedece a una estructura propia del saber positivista sino también a una condición indispensable para la normatización de la nación. Solo será posible defender la soberanía en la misma medida en que se demarque la propiedad y se legisle a partir de estas divisiones; pese a ello, en la novela de Gallegos se privilegiará la lógica racional, por tanto, la medición del territorio y su inscripción ante la ley irán ligadas a la deposición del caos, mientras que en “Deslindes”, se ennoblecerá la lógica de los afectos, por lo que la división territorial traerá como consecuencia la muerte del ganado, la ruptura del vínculo entre los dos protagonistas y la resequedad de la tierra.

Adicionalmente, la distancia temporal que existe entre una y otra publicación le permite a la autora, quien además se erigió dentro del espacio público como una de las principales defensoras de la inclusión de las mujeres intelectuales dentro del proyecto nacional<sup>4</sup>, evaluar el “después de” el cierre de *Doña Bárbara*. Para Pérez Guevara, la historia nacional no acaba con la llegada del sujeto civilizador, sino que continúa hasta diez años más tarde, cuando ciertas exclusiones aún persistían. En este sentido, se acerca mucho a la propuesta de Irma de Sola. Por ejemplo, en el cuento “Leticia”, fechado en 1935 y publicado como parte del libro *Síntesis* en el año 1940, desde la selección misma del título del texto y el epígrafe que lo acompañan se propone una movilización de la propuesta nacional que subyace a *Doña Bárbara*.

---

<sup>4</sup> En su texto *El hilo de la voz* (2003), Ana Teresa Torres y Yolanda Pantin, al hablar de Ada Pérez Guevara recuerdan que: Fue una luchadora incansable que trabajó en pro del reconocimiento legal de los derechos de la mujer venezolana y del niño. Fundó junto a las escritoras Luisa del Valle Silva, Irma de Sola y otras, la Asociación Venezolana de mujeres (1936), y participó en las luchas de las Asociaciones Unidas Pro Reforma del Código Civil y de la Agrupación Cultural Femenina (1935), organizaciones que solicitaron la personalidad jurídica plena para la mujer [...] Participó también en la conferencia preparatoria del Primer Congreso Venezolano de Mujeres en 1940 y en la fundación de la revista *Correo Cívico Femenino* (1945-1946) de la que fue directora. Fue también fundadora de la Asociación Venezolana de Mujeres, de la Casa Prenatal María Teresa del Toro, de la Biblioteca Infantil Guillermo Díaz y la Casa de Observación de Menores (Pantin y Torres, 2003, p.848). Es decir, antes de comentar su obra dejan claro que la misma siempre estuvo orientada a la inclusión de voces minoritarias en cualquier propuesta de organización nacional, lo que permite comprender mejor por qué su afán en leer la problemática nacional desde cualquier lógica alternativa.

Al igual que la obra de Rómulo Gallegos, este cuento se titula con un nombre de mujer altamente alegórico, sólo que esta vez no se asociará al sujeto femenino con la barbarie, sino con la alegría. Este paralelismo se acentúa cuando, por medio de un epígrafe, la autora recrea una de las dicotomías que atraviesan de manera más franca la obra de Rómulo Gallegos. Con el lema “La ciudad es la idea, el campo la emoción”, atribuida a Andrés Mata, se da inicio a la historia. Pero, al mismo tiempo, se recuerda una de las afirmaciones contenidas en el apartado “Los puntos sobre las haches”, de *Doña Bárbara*, donde en voz del personaje Pajarote se afirma: “Yo no sé cómo puede haber cristianos que les guste vivir entre cerros o en pueblos de casas tapadas. El llano es la tierra de Dios para el hombre de los demonios” (Gallegos, 1964, p. 428).

Pensar el llano que, además está recordarlo, constituía una de las principales misiones de Santos Luzardo en *Doña Bárbara*, se muestra dentro de la obra de Irma de Sola como un imposible. Según la autora, la dicotomía sobre la que reposa Venezuela hacia el final del gomecismo es tan irresoluble como necesaria para el funcionamiento nacional. Con ello deja entrever que la epopeya diseñada en la novela de Rómulo Gallegos debe revisar sus supuestos fundamentales. De hecho, en el párrafo inicial del cuento relata cómo Leticia, una mujer de ciudad, cabalga sin perturbaciones en el campo, se da el lujo de olvidar que está sobre el caballo y luego recupera las riendas hasta situarse donde pudiera mirar sin ser vista. Ahí encuentra a “un joven semi-desnudo, apenas un pantaloncillo muy corto se ajustaba a su fornido cuerpo [...] Escasos ejemplares de esta especie se encuentran en nuestra raza” (De Sola, 1940, p. 53). Por muchas razones, este episodio remite al capítulo de *Doña Bárbara* titulado “La Doma”, donde se cuenta cómo el hombre ilustrado logra controlar la barbarie animal. En la novela de Gallegos, se afirma:

¡Ancha tierra, buena para el esfuerzo y para la hazaña! El anillo de espejismos que circunda la sabana se ha puesto a girar sobre el eje del vértigo. El viento silba en los oídos, el pajonal se abre y se cierra en seguida, el juncal chaparrea y corta las carnes; pero el cuerpo no siente golpes ni heridas. A veces no hay tierra bajo las patas del caballo; pero bombas y saltanejas son peligros de muerte sobre los cuales se pasa volando. El galope es un redoblante que llena el ámbito de la llanura. ¡Ancha tierra para correr días enteros! ¡Siempre habrá más llano por delante!



Al fin comienza a ceder la bravura de la bestia. Ya está cogiendo un trote más y más sosegado. Ya camina a medio casco y resopla, sacudiendo la cabeza, bañada en sudor, cubierta de espuma, dominada, pero todavía arrogante. Ya se acerca a las casas, entre la pareja de amadrinadores, y relincha engreída, porque si ya no es libre, a lo menos trae un hombre encima.

Y Pajarote la recibe con el elogio llanero:

-¡Alazano tostao, primero muerto que cansao! (Gallegos, 1964, p.127)

Si bien de Sola recupera el paralelismo propuesto por Gallegos, entre la doma del caballo y la civilización del pueblo, lo ubica en el pasado y reflexiona en torno al mismo a partir de su apropiación por parte de una nueva subjetividad. En el cuento, la figura de Leticia desplazarán a la del llanero, cuya masculinidad y fuerza física son planteadas en *Doña Bárbara* como indispensables para el control del animal, al tiempo que intervendrá sus prácticas para alcanzar nuevos fines. La mujer deseante se presenta en este cuento no como una consecuencia de la barbarie del llano, sino como una individualidad posterior a la llegada de la “doma” y la “civilización” a Venezuela.

Hay, además, dentro de esta historia un desplazamiento del sistema sexo/género. Así como en *Doña Bárbara* se equipara la acción de la protagonista con la de los animales del llano, en “Leticia”, la mujer se ubica en la posición de ciudadana. Una construcción cultural y socialmente sólida que cuando así lo deseaba “contemplaba [al hombre] como si fuera otro fruto que daba ese campo que ella amaba y del cual podía gustar su sabor” (de Sola, 1940, p.54). Obviamente, la relación del sujeto masculino con un objeto de la naturaleza parece también innovadora frente a la postura de Rómulo Gallegos, pero lo que quizás resulte más rupturista sea la representación del varón letrado, de la modernidad y de todos los atributos que se asignan a uno y otro constructo. Dice la voz narrativa de “Leticia”:

En la noche, al lado de su novio, sintió una felicidad un poco trunca ¿Que ya no lo quería como antes? ¡No! Ni una pisca (sic) de su cariño se había aminorado hacia Ciro. Sin embargo... Los tres puntos suspensivos de algo extraño le correteaban por dentro. Se sentía dichosa, pero un contento demasiado sereno, demasiado puro, para su carácter tropical. Lo miró. Una imagen se le hizo realidad en el pensamiento. A su novio se lo representaba como la ciudad culta pero hastiante, con sus cines, sus bailes y sus libros: sólo instantes de satisfacción. En cambio aquella otra figura que se le plantó de pronto

en la cabeza, era el campo, el campo esplendoroso lleno de frutos (de Sola, 1940, p.58)

La promesa de una nueva nación es sustituida dentro de esta historia por la reafirmación de un país paralelo, cuya existencia solo depende de la elección de sus habitantes. “La modernidad” no constituye pues una etapa final dentro de un proceso evolutivo, sino pequeñas interrupciones en el fluir de un espacio caótico, irracional y profundamente sensual que nunca se detiene del todo. Curiosamente, esto permite que la mujer deseante –contraviniendo lo que ocurre con la representación de la “devoradora de hombres”- no sea criminalizada. En el momento mismo en que se le da un tinte nomádico a la protagonista, esta es revaluada y su presencia cambia de signo.

Leticia no se mostrará como poseedora de ninguno de los rasgos monstruosos propios de la lascivia. Por el contrario, la descripción que se presenta de ella como una mujer “con una sonrisa boba [...] la cara como un muchacho desobediente que hace siempre lo contrario de lo que le manda” (1940, p.57) estará muy cercana a la tipología de la mujer aniñada, que se atribuyó en el siglo XIX occidental al ángel del hogar. Al respecto, es importante recordar cuando Diego Solís afirma que:

El final del siglo XIX presagia por sus miedos, por sus fobias, la revolución de los femenino, su irrupción, uno de los fenómenos más sorprendentes y más característicos de nuestra época, inspirado en el descubrimiento de su propia sexualidad, en la autoconciencia del placer (hecho posible por el control de la natalidad y la liberación social de la mujer a través del trabajo emancipador). El placer femenino pertenecía a un tiempo mítico, a una concepción de lo sagrado [...] Ahora tiene su propio dominio, su propia carne, su propio cuerpo (Romero de Solís, 1997, p. 165).

Estas modificaciones imaginarias y culturales surgidas en Europa durante el siglo XIX son fácilmente equiparables a las que se produjeron en América latina durante la primera mitad del siglo XX: el nacimiento de la mujer como subjetividad política no sólo generó miedo en la clase intelectual, sino también representaciones que daban cuenta de este sentimiento. Por ello, no es extraño que la barbarie dentro de la obra de Rómulo Gallegos se inscriba en una corporalidad femenina, en la misma medida en que es esperable que Irma de

---

Sola o cualquier otra mujer intelectual se encargue de desmitificar esta construcción en sus ficciones.

Esto se percibe muy claramente cuando la autora reescribe la escena final de *Doña Bárbara* en el cierre del cuento. Mientras que en la obra de Rómulo Gallegos se establece que la barbarie y el peligro de la invasión extranjera abandonarán el llano, para permitir el inicio de una nueva era de civilización; en "Leticia" la protagonista urbana, educada y letrada toma la decisión de regresar a la ciudad:

una mañana, como aquellas sinceramente azules en que paseaba jinete en su caballo, el pesado auto de la familia se puso en marcha dejando la quinta campestre y a moderada velocidad tomó la carretera que lo llevaría a la ciudad.

Mas cuando pasaban frente al verde seto el ruido imprevisto de un motor tan mañanero, llamó la atención del joven que hacía ejercicios en el jardín y asomado por el tope de su fresco observatorio tuvo la audacia de mirar la trágica muerte de una ilusión que se atravesó frente a las ruedas inexorables del carro, sintió el dolor del auto sobre el pecho y vio deslizarse una mirada bajo el ala riente de un sombrero (de Sola, 1940, p.61)

"La civilización" que ya ha perdido su fuerza mítica dentro de este cuento queda reducida a la imagen de un carro, al funcionamiento de una simple máquina cuyo papel dentro de la historia será reproducir la dicotomía llano/ciudad. Polaridad que, según expone de Sola es completamente artificiosa. El carro abre nuevamente las distancias; no obstante, algo en los individuos ha cambiado, pero no por la capacidad didáctica que ejerciera uno sobre el otro, como en el caso de la propuesta de Rómulo Gallegos, sino como consecuencia de un intercambio subjetivo irreplicable que abre la posibilidad de coexistencia y conciliación de más de un territorio, más de una ética y más de una visión política dentro de un mismo país.

Ante las tensiones ya debatidas, cabe preguntarse ¿Qué queda de la propuesta literaria y de organización social que hace Rómulo Gallegos en las autoras de la Biblioteca Femenina Venezolana?, ¿cuál es el resultado del diálogo que proponen estos cuentos con las propuestas fundamentales de *Doña Bárbara*? Es importante partir de un hecho simple: en la década de los cuarenta, las mujeres intelectuales todavía se encontraban en un proceso de emergencia.



Por ello, no es de extrañar que dentro de sus escrituras se empeñaran en legitimar su nombre y su saber ante el campo cultural. Estas mujeres escribían entonces no solo para demostrar que conocían cabalmente la tradición regionalista sino, también y sobre todo para emitir juicios sobre la misma. Por un lado, esto las reafirmaría como lectoras y, por tanto, como sujetos del conocimiento dentro del imaginario nacional; y, por el otro, les abriría un territorio de reivindicación importante para todas sus demandas sociales y ciudadanas.

Como se comentó al comienzo de este trabajo, la conferencia titulada “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault (1982) aporta la categoría “instauradores de discursividad” para definir a aquellos pensadores que generan un aparato teórico nuevo, una “coordenada primera” para la elaboración de herramientas y formas de lectura posteriores. Ciertamente, tras instaurar una discursividad determinada nacerán revisiones, relecturas y alternativas ante el sistema presentado; a pesar de ello, “el acto de instauración, en efecto, es tal en su esencia misma, que no puede ser olvidado. Lo que lo manifiesta, lo que de allí se deriva, es al mismo tiempo aquello que establece la desviación y aquello que lo tergiversa” (Foucault, 1982, p. 101).

En otras palabras, más allá de la necesidad de emancipar su escritura de las estéticas que constituían el canon literario venezolano, de diferenciar su subjetividad de la de los varones letrados y de constituirse como nuevas individualidades, Dinorah Ramos, Irma de Sola y Ada Pérez Guevara crearon dentro de sus obras una alternativa que les permitiera “volver sobre los orígenes” de un proyecto político del que habían sido excluidas. La propuesta civilizadora de Rómulo Gallegos y su correspondiente sustrato ideológico se introducirán entonces dentro de la narrativa de estas autoras para ser replanteados a partir de voces y miradas que aún no se habían integrado al ideal gallegueano de desarrollo. A las dos etapas iniciales de crecimiento nacional que se establecen en *Doña Bárbara* –la polaridad civilización/barbarie y el triunfo de la razón sobre el caos-, de Sola, Ramos y Pérez Guevara añaden una fase más, donde las mujeres venezolanas pierden su carácter alegórico. Una vez que la femineidad como esencia es desmitificada e, incluso, negada estas voces, con su gesto desacralizador, se inscriben en las nuevas aristas del país por nacer.

---

**REFERENCIAS:**

- Bencomo, A. (2006). El premio Rómulo Gallegos: avatares de una trayectoria. En C. Pachecho; L. Barrera Linares; B. González Stephan (Coords.) *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott- Equinoccio. p. 763-780
- De Sola Ricardo, I. (1940). *Síntesis*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana.
- Foucault, Michel (1982) *¿Qué es un autor? Cátedra de Teoría y Análisis literario*. Facultad de Filosofía y letras. Buenos Aires.
- Gallegos, R. (1964). *Doña Bárbara*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura y Bellas Artes.
- Pantin, Y. y A.T. Torres (2003). *El hilo de la voz: Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar – Angria Ediciones.
- Pérez Guevara, A. (1943). *Pelusa y otros cuentos*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana.
- Ramos, D. (1943). *Seis mujeres en el balcón*. Caracas: Biblioteca femenina venezolana.
- Rivas, L. M. (2004). *Las mujeres toman la palabra*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rivas Rojas, R. (1999) Tierra Talada: contacto, tensión y estallido en el cuerpo de la patria. *Revista Estudios*, (13), 143- 159.
- Romero de Solís, D. (1997). El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo). *Δαίμων, Revista de filosofía*, (14), 155- 166.
- Said, E. (2007). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Editorial Debate.
- Suárez, M. L. (2005). *Criaturas que no pueden ser: narradoras venezolanas en el post-gomecismo*. Caracas: Monte Ávila Editores.



**LAS HORAS DE MIEDO**

**CUERPO, MEDICINA Y ENFERMEDAD EN POETAS VENEZOLANAS**

Rafael Rondón Narváez  
[rondonnarvaez@gmail.com](mailto:rondonnarvaez@gmail.com)  
Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL)

Licenciado en Letras de la Universidad Católica Andrés Bello. Magister en Literatura Latinoamericana egresado de la Universidad Simón Bolívar. Profesor agregado de Literatura Latinoamericana en la UPEL-IPC. Doctorando del Programa Doctorado en Cultura de la UPEL-IPC. Investigador adscrito al IVILLAB con una trayectoria de 15 años en estudios de género.

**RESUMEN**

Este artículo explora el tema de la enfermedad en la obra de algunas poetisas venezolanas contemporáneas (María Auxiliadora Álvarez, Oriette D'Angelo, Jacqueline Goldberg, Ida Gramcko, Martha Kornblith, Hanni Ossott y Miyó Vestri). Con ello, haremos un análisis de los poemas, sustentándonos en una perspectiva de género expresada en las propuestas teóricas de autores como Bolufer Peruga (2001), Braidotti (2004), Canguilhem, (2004), Foucault (1978, 1999), Johannisson (2004), Lorber (2000), Miqueo, Tomás, Tejero, Barral, Fernández & Yago (2001). Nuestra investigación evidenciará cómo se representa el malestar de las mujeres, las técnicas utilizadas por el personal médico, la representación de este y de los espacios de la clínica. Este tema ofrece múltiples recorridos; sin embargo, hay ciertas recurrencias como la de mostrar a la mujer en condición disminuida frente al poder clínico y la de registrar, a la vez, una voz femenina dolorosa y crítica frente al saber médico.

**Palabras clave:** Enfermedad, poesía venezolana, sujeto femenino

**Recepción:** 13/03/2019

**Evaluación:** 09/04/2019

**Recepción de la versión definitiva:**

10/06/2019

**THE HOURS OF FEAR**

**ABSTRACT**

This article explores the theme of illness in the work of some contemporary Venezuelan poets (María Auxiliadora Álvarez, Oriette D'Angelo, Jacqueline Goldberg, Ida Gramcko, Martha Kornblith, Hanni Ossott and Miyó Vestri). Our objective is to analyze their poems from a gender perspective expressed in the theoretical proposals of authors such as Bolufer Peruga (2001), Braidotti (2004), Canguilhem, (2004), Foucault (1978, 1999), Johannisson (2004), Lorber (2000), Miqueo, Tomás, Tejero, Barral, Fernández&Yago (2001). Our research shows how women's discomfort is represented, the techniques used by the medical staff, the representation of the medical staff and the clinic spaces. This topic offers multiple routes; however, there are certain recurrences like the representation of women in diminished conditions in front of the clinical

power, as well as the registering of a wounded and critical feminine voice when confronted with medical knowledge.

**Keywords:** disease, Venezuelan poetry, female subject.

## LES HEURES DE PEUR

### RÉSUMÉ

Cet article explore le thème de la maladie dans l'œuvre de certains poètes vénézuéliens contemporains (María Auxiliadora Álvarez, Oriette D'Angelo, Jacqueline Goldberg, Ida Gramcko, Martha Kornblith, Hanni Ossott et Miyó Vestriini). Nous allons ainsi analyser les poèmes en nous fondant sur une perspective de genre exprimée dans les propositions théoriques d'auteurs tels que Bolufer Peruga (2001), Braidotti (2004), Canguilhem, (2004), Foucault (1978, 1999), Johannisson (2004), Lorber (2000), Miqueo, Tomás, Tejero, Barral, Fernández & Yago (2001). Nos recherches montreront comment le malaise des femmes est représenté, les techniques utilisées par le personnel médical, la représentation du personnel médical et les espaces cliniques. Ce sujet offre de multiples voies ; cependant, il y a certaines récurrences telles que montrer la femme dans un état diminué devant le pouvoir clinique et enregistrer, en même temps, une voix féminine douloureuse et critique devant la connaissance médicale.

**Mots clés :** Maladie, Poésie vénézuélienne, Sujet féminin

## AS HORAS DE MEDO

### RESUMO

Este artigo explora o tema da doença na obra de algumas poetisas venezuelanas contemporâneas: María Auxiliadora Álvarez, Oriette D'Angelo, Jacqueline Goldberg, Ida Gramcko, Martha Kornblith, Hanni Ossott e Miyó Vestriini. Será feita uma análise dos poemas a partir de uma perspectiva de gênero expressa nas propostas teóricas de autores como Bolufer Peruga (2001), Braidotti (2004), Canguilhem, (2004), Foucault (1978,1999), Johannisson (2004), Lorber (2000), Miqueo, Tomás, Tejero, Barral, Fernández & Yago (2001). Esta pesquisa mostra como é representado o desconforto da mulher, as técnicas utilizadas pelo pessoal médico, sua representação e os espaços da clínica. Esse tema oferece vários caminhos; no entanto, existem certas recorrências, como mostrar a mulher em estado de diminuição diante do poder clínico e registrar, ao mesmo tempo, uma voz feminina dolorosa e crítica diante do saber médico.

**Palavras-chave:** Doença; Poesia Venezuelana; Sujeito Feminino.

## LE ORE DELLA PAURA

### RIASSUNTO

Questo articolo esplora il tema de lla malattia nell'opera di alcune poetesse venezuelane contemporanee (María Auxiliadora Álvarez, Oriette D'Angelo, Jacqueline Goldberg, Ida Gramcko, Martha Kornblith, Hanni Ossott e Miyó Vestriini). Con ciò, faremo un'analisi delle poesie, basate su una prospettiva di genere espressa nelle proposte teoriche di autori come Bolufer Peruga (2001), Braidotti (2004), Canguilhem, (2004), Foucault (1978, 1999), Johannisson (2004), Lorber (2000),

Miqueo, Tomás, Tejero, Barral, Fernández & Yago (2001). La nostra ricerca mostrerà come viene rappresentato il disagio del le donne, le tecniche utilizzate dal personale medico, la loro rappresentazione e degli spazi della clinica. Questo tema offre più traiettorie; Tuttavia, ci sono alcune ricorrenze come mostrare la donna in una condizione ridotta di fronte al potere clinico e registrare, allo stesso tempo, una voce femminile dolorosa e critica di fronte alla conoscenza medica.

**Parole chiavi:** malattia, poesia venezuelana, soggetto femminile.

*Salvo las horas de miedo  
también era posible reír*

Martha Kornblith

*La enfermedad es el vivir*

*la única*

*La enfermedad es el cuerpo*

*y las pastillas no sirven de mucho*

Hanni Ossott

## INTRODUCCION

Entre todos los textos y versos leídos en este recorrido, uno se quedó fijado y sirvió para titular este artículo. Las horas de miedo define uno de los más grandes temores humanos: el del sufrimiento y desamparo ante el dolor corporal. En este recorrido, veremos la enfermedad, pero no solo desde la intimidad del paciente, sino también descubriremos aspectos como el encuentro médico, la instalación del espacio clínico, sus técnicas y objetos. Así advertiremos cómo la experiencia se convierte en asunto marcado por el género.

Si la frase de Kornblith nos sirvió de apertura, una imagen incluida en el libro de Karin Johannisson sobre las prácticas médicas nos inquietó de tal

manera que terminamos apreciando la enfermedad en su justo sentido social. La grafica del siglo XIX fue realizada por Antoine Cazal un pintor que practicó los géneros del paisaje, bodegones, retratos y como grabador dejó amplios registros para libros médicos. En este caso, la imagen sirvió para una famosa obra de obstetricia escrita por el célebre medico Jacques-Pierre Maygrier y publicado en las primeras décadas del siglo XIX.

La ilustración nos llevó a pensar la enfermedad en el contexto de la práctica médica y de todos los mecanismos sociales anejos, porque además de la candidez propia de las ilustraciones de los siglos pasados, varios aspectos nos llamaron la atención. El pie de foto la identifica como una consulta ginecológica, pero nada en el cuadro parece evidenciarlo. No está el consultorio, ni el instrumental técnico del galeno, ni la vestimenta profesional. El lugar es impreciso y simple. La posición incómoda de ambos sujetos, supone un sitio inapropiado para la auscultación.

A pesar de todo, la imagen confronta a dos sujetos. Uno de ellos detenta el saber y el otro es una figura pasiva que debe aceptar la inspección clínica. El motivo del encuentro es una causa circunstancial: una enfermedad, una dolencia o un chequeo. Entonces, la mujer debe acudir ante para mostrar su dolor, su debilidad y su ignorancia. Como era lo usual en otras épocas, el galeno es un hombre. Su mirada se aleja del rostro y cuerpo femeninos, concentrado en las elucubraciones mentales que le permitirán descubrir la enfermedad. La paciente intenta abstraerse, pero evidencia la incomodidad al ser palpada y examinada en su intimidad más recóndita.

Podríamos adelantarnos afirmando que en muchos de estos poemas el encuentro con el médico es un asunto reiterado. Sea cual sea el padecimiento, en los poemas de María Auxiliadora Álvarez, Hanni Ossott, Miyó Vestrini, Marta Kornblith, Jacqueline Goldberg, se produce esta relación con el profesional y viene dibujada por la visión terrible del lugar clínico y de manera sucedánea del instrumental hospitalario y del saber científico. En general, la visión de la medicina y de la práctica médica es negativa, crítica o corrosiva. No hay en ninguno de los textos una visión idílica de la ciencia y sus practicantes. Así que la posibilidad de la risa ofrecida en el epígrafe de Kornblith aparece muy disminuida. Tratar de desentrañar las razones de esto, pero sobre todo darle



---

una respuesta es una de las intenciones de este texto.

Cada poeta representa de manera diferente sus padecimientos y la enfermedad tiene muchos semblantes. Sobre las enfermedades mentales, *Poemas de una psicótica* (1964) de Ida Gramcko es un libro imprescindible para abrir una tradición continuada por Hanni Ossott y Martha Kornblith, entre otras. Hay otros malestares asociados a la corporeidad femenina, por ejemplo, cuando el parto se convierte en una experiencia traumática como ocurre en dos poemarios notables: *Hago la muerte* (1987) de Maritza Jiménez y *Cuerpo* (1985) de María Auxiliadora Álvarez. Jacqueline Goldberg es quizá de todas las escritoras la que con más continuidad se acerca al tema. Sobre todo, ocurre en los últimos años con la publicación de una serie de libros cuyos títulos ya explican por dónde va el asunto: *Perfil 20*, *Ruido de Clavículas*, *El cuarto de los temblores*. Sus experiencias plurales y las formas de representarlas no se detienen solo en la parte corporal o en la dolencia, pues los textos sirven para anunciar, al igual que en las demás escritoras, una subjetividad muy particular: los padecimientos y enfermedades son representaciones útiles para fundar formas de ser, pensar, sentir y actuar en el mundo.

A pesar de lo común suposición de que la literatura de mujeres se caracteriza por la presentación de la enfermedad ya que es producto de un cuerpo peculiar, queremos alejarnos de este prejuicio. En él subyace dos visiones ideológicas tramposas. Primero, que todos los cuerpos femeninos son iguales, y que por lo tanto todas las mujeres son idénticas en sus comportamientos, prácticas e ideologías. Este esencialismo es un estereotipo dañino no importa si viene elaborado desde el conocimiento masculino o producido por discursos supuestamente feministas.

El segundo concepto es el determinismo y se refiere a la obligatoriedad de lo biológico: la imposición del cuerpo por encima de la cultura y de los discursos que han elaborado sus imágenes y sus prácticas. En general, estos cuerpos presentes en los discursos muestran su heterogeneidad y aunque suene obvio no toda la poesía femenina debe transitar el tema. Autoras excelentes hay en nuestra tradición que no hicieron de este una herencia.

Revisando las novelas y la literatura médica del siglo XVIII europeo, una ensayista reconoce en los textos el quimérico imaginario sobre mujeres frágiles,



débiles, sensibles, de fibras nerviosas extremadamente delicadas e incapaces de realizar actividades intelectuales que implicasen atención sostenida y razonamiento abstracto (Bolufer Peruga: 2001: 210). Esas suposiciones carecen hoy de sustento y parecen dibujar el imaginario de una época. Esas opiniones e ideas cambiaron y esto se debió, entre otras razones, a que las mujeres fueron apoderándose de la enunciación y revisaron las imágenes heredadas y produjeron otras nuevas. Que algunas poetas venezolanas representen la enfermedad desde el cuerpo de sus sujetos abre posibilidades estéticas, pero también políticas.

Hay una reflexión que siempre nos sirve para acercarnos a las poetas venezolanas. La expresó hace varios años uno de los más consecuentes y penetrantes investigadores de nuestra poesía. Julio Miranda fue pionero en demarcar las diferencias de la poesía escrita por mujeres. En el prólogo de la antología realizada en los años noventa afirmaba: “Si hay un rasgo diferenciador de la literatura femenina, más allá de un muy estricto repertorio temático que no abarcaría sino tres o cuatro casos (...), es el radical datallamiento del propio cuerpo...” (Miranda, 1995: 27).

Sin caer en los esencialismos criticados, esta tendencia avala una forma de marcar una tradición en la palabra poética venezolana de mujeres y se convierte en un pliegue interesante para explorar los aportes de esta tradición. El cuerpo en estos poemas no es único y hay allí un incentivo para explorar cada voz particular.

En lo que a este artículo respecta, veremos cómo, en sus diferentes variantes, la enfermedad aglutina una minuciosa presentación del cuerpo, que difícilmente se halle en la tradición masculina. El cuerpo y sus pormenores transitan quizá como una apuesta estética consciente o como una necesidad de visibilizar una experiencia peculiar y o de distinguirse a sí mismas. Lo cierto es que nos pareció llamativo desde el inicio esta filiación. El cuerpo sirve como asunto político de denuncia y como un dispositivo para construir un sujeto ante sí mismo y ante los otros.

---

**Normalidad y enfermedad**

Para definir el cuerpo enfermo se establece siempre el contraste con lo considerado normal. Sabemos que los parámetros de esa regularidad se instituyen desde la perspectiva de una hegemonía, donde un poder señala las características de lo que debería ser normal. Junto a las de género, hay otras marcas de diferenciación impresas en la cultura, la raza, la clase. Todas ellas tienen al cuerpo como vehículo para su construcción imaginaria. Es el lugar propicio para establecer las diferencias pues es el territorio más visible. La primera gran oposición viene marcada por la sexualidad, por la presencia genital y simultáneamente acuden señales visibles o imaginadas como el color de la piel, el tamaño y la forma de los órganos.

En cuanto a los asuntos de salud y a la enfermedad también son mecanismos útiles como medios de exclusión. Es cierto que el cuerpo puede expresar signos de salud o deterioro, pero estos se utilizan con frecuencia para apoyar exclusiones ya existentes. Los estereotipos de la salud o la enfermedad juegan un papel, porque a veces se sustenta en el aire, donde moran los imaginarios. En el caso de la enfermedad, real o imaginada, ella se suma otras formulaciones y prejuicios para excluir aún más a los sujetos. Un gran estudioso de estos asuntos como fue Georges Canguilhem (2004) recordaba el repudio que a lo largo de la historia sufrieron los aquejados y apestados, los cuales llevaban impresas dolencias marcadas por valores morales o religiosos. Con frecuencia, al enfermo se imaginaba poseído por fuerzas malignas y padecimientos como la lepra y la locura tuvieron un largo historial de rechazo y vínculos con el pecado.

Sin embargo, la otredad del enfermo no es sólo asunto religioso. A lo largo de la historia otras enfermedades también representaron alejamiento social y la condición extraña de quien la padecía. Un ejemplo reciente en los años noventa del siglo XX fue la manera como el Sida se utilizó como un mecanismo propicio para castigar, vilipendiar y excluir a un grupo social muy definido que ya había sido ampliamente castigado por la modernidad

Pasaremos en las siguientes líneas a ahondar en este recorrido por las dolencias, la medicina y sus intuiciones

### **Un horizonte que no veíamos**

Imposible referirse a la clínica sin recordar las todavía vigentes palabras de Foucault (1999) y todo lo expresado sobre los variados espacios panópticos y los cuerpos dóciles. El filósofo siempre sostuvo que el nacimiento de la clínica fue un momento importante en la modernidad, porque creó un espacio donde las estrategias de dominación se hicieron aún más perceptibles. En *Vigilar y castigar* precisó muy bien la idea de clausura como el lugar que rompe con la homogeneidad del espacio regular para crear uno diferente.

Tal como lo concebimos hoy, el hospital es una invención moderna. A los enfermos no siempre se les recluyó. Durante mucho tiempo sufrieron en su casa junto a sus familiares y ahí padecían y con frecuencia morían acobijados por el cuerpo familiar como lo recordara Norbert Elias en un libro maravilloso. Pero con el nacimiento del hospital se inaugura un espacio de reclusión con características muy particulares. Es un lugar diferente a todos los demás y encerrado sobre sí mismo. Allí Foucault encontró mecanismos muy precisos de regulación del poder.

Uno de los poemas más memorables de Martha Kornblith, (1995:67) muestra de manera precisa y desgarradora este encierro. Al lugar lo convierte en el título de su poemario para hacerlo más ostensible

Éramos  
seres expulsados del Edén del mundo,  
para nosotros  
no se hacía la luz,  
atrás nos habían dejado los paraísos.

La Clínica Monserrat es el lugar del padecimiento. Aquí se describe cómo era el encierro y se refiere con reiteración a sus muros. La reclusión establece un espacio diferente. Adentro, la situación es tan inaudita que se añora lo externo como un lugar paradisiaco. Al acudir a un imaginario religioso, como lo hace el poema, la clínica ese convierte en un infierno o un purgatorio, donde se sufren los peores tormentos o se pasa un tiempo de pena y de depuración. Sin

embargo, no es un lugar permanente para habitar. Su fin no es ése, ya las condiciones arquitectónicas con las cuales fueron diseñadas lo anuncian. Su artificiosidad está caracterizada por la arquitectura, la luz artificial de los cuartos del consultorio y de otras salas.

Estar separado es estar excluido. Cuando la exclusión, como en las escuelas o el cuartel, se produce con la finalidad de adquirir una conducta propiciada por el estado, la condición del sujeto no parece tan degradante ni excluyente. La reclusión no es un castigo y una condena, se produce para transformar y convertir al sujeto en un mejor ciudadano. Sin embargo, la exclusión en la cárcel y en la clínica supone una condición infame: presume a un individuo dañado, contaminado o infractor.

Con frecuencia, el que ocupa estos lugares siente culpa. Que le suceda al reo no es extraño pues infringió la ley y todo el aparato estatal lo condena y quiere hacerle recordar su error, pero es menos fácil entender la culpa del enfermo. Sin embargo, como vio Susan Sontang, la enfermedad también puede ser vivida como culpa, en tanto se responsabiliza al individuo de su propio daño. La enfermedad sería un castigo por una vida disoluta, como ocurría con la sífilis, o por los pecados cometidos por los padres como en el caso de los malestares hereditarios.

En la tradición venezolana, Armando Rojas Guardia escribió un diario sobre sus días clínicos y ofreció una imagen sombría y terrible; pero Kornblith, también sabía de encierros y nos legó en su primer poemario una mirada dura y compleja, donde rescataba también aspectos menos terribles de ese espacio.

Salvo las horas de miedo  
también era posible reír  
(...)

No creo que fueras mala, clínica Monserrat  
sólo que tenías cosas buenas y malas. (69)

Sin embargo, no de sonrisas y alegrías trata en general este y los demás poemas y para hacer aún más funesta la experiencia, acude a la imagen tradicional: “(d)el muro grueso, de la puerta sólida que impiden entrar o salir”:  
Foucault

Ansiábamos entre los muros  
un horizonte que no veíamos  
como un anuncio que promete una isla de mares  
cristalinos.

El espacio divide dos órdenes, el de la sanidad y el malestar y aísla al individuo enfermo. El edificio clínico está diseñado para cumplir mejor su función de control, y para ejercitar el saber y el poder. Más adelante veremos cómo se concreta esta relación en los profesionales de la disciplina principalmente en los médicos, pero también en las enfermeras.

En la clínica, el rechazo también se sufre de los profanos de los que no poseen el conocimiento científico de la enfermedad. Ello se contenta con un saber diluido y casi siempre pseudocientífico cuando no en una sabiduría ramplona casi hechicera. De estos sujetos, el repudio puede ser peor, porque la ignorancia sobre las causas y las razones del daño pueden producir actitudes sociales más recalcitrantes.

Algunas veces la culpa y rechazo vienen del mismo enfermo. Con frecuencia el mismo se excluye asumiendo que es desagradable a la mirada del otro. De esa manera se refugia y se autoexcluye, casi de una manera vergonzosa. No quiere mostrar la condición por la que está pasando, porque casi siempre la enfermedad hace visible lo que está sucediendo. Es muy difícil disimular el cuerpo enfermo. La enfermedad se suma entonces al desamparo social. El mismo enfermo es consciente de su estado diferente. A un mismo tiempo, es sujeto y objeto. Y de esta manera percibe de manera minuciosa su deterioro y el cambio visible por cuerpo. En el caso de algunos padecimientos, el dolor lo aísla, porque lo único que va existiendo en su conciencia es el sufrimiento.

No solo se aísla al enfermo, sino que existe una serie de normas y disciplinas.

Estaba permitido  
embriagarnos con agua para olvidar  
lo que no éramos,

A veces se nos permitía

---

echarnos al sol  
para no vernos.

Y con esas normas, el encierro se hace menos llevadero y la clausurara se distancia más de los lugares exteriores.

### **Expulsados del Edén del mundo**

Cuando el padecimiento está ligado a la psiquis, ocurre con frecuencia la construcción de un mundo paralelo con imágenes y sonidos. Aunque no siempre haya alucinaciones, la enfermedad psíquica se vive como reclusión, ensimismamiento y lejanía. Las creaciones de un mundo paralelo en el caso de las enfermedades mentales tienen larga tradición literaria y la visión romántica legó un discurso al respecto. Como una alternativa de la realidad cotidiana y ordinaria, el romanticismo perfiló el padecimiento del elegido, es decir, del poeta como una vía para alcanzar la iluminación. La asociación de sufrimiento y poesía es una herencia antigua, pero que con el romanticismo se concreta y se dibuja para la posteridad.

En la tradición poética venezolana, hay un libro hasta ahora no suficientemente leído y menos aún estudiado. Su importancia radica en muchos aportes. Hay una apuesta experimental por intentar unir en una sola obra poemas en prosa y en versos. Todo él puede ser leído como un largo poema, de tal manera que sería uno de los más largos de nuestra tradición y ofrecería una interesante unidad. Otros logros son la manera como se reescribe la tradición romántica y cristiana con elementos propios. Para lo que nos interesa, es uno de los textos donde se plantea una de las dolencias más comúnmente asociadas a las mujeres.

*Poemas de una psicótica* (1964) de Ida Gramcko es un poemario dividido en seis partes y ordenado así para expresar la idea de un tránsito desde el encuentro con las experiencias más terribles del padecimiento y el recorrido por un camino que termina en la recuperación espiritual. La enfermedad psíquica se muestra con afectaciones corporales precisas, pero está más vinculada con el espíritu. Sin embargo, el cuerpo también padece de hundimiento y plenitud.

La psicosis se caracteriza por alucinaciones, de tal manera que ellas actúan de manera incontrolable. Lo importante es como el mecanismo de esas visiones pueden ser llevado al dócil espacio de la página para ir encadenando un discurso de sanación. Uno de los aspectos fundamentales del libro es la manera cómo la voz se apropia y actualiza del imaginario religioso. De tal manera que imágenes y personajes asociados al diablo, los ángeles y lo divino tienen un papel relevante.

En la primera parte, se relata el padecimiento y la oscuridad de la enfermedad mediante una forma muy particular de representar lo demoníaco. Aombra el componente profundamente erótico. Como navegando desde las ondas más oscuras y enterradas de la psique surge el eros. Así comienza el libro: “El terror es como el amor: se anuncia por un vértigo (11)”. El componente físico de la enfermedad se conserva en la posesión descrita como una carga vigorosamente sexual. Los demonios: “Tienen sexo excesivo. Todo es afán de posesión y orgasmo”. En este sentido, Gramcko asocia la psicosis a una la lucha sexual y el enfrentamiento espiritual. Para representar lo sexual Gramcko se vale del detallismo: Lo diabólico, abunda, se extiende, se propaga. “El gran cuerpo de musgo cochambroso se tendía como una gran yedra manchada de pantano y alimaña (14).

Yo lo escupí en el rostro tenebroso. Se rió (sic) y sus dientes renegridos y fofos se movieron cual bamboleantes trozos de pantano. Toda su cabeza luctuosa componía un aguafuerte. Estaba a punto de hundir el aludo ratón, pero en ese instante aparecieron as estrellas.  
(23)

El libro se caracteriza por la proliferación impresionante de imágenes. En las tres primeras partes se describen los demonios que la asechan y a la vez la atraen, luego aparecen ángeles y después el espectro como continuación de la psicosis. Al final, se genera el proceso de la cura en los fragmentos titulados “Plegaria” “Casi silencios” y “Lo máximo murmura”

Como dato curioso, el poemario omite cualquier referencia al tratamiento médico. Se eliden elementos como la consulta médica, el encierro clínico y el tratamiento. Aquí la cura transita por otro sendero; la sanación espiritual y la



---

expresión verbal. La palabra como terapia y la posterior iluminación. Esta omisión es importante pues la enfermedad se convierte en revelación de un mundo diferente. Es una prueba iniciática. De alguna manera, está presente la idea de sublimación mediante la palabra que transforma lo hormonal, psíquico y fisiológico en poesía.

Esta manera de trastocar lo patológico para dotarlo del poder de la iluminación tiene en la voz de Gramcko un importante antecedente que después será retomado por otros poetas como Armando Rojas Guardia quien se sintió también parte de esa tradición y demostró su deuda con ella.

Pero si la enfermedad en el libro de Gramcko es expuesta como un asunto de tránsito y cura, en otras poetas como Ossott y Kornblith el padecimiento se vuelve hábito o forma de vida. Más de treinta años después de la obra de Gramcko, Kornblith registra esta tradición, sin transitar por la sanción de la palabra. Ella nos dejó registro de este sempiterno padecer tanto en los espacios de reclusión, como ya lo vimos, como en el vivir cotidiano donde el consumo de las pastillas y el vivir diferente forma parte de lo habitual. El padecer de larga estancia es acompañada además por un tópico igualmente reiterado en Vestri: el suicidio.

Sin la contundencia de Ossott en la crítica al saber y la práctica psiquiátrica, Kornblith enuncia de manera silenciosa y a veces irónica la detracción a la institución clínica. Entre las personas conocidas durante su estadía recuerda:

Hubo un hombre.  
Me regaló a Laing y a Cooper  
y aunque predicó allí la antisiquiatría  
no sobrevivió a la burla  
de los conjuros médicos.

No es el lugar para extendernos y de cierta manera tocaremos el asunto posteriormente, pero el anuncio de la antipsiquiatría en el poema es comparable con otras observaciones realizadas por Ossott sobre el cuestionamiento a la disciplina en tanto que los diagnósticos no son siempre precisos y correctos, los



métodos utilizados entre los que se encuentran la medicalización con pastillas no son efectivos y la reclusión es involuntaria. En muchos poemas su visión fue desgarrada y profunda y la defensa de un discurso diferente al del saber institucional. Solo digamos, por ahora, que la perspectiva de Ossott estaría más cercana a la de Gramcko en cuanto a la defensa de una representación románica de la enfermedad mental.

El psiquiatra es uno de los sujetos que deambulan por los textos Ossott, con su eficacia muchas veces entredicha. En un poema de *El Circo roto* su largo padecimiento tiene la fecha de su inicio en el año 1980. En este caso, la enfermedad no era un acontecer momentáneo sino una constancia. La reclusión en centros hospitalarios parece no prolongarse y poco nos dejó de la minuciosidad del espacio del encierro clínico. Su reclusión fue de otra índole. Su casa es con frecuencia el lugar para la meditación y el tránsito de sus afecciones. Ossott también halló en su padecimiento una rica forma y afluentes para cristalizar sus poemas, los cuales, en general, cuestionan los claros límites establecidos entre lo sano y lo enfermo.

Hay otro aspecto en Ossott que merece citarse, llevó el ejercicio de la locura fuera de las instancias de la clínica. En un poema del *Circo Roto* describe la universidad donde laboró tantos años como una “casa de locos” y añade que “los decanatos son un reino de locos/ donde todos se pelean”. Parangona una instancia panóptica que tiene amplio prestigio con el desquicio de una clínica. Esta vez la locura está cargada de una connotación peyorativa.

### **Emplazamiento funcional**

En la clínica es obligatorio el espacio encerrado y clausurado; también necesarias son las técnicas para controlar los cuerpos. Por eso, el espacio de clausura está subdividido siguiendo el modelo de las celdas monacales donde se incluye de manera individual a los sujetos. Esta segmentación se sustenta en la técnica del emplazamiento funcional, es decir, para cada lugar hay una función específica. (Foucault)

En el hospital, los lugares varían desde la sala de emergencia hasta los espacios de chequeo, de laboratorios, etc. En lo poemas, la precisión y detalle

---

de estos emplazamientos ocurren con regularidad mostrándolos en sus diferentes funciones y sobre todo marcando una representación desde una perspectiva de mujer. En el libro *Cuerpo* (1985) de María Auxiliadora Álvarez el lugar descrito es la sala de partos:

Sala de parto

MOSAICOS RESES CUCHILLOS (18)

Aquí la función original pareciera desplazada, por el destrozo anunciado del cuerpo. La función original queda proscrita. Más adelante profundizaremos sobre el material instrumental, pero en este momento veamos como el bisturí que supuestamente representaría la exactitud del corte y la seguridad profesional, se convierte de manera metonímica en cuchillo, que ahora cumple una función carnicera: "Cambian de turno los cuchillos blancos".

En el poemario *La salud* (2002) Jacqueline Goldberg muestra otro lugar hospitalario:

La sala de cuidados intensivos es el fin del mundo

Allí los desahuciados beben solos  
Fuman oxígeno barato (153)

Vuelve invertirse la funcionalidad originaria del espacio. Los cuidados intensivos se transfiguran en una experiencia solitaria. Así las técnicas disciplinarias incluyen a los individuos en áreas celulares, donde se logra la separación para trabajar mejor sobre los cuerpos. Además de la soledad propia del padecimiento, la sala transforma las acciones del sujeto. El sarcasmo del texto se establece en la inversión metonímica: el lugar más seguro se convierte en desamparo. Las bombonas de oxígeno se trastornan en una de las actividades más perseguida por la salubridad contemporánea. La clínica se convierte en enfermedad. Así se produce la radical extrañeza de los espacios funcionales del hospital debido al contraste con otros espacios y sobre todo con otras prácticas no propiciadoras de salud.

Otro espacio del hospital reincide en el mismo libro y en el dolor

**los quirófanos son un sermón**

en ese paisaje malogrado  
que abarca el padecimiento

se entra con el mismo cuerpo horizontal  
que atrinca la muerte

se sale  
con los ojos virados  
sobre algún amparo  
alguna pequeña verdad  
que renueva el estremecimiento (161)

**Los objetos hospitalarios**

Grandes temores del paciente se refieren al lugar del encierro y al encuentro con el médico, pero sucedáneo a ellos está el gran temor a tropezar y ser invadido por objetos que son parte de esta historia médica: desde las primitivas formas de cura como las más sofisticadas actuales que no por su desarrollo técnico disminuyen su efecto, su extrañeza y espanto.

Pero los objetos no actúan solos, como en la fábula encantada del aprendiz de mago, son accesorios de una profesión. En *vigilar y castigar* (1978) Foucault mostró cómo la modernidad controla la actividad de los cuerpos y para eso se vale de innumerables técnicas sustentadas, entre otras cosas, en la instrucción de las correlaciones entre el cuerpo y el objeto: “La disciplina define cada una de las relaciones que el cuerpo debe mantener con el objeto que manipula. Entre uno y otro, dibuja aquélla un engranaje cuidadoso” (33). El manejo del objeto se disciplina en una institución que enseña su manejo, para el momento propicio. Al paciente solo le queda recibir mansamente la irrupción

de esos objetos. Con frecuencia, la paciente desconoce la funcionalidad, pero incluso sabiéndola esto no adormece su terror.

En los poemas es frecuente la irrupción de los instrumentos en los lugares parcelados de la clínica. En el libro de María Auxiliadora Álvarez hay un largo registro. Va desde la nombradía de un objeto común, pero al parecer inerte como la sábana

Sábana de Kaki

Con número negro anotado qué ordenada es (20)

La cual se carga del significado del contexto, ya que cada objeto establece relación simétrica y estructurada con los espacios y con los demás objetos. De tal manera que lo ordenado no es la sábana, pero el uso le asigna esa función. Al igual que los cuerpos en el espacio, los objetos se relacionan entre sí, pues no están colocados al azar ni aglomerados en ringleras. El número es un código útil para asignar de una taxonomía fijada por la función. El dígito asigna al cuerpo un lugar en el espacio hospitalario.

Una de las funciones de la taxonomía es cumplir una jerarquía sin la percepción precisa de quien la padece. La docilidad de esa microfísica del poder actúa de manera más productiva en la medida en que se hace mecánica. Por eso, tomar conciencia de ella ocasionaría, como en el texto, el alejamiento propicio para que se cuele la ironía, la cual desestructura el poder.

Pero hay otros objetos mucho más amenazantes que las sábanas para expresar el padecer del paciente y el poder del conocimiento del que los manipula. Las jeringas con sus formas fálicas recorren la obra de Álvarez

una aguja por cada vaso sanguíneo

luego

usted deberá guardar las jeringas y sondas de los

estudiantes entre sus coyunturas para la próxima

Lo corpóreo está siendo invadido, lo extraño o más ajeno habita y se entromete

en la fragilidad de la carne de la mujer:

bisturí en alto

dirige

sangrientas peinadas ensayen

DUÉRMETE RUISEÑOR PE DACI

TO DE LUNA DUER METE CO

RAZON

Estos instrumentos no solo invaden el cuerpo. En el caso del texto de Álvarez lo rompen y convierten en pedazos. Ya no son el bisturí o la jeringa, otras largas formas metonímicas aparece transformadas en cuchillos y navajas. Lo interesante es ver cómo el cuerpo del poema también se rompe y estalla desde lo sintáctico hacia niveles más visuales como el tipográfico.

### **La lectura del cuerpo, las técnicas médicas**

Las instituciones y los objetos forman parte de la disciplina que busca sanar los cuerpos, pero al final son objetos. La presentación del profesional de la salud no puede pasar desapercibida en los poemas. Se supone que el cuerpo enfermo requiere de una cura o sanación y ante la aparición de otros ser humano se presume que el proceso requiere también del cuidado o la buena atención. Cuidar y sanar es una de las reflexiones más apremiantes dentro de la deontología médica. No es el lugar oportuno para extendernos sobre ello, pero quisiéramos adentrarnos en la visión que los poemas ofrecen del médico y su accionar. Para hacerlo, comenzaremos con la cita de una obra estupenda:

El encuentro del médico con el cuerpo del paciente es el punto de partida de toda práctica médica. Consiste en una serie de miradas y técnicas aprendidas, pero también en un saber silencioso más difícil de alcanzar, basado específicamente en la experiencia sensible.

---

En *Los signos. El médico y el arte de la lectura del cuerpo* Karin Johannisson (2004) mostró las variadas acciones presentes en el encuentro entre paciente y el médico durante el siglo XIX. Pareciera que la fecha nos alejara, sin embargo, muchas de estas prácticas tuvieron vigencia hasta hace poco o se realizan todavía dentro de los consultorios. Por eso, en lo siguiente, acudiremos a esta autora como una guía para leer los textos poéticos.

Además de las técnicas propias del médico, hay un factor importante referido a la apariencia exterior. Sabemos que antes del encuentro uno de los sujetos detenta el poder legitimado. Ante él, el enfermo se encuentra desvalido, no sólo porque su cuerpo está enfermo, sino porque no sabe cómo curarse. La presencia del médico se reviste así del saber. Por eso, no es extraño que, en los consultorios, y sobre todo en el caso de los venezolanos, se cuelguen una infinidad de títulos y diplomas para anunciar la trayectoria del profesional. Si en una primera instancia son interpretados como signos para generar confianza, la verdad es que también expresan el poder y el lugar que ocupará cada uno de los sujetos en la relación: demarca quién detenta el conocimiento.

Además de estos signos, otros avalan la desventaja. El galeno se recubre de señales que algunos estudiosos llamarían suprasegmentales como la prosodia, y no verbales como los gestos y la vestimenta. Todos son importantes pues caracterizan y condicionan el tipo de comunicación oral, donde ciertos factores auditivos y visuales influyen de manera decisiva. Con respecto a la vestimenta, Johannisson dice que:

El cometido de la tela blanca es marcar el saber profesional. Es la señal del cuerpo limpio, al mismo tiempo que de la mente racional... (ella) reforzaba su código masculino. El color de la modernidad era exactamente ése: el blanco. (2006: 104-105).

No podía ella estar ausente en algunos de estos poemas. Su presencia, claridad y reincidencia está en el libro de Álvarez:

bata blanca sanguinaria

vaca baba bata blanca corrosiva que me arremete. (13)

Aquí, y en todo el poemario, se muestra su supuesta asepsia mancillada después por la enfermedad. Frente a la blancura, irrumpen otros elementos contaminantes que diluyen la higiene. Todos se refieren a la mujer y todos están cargados con una visión genérica presente en lo corporal.

El adjetivo “sanguinaria” sitia el sentido original de la bata. Ya no puede ser la misma porque está manchada y eso la carga de una condición maligna. La paranomasia entre baba y bata contamina igualmente. El elemento orgánico expelido transforma la pureza y produce repulsión. De esta manera el médico, la práctica y su vestimenta pierden su cualidad, haciéndose enemigos y victimarios. Además, el sujeto pierde la condición humana y se transforma en animal sufrido y sacrificado.

El libro de Álvarez muestra cómo la enfermedad se carga de contenidos específicos. Lo que le está ocurriendo y su ubicación dentro de la clínica está marcado por la anomalía, pero también por el organismo de la mujer. Hay un vasto catálogo de formas orgánicas en el poemario, imágenes asociadas a lo femenino: lo acuoso, lo líquido, los orificios, las heridas, los pezones. Al final, el cuerpo de la mujer parece convertirse en una complexión de pieles, huesos y tejidos. La lucha de la voz es para no perder su condición de sujeto, aún en las peores circunstancias, y convertirse en un animal o una vaca descuartizada.

### **La mirada**

La misma connotación del cuerpo de la paciente se observa en los poemas de Miyó Vestrini, cuando menciona su propio encuentro médico. En este caso, la referencia no es a los objetos ni a la vestimenta, sino a las prácticas. En el poema *Diagnóstico* (1985) así lo muestra:

A ver,  
Abre la boca. Di aaaaaah.  
Muéstrame eso que hizo tu madre cuando eras

niña

Y luego en el mismo poema:



---

Veamos tu útero, Amplio y desfasado  
¿Cuántos niños pasaron por allí? (126)

Hay una visión inquisidora y vigilante. Observación sesgada del médico que recorre el cuerpo exterior de la paciente como signo, que indaga de manera profunda o superficial y enuncia la voz prejuiciada de lo genérico, pues la enfermedad parece condicionada por su experiencia como hija y madre. No en balde, el órgano nombrado está conectado con la función reproductora.

Aunque en la actualidad existe un amplio arsenal de instrumentos para ver mejor el cuerpo del enfermo, escudriñar sus partes internas con radiografías, ecosonogramas, imágenes de ultrasonido sin inmiscuirse en contactos directos con el paciente, la verdad es que en cualquier diagnóstico siempre estará la presencia física del galeno y sobre todo el contacto visual. De esta manera, en la cita están activas todas las cargas subjetivas y culturales del encuentro entre dos sujetos.

La mirada del médico proyecta la sombra del saber y la posición privilegiada. Aunque él no quiera, con frecuencia su rostro habla de prejuicios y de la función social que ocupa. Esa mirada se presenta en muchos textos poéticos, cuando la paciente se transforma de objeto observado en enunciativa de su experiencia. Para ver mejor, el médico se carga de utensilios, pues no sólo se ve lo externo sino lo interno del cuerpo. Así lo expresa Maritza Jiménez en el libro *Hago la muerte* (1987):

positivo dice el cirujano afilando su invisible  
colmillo  
sin piedad eyacula  
su ojo dentro de mí y ya no soy  
no somos (11)

Las palabras colmillo y eyacula se cargan de una connotación sexual, propio de una relación donde los sujetos establecen un contacto íntimo, permitido solo entre amantes. Pero más que erótico, el poema se contagia de una agresividad donde la mujer es objeto pasivo. Tanto así, que pierde incluso

su condición de persona. El ojo del médico se convierte en miembro viril y se utiliza para la posesión violenta.

Los poemas cuestionan la seguridad científica. Ante la observación médica, Vestriini muestra una actitud irónica. El proceder de Hanni Ossott es el mismo en el poema *Las pastillas* (539- 540): distancia la mirada del galeno y muestra la debilidad del conocimiento científico.

Una pastilla dos pastillas  
tres pastillas seis pastillas Dayamineral  
Carbonato de Litio Haldol  
Neubiión Oranvit Rivotril 2 mg  
¿y el médico?

Deambulando por ahí... ahí como en la Luna  
Sin saber de la verdadera enfermedad

Observar es sólo una de las técnicas. Hay otras como auscultar, palpar, percudir y oler. Sobre todo, la utilización de este último sentido se relaciona con experiencias primitivas, donde el ser humano se acerca al animal: el olor está asociado a una experiencia desagradable que podría dibujar la distancia entre el especialista y el paciente.

Según Johannisson, los médicos se cuidaron siempre de que sus rostros y sus gestos delataran sus sentimientos ante la consulta del enfermo. Una virtud médica era la de tener un rostro sereno, pues así elidía cualquier signo visible al paciente. El ideal médico era mostrarse como un territorio vacío de sentido. Que esto se cumpliera fue algo utópico y de lo cual poco se sabe, ya que los testimonios de este encuentro, en general, son producidos por el mismo médico y no por el paciente. Pero en algunos de estos poemas, se cambia la mirada y la afectada lee y escribe. Ella relata el rechazo inscrito en la mirada y los gestos del clínico, como lo hace Vestriini:

Déjame agitarte en esta probeta de marfil,  
verificar bien el color de la mezcla.

---

Asco,  
que mal hueles (1994:128)

Álvarez también muestra expresiones parecidas:

la nalga erizada pegada a la mía  
el Doctor inclinado con grima Lo pateé  
se revolvió conmigo  
En mucosas no debo volver  
a patear doctores y latas  
con mi pierna y mi hija ensangrentadas  
porque sentía asco razón de la muerte (20)

La imperturbabilidad no existe. Con toda la experticia y los años de aprendizaje, el profesional no puede dejar de mostrar los sentimientos más profundos hacia lo que le produce rechazo. Y no creemos que esas emociones sean parte de una conducta natural e instintiva.

### **El asco**

Es cierto que hay una propensión biológica a que nuestros sentidos reaccionen con rechazo por algunos objetos del mundo exterior. Hay algunos más asqueante que otros, como nos lo recuerda William Ian Miller (1998). Aunque haya ciertas coincidencias universales sobre los objetos y acciones repugnantes, con frecuencia lo que motiva el asco y le da su mayor contundencia es una circunstancia social. Al final, lo que nos produce asco es aquello que rechazamos por temor a ser contagiados y no es solo la enfermedad sino ligados a valores donde entran lo racial y la clase. Se agrega una profunda marca social a los objetos y sujetos que nos lo producen. Hay toda una larga lista de los elementos que lo hacen, pero las consistencias babosas y acuosas producen de manera más frecuente ese rechazo.

Si recordamos que a la mujer se la relaciona de manera imaginaria con esa consistencia pensaríamos que las exudaciones femeninas, entre ellas la sangre menstrual, pero también sus líquidos vaginales, produzcan repulsión al médico.

El enfermo es la otredad, el cuerpo dañado al cual se pretende sanar, pero del cual de manera casi instintiva se aleja por temor al contagio. Sabemos que incluso ese temor se propaga a ciertas enfermedades. En el mundo contemporáneo hemos visto ese repudio al cuerpo del paciente enfermo de sida, en otras épocas fue al leproso al tuberculoso y al sifilítico.

El asco no afecta todos los sentidos de manera parecida. Puede perturbar el olfato, como en el caso de Vestriani, pero también la visión. Los sentidos del médico son atacados por la presencia ineludible de la enferma. Ella no puede dejar de percibir el rechazo en el rostro del médico. Más aún cuando esa emoción la transmiten tanto el galeno como la enfermera y se fija en los gestos y se hace verbal.

Los rechazos se producen no solo por una propensión biológica, son en un alto porcentaje aprendidos en las prácticas sociales:

Además, dada la formación del médico/a, sus mismas creencias o los sesgos de género en su propio inconsciente, no cuida muchas veces los comentarios y valoraciones que hace en voz alta durante la consulta, con lo que puede generar procesos de yatrogenia o culpabilización (Valls LLoret: 2001;188).

Con manifestaciones como éstas los profesionales delatan la debilidad de la objetividad científica, desvanecida ante una experiencia cultural aprendida. Lo que la paciente percibe es el rechazo, ahora conectado con su estado de salud y también con lo cultural. El asco expresa el quiebre del conocimiento de la medicina. Se debía haber despojado de la reacción repulsiva, en la medida en que conoce y controla. Sin embargo, esto parece imposible.

### **Injusticia epistémica**

Este recorrido sobre la clínica, el instrumental y los profesionales se presenta a nuestra lectura mediada por la perspectiva de la poeta, es decir, por la reconstrucción de una experiencia virtuosa que la convierte en literatura. Sin embargo, debería decirse que en su origen la experiencia real ofrece una relación injusta en muchos sentidos.

---

Para profundizar en esto, las reflexiones recientes de la filósofa Miranda Fricker nos parecen esclarecedoras. Con sus propuestas, ella atiende una de las injusticias sociales menos analizadas como es la epistémica, relacionada con el conocimiento, la manera en que éste se produce se distribuye y se legitima. Fricker parte de una evidencia: los prejuicios, y entre ellos fundamentalmente los estereotipos identitarios conectados a ciertos grupos sociales, influyen de manera decisiva sobre la credibilidad de los conocimientos y los relatos de los sujetos. Este tipo de injusticia la llama testimonial. Existe otra llamada hermenéutica, referida a la incapacidad de un individuo o grupo social para expresar ideas sentimientos propias porque no existen el discurso o el concepto apropiados para hacerlo.

La devaluación del conocimiento del paciente mujer tiene varias causas, están los prejuicios ligados a género; sin embargo, influye decisivamente ser paciente y estar enfermo. En los poemas se expresa la capacidad específica de reconocer que el paciente también tiene una experiencia que podría ser enunciada. Lo que hemos visto hasta ahora es que la desvalorización no solo se reduce a lo epistémico, hay evaluaciones afectivas, éticas sociales y culturales.

### **Los textos, el texto**

En la vida ordinaria, la representación privilegiada es la del médico, la cual queda archivada en los legajos del historial y en los archivos de las clínicas. Se instruye para acceder a la cura y se convierten en verdad. Para saber de la enfermedad, el texto médico se erige casi como la forma única y poderosa de conocimiento. Varias razones avalan su legitimidad: la institución a la cual pertenece, la autoridad del profesional y su competencia epistémica.

Pero hay otros discursos y testimonios, otras experiencias no verbalizadas. ¿Cuál es su lugar de enunciación, cómo circulan y al final cuál es su destino? La lectura de estos poemas nos permite hacernos esa pregunta, pero a la vez nos ofrecen una rendija para acercarnos a esos discursos heterogéneos enunciados en otros espacios.

En estos poemas, el texto médico y sus prácticas discursivas son reapropiadas, como si existiera el entrecruce de dos prácticas discursivas.

Ambos delatan saberes diferentes. En Occidente, el del médico pertenece a una sospechada tradición objetiva, a un conocimiento instrumental y verídico con poder y autoridad. Sin embargo, el texto poético dialoga con él, mostrando su propia condición textual. Su poder está en el acto de enunciación para confrontar el monólogo. El poder del texto científico queda así minado por la mirada poética, que abre un espacio de desconfianza:

#### LA HISTORIA MÉDICA

Arrojará falsas crónicas de podredumbre

quedará rubricada

la talla de las indecisiones ciertas fiebres

diarreas mareos (155)

Goldberg revela así la imposibilidad de que el informe testimonie sobre el desamparo y la angustia de los familiares ante la terrible enfermedad de uno de sus miembros.

la bitácora médica

es tan desquiciante como la policial

siempre hay un homicida inatrapable una bacteria misteriosa

un maldito recodo de la sangre (157)

La referencia a lo policial no es fortuita. Para Judith Lorber (2000), ya Talcott Parsons determinó por vez primera vez las semejanzas entre la enfermedad y el crimen y cómo los sistemas legales y médicos se convertían en agentes de control social. El virus, la bacteria la enfermedad son revestidos con el rostro malhechor. Sin embargo, ellos no están en el aire, sino que habitan un cuerpo localizado. De tal manera que la ciencia puede confundir los organismos que habitan al cuerpo con el sujeto que lo porta. Y así no es extraño que el enfermo y el criminal se asemejen en los roles reglamentarios. Ambos

---

se hacen anormales y por ende enemigos, a ambos se les recluye en espacios de los cuales saldrán luego de un proceso que normalice

El texto médico, igual al policial, no puede revelar ni mostrar la experiencia del paciente o del criminal, porque simplemente ellos no existen, han desaparecido y se ha convertido, como expresara acertadamente Foucault, en un mero número, en un rango.

Esta exploración de un lenguaje instrumental es lo que hace tan interesante un libro como *Perfil 20* (2016) en sus procederes experimentales de imbricar los datos que arrojan los aparatos tecnológicos, es decir, los datos abstractos sobre el propio cuerpo y los elementos de una voz subjetiva alejada de esos tecnicismos.

El médico,  
sin importar los vocablos que describan el mal,  
recetará una fotografía bioquímica  
de nuestro ser interior,  
murciélago de rangos y valores (6)

## TRIGLICÉRIDOS

La longitud de las cadenas de triglicéridos  
oscila entre 16 y 22 átomos de carbono.

Aparte, tan solo hay que saber  
que son cruentos enemigos de un corazón

No es el lugar para extendernos más sobre el libro, pero dentro de la representación del cuerpo y de la subjetividad femenina, esta obra de Goldberg



establece la lectura irónica de las cifras, del tecnicismo científico, rescribe el texto del saber médico y lo ensambla al historial personal y casi testimonial de una manera sutil.

Las palabras del otro adquieren un gran valor cuando se expresan. Estrategias como la ironía, son utilizadas frecuentemente por Miyó Vestriini:

Ya te han dado la espalda  
Y están mirando el tubo transparente  
Por el que desfila tu última cena.  
Apuestan si son fideos o arroz chino.  
El médico de guardia se muestra intransigente:  
Es zanahoria rallada.  
Asco, dice la enfermera bembona. Me  
despacharon furiosos,  
Porque ninguno ganó la apuesta.

En el libro de María Auxiliadora Álvarez hay otros procederes. El texto se carga de vacíos y hendiduras en diferentes niveles, desde el sintáctico al semántico. Y en el caso de la experiencia hay brechas en la sintaxis, vacíos que reproducen las hendiduras del cuerpo

Usted nunca ha parido No conoce  
El filo de los machetes No ha sentido  
Las culebras de río.

Frente al discurso instrumental o técnico, se busca necesariamente otro discurso. La cuestión es cómo hacerlo así alejado de una codificación ya instituida y autorizada. Estos poemas son el intento a veces accidentado, valeroso y continuo de hacerlo en sus múltiples formas. La práctica hermenéutica es titánica. Hablar de las enfermedades fuera del lenguaje técnico de la medicina no es fácil por múltiples razones. Primero, porque se entra casi desvalido, amparado en lenguaje poético y en la tradición literaria como herramienta. En el caso de la psicosis porque el sujeto tiene alucinaciones, delirios, creencias inestables, cambios de conducta. A eso se suma la tarea de

llevar experiencias auditivas y visuales ubicadas fuera de la lógica a un registro verbal. En otros casos, la enfermedad habita los órganos internos y es muy compleja la geografía de esas dolencias, sobre todo cuando están en el ámbito de la visceralidad donde los límites son efímeros, las localizaciones frágiles y las intensidades difíciles de medir.

Sin embargo, el discurso poético anuncia un saber fundado en la experiencia. Se valora por eso y porque no aspira el conocimiento técnico. Escribe la enfermedad con un discurso de homologías, de símbolos. Un discurso unido a otra motivación y no a la arbitrariedad desapegada de los signos científicos. La vivencia se transfiere a un lenguaje donde la fuerza de la representación deviene de la cualidad proteica. Metáforas como: *Filo de los machetes y culebras del río* expresan en su fluidez la cara opuesta a la contención del discurso médico, caracterizado por su opacidad.

De otro modo lo expresó Hanni Ossott (2002):

La enfermedad es el vivir la única  
La enfermedad es el cuerpo  
y las pastillas no sirven de mucho. (538)

Habría que ver si en esto mismo que propone Ossott: (la imposibilidad médica para un conocimiento protector) no hay una postura poética politizada, específicamente una antimoderna, o como diría Marshall Berman antipastoral, empleada como crítica al optimismo esperanzador de una modernidad salvadora.

“Nuestra época que se ejercita en una medicina triunfalista considera conveniente combatir hasta la más mínima de las enfermedades, impidiendo así que el cuerpo cumpla su ciclo depresivo propio (2002: 107). Ossott negó el poder curador de la medicina y propuso la enfermedad como una vía de conocimiento espiritual. La poesía como el único discurso a través del cual se puede hacer esa exploración. Rescata así una tradición romántica sobre todo alemana.

Ya para concluir diremos que, en estos textos, el poético se erige como un saber diferente y necesario. Sobre todo, cuando se confrontan con

experiencias extremas vinculadas a la enfermedad. Ante ello, el discurso médico no podría dar todas las respuestas, porque es una experiencia no solo corporal sino psicológica, espiritual y social. De ella podría hablar el paciente que tiene el raro privilegio de experimentar, sufrir y al final, si puede, decirlo. Además de esta corriente crítica propia de la modernidad, otra lección aneja de estos textos es la de construir mediante el rol de un sujeto enfermo una identidad compleja y heterogénea. En este caso, el de una mujer localizada en un tiempo y en un decir propio.

## REFERENCIAS

### Corpus

Álvarez, M.A. (1985). *Cuerpo*. Caracas: Fundarte

Goldberg, J. (2007). *Verbos predadores. Poesía reunida 2006/1986*. Caracas: Equinoccio Universidad Simón Bolívar.

(2016). *Perfil 20*. Caracas, Chicago: Digo.palabra.TXT (Digital)

Gramcko. (1964). *Poemas de una psicótica*. Caracas: Editorial Grafos

Jiménez. M. (1987). *Hago la muerte*. Caracas: Arte

Kornblith, M. (1995). *Oraciones para un dios asunte*. Caracas: Monte Ávila Editores

Ossott, H. (2002). *Cómo leer la poesía. Ensayo sobre literatura y arte*. Caracas. Comala.com.

(2008). *Obras completas*. Caracas Bid & Co. Editor

Vestrini, M. (1994). *Todos los poemas*. Caracas: Monte Ávila Editores

### Teórico, crítico

Bolufer Peruga, M. (2001) *Literatura encarnada: Modelos de corporalidad femenina en la edad moderna*. En *Aún más allá: mujeres y discursos* (pp.205-215). Caracas: Excultura.

Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Paidós: Barcelona.

Butler, J. (2001). *El género en disputa.: El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.

- 
- (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós.
- Canguilhem, G (2004). *Escritos sobre medicina*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foucault, M. (1978) *Vigilar y castigar*. México. Siglo XXI.
- (1999). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México: Siglo XXI.
- Fricker, M. (2017). *Injusticia epistémica*. Barcelona: Herder
- Johannisson, K. (2004). *Los signos. El médico y el arte de la lectura del cuerpo*. Madrid: Melusina.
- Liscano. J. (1973). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Barcelona: Publicaciones Españolas.
- Lorber. J. (2000). *Gender and the social construction of illness*. New York: Altamira Press.
- Miller, W. (1998). *Anatomía del asco*. Barcelona: Taurus.
- Miqueo, C., Tomás C., Tejero C., Barral, M. J., Fernández T. y Yago, T (Eds.) (2001). *Perspectiva de género en salud. Fundamentos científicos y socioprofesionales de diferencias sexuales no previstas*. Madrid: Minerva Ediciones
- Miranda, J. (1995). *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte.



**POÉTICA DEL ABORTO PARA UN CUERPO QUE NO NOS PERTENECE  
APROXIMACIÓN AL POEMARIO *HAGO LA MUERTE* DE MARITZA JIMÉNEZ**

Cruz Madeleine Vivas  
[cruzvivas68@gmail.com](mailto:cruzvivas68@gmail.com)  
Universidad Simón Bolívar

Profesora de Educación Integral, Mención Lengua de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Magíster en Literatura Latinoamericana del Instituto Pedagógico Rafael Alberto Escobar Lara de Maracay. Culminó Doctorado en Letras de Universidad Simón Bolívar. En la espera de fecha para la disertación de su tesis.

**RESUMEN**

Frente a la estética heredada de los esquemas patriarcales, nace un nuevo discurso donde se replantean las concepciones en torno a lo femenino. Una de estas es el cuerpo y su configuración en la sociedad del s. XX. Esto se lo debemos a los movimientos de mujeres en Europa que influyeron notablemente en Venezuela. Ya en los años 30, las fundadoras de la tradición literaria nacional estaban replanteándose los tópicos que abordaba la poesía, y el aborto fue uno de los más impactantes. Da inicio a esta retórica María Calcaño quien traza un camino a Maritza Jiménez para producir su obra y conformar una poética discursiva de lo femenino en Venezuela. Así, nuestro objetivo es el de aproximarnos a la interpretación de una voz que trasciende en nuestra historiografía. Para ello, se tomaron en consideración los postulados teóricos de Deleuze, Gilles y Guattari (2015), Gilbert-Gubar (2015) y Foucault (2012)

**Palabras clave:** cuerpo, aborto, mujer, poesía escrita por mujeres en Venezuela

**Recepción:** 05/09/2019 **Evaluación:** 13/12/2019

**Recepción de la versión definitiva:** 05/01/2020

**POETICS OF ABORTION FOR A BODY THAT DOES NOT BELONG TO US**

An approach to the anthology *Hago la muerte*  
(*I make death*) by Maritza Jimenez

**ABSTRACT**

Against the aesthetics inherited from the patriarchal schemes, a new discourse --one where the conceptions around the feminine are rethought-- is born. One of these is the body and its configuration in 20th century society. The aforementioned we owe to the feminist movements in Europe which had a notable influence in Venezuela. By the 1930s the founders of the national literary tradition were already rethinking the topics addressed in poetry, being abortion one of the most shocking of them. This rhetoric was initiated by María Calcaño, who traced a path for Maritza Jiménez to produce her work and shape a discursive poetics of the feminine in Venezuela. Thus, our objective is to approach the interpretation of a voice that transcends our historiography. To achieve this, we took into consideration the theoretical postulates of Deleuze, Gilles and Guattari (2015), Gilbert-Gubar (2015) and Foucault (2012).

**Keywords:** body, abortion, woman, poetry written by women in Venezuela

**POÉTIQUE DE L'AVORTEMENT POUR UN CORPS QUI NE NOUS APPARTIENT PAS**

Approche du livre de poèmes *Je fais la mort* de Maritza Jimenez

**RESUME**

Contre l'esthétique héritée des schémas patriarcaux, un nouveau discours est né où les conceptions autour du féminin sont reconsidérées. L'un d'eux est le corps et sa configuration dans la société du XXe siècle. Nous le devons aux mouvements de femmes en Europe qui ont eu une influence notable au Venezuela. Déjà dans les années 1930, les fondateurs de la tradition littéraire nationale repensaient les thèmes abordés par la poésie, et l'avortement était l'un des plus choquants. Cette rhétorique a été initiée par María Calcaño qui a tracé un chemin pour que Maritza Jiménez produise son travail et façonne une poétique discursive du féminin au Venezuela. Ainsi, notre objectif est d'aborder l'interprétation d'une voix qui transcende notre historiographie. Pour ce faire, nous avons pris en considération les postulats théoriques de Deleuze, Gilies et Guattari (2015), Gilbert-Gubar (2015) et Foucault (2012)

**Mots clés :** corps, avortement, femme, poésie écrite par des femmes au Venezuela.

**POESIA DO ABORTO PARA UM CORPO QUE NÃO NOS PERTENCE**

Aproximação ao poemario *Faço a morte*, de Maritza Jiménez

**RESUMO**

Diante da estética herdada dos esquemas patriarcais nasce um novo discurso em que as concepções em torno do feminino são repensadas. Uma delas é o corpo e sua configuração na sociedade do século XX. Isso é devido aos movimentos de mulheres na Europa que influenciaram significativamente a Venezuela. Já na década de 1930, as fundadoras da tradição literária nacional estavam repensando os temas abordados pela poesia, e o aborto era um dos mais impactantes. Essa retórica começa com María Calcaño, que traça um caminho para que Maritza Jiménez produza sua obra e construa uma poética discursiva do feminino na Venezuela. Nesse sentido, o objetivo deste artigo é abordar a interpretação de uma voz que transcende a historiografia. Para tanto, foram levados em consideração os postulados teóricos de Deleuze, Gilies e Guattari (2015), Gilbert-Gubar (2015) e Foucault (2012).

**Palavras-chave:** Corpo; Aborto; Mulher; Poesia escrita por mulheres na Venezuela (Poesia Venezuelana).



**POESIA DELL'ABORTO PER UN CORPO CHE NON CI APPARTIENE**  
**Approccio al libro di poesie *Hago la muerte*, di Maritza Jiménez**

**RIASSUNTO**

Di fronte all'estetica ereditata dagli schemi patriarcali, nasce un nuovo discorso in cui vengono ripensate le concezioni intorno al femminile. Una di queste è il corpo e la sua configurazione nella società del ventesimo secolo(s. XX). Lo dobbiamo ai movimenti delle donne in Europa che hanno avuto un'influenza significativa sul Venezuela. Già negli anni 30, i fondatori della tradizione letteraria nazionale stavano ripensando ai temi affrontati dalla poesia, e l'aborto fu uno dei più scioccanti. Questa retorica inizia con María Calcaño, che traccia un percorso perché Maritza Jiménez produca la sua opera e formi una poetica discorsiva del femminile nel Venezuela. Quindi, il nostro obiettivo è avvicinarci all'interpretazione di una voce che trascende nella nostra storiografia. Per questo sono stati presi in considerazione i postulati teorici di Deleuze, Gilies e Guattari (2015), Gilbert-Gubar (2015) e Foucault (2012)

**Parole chiavi:** corpo, aborto, donna, poesia scritta da donne nel Venezuela.

"De rodillas arrepíentete  
vamos  
de rodillas  
arrepíentete  
de tener un cuerpo"

M. Russotto

Desde las cicatrices del cuerpo femenino surge una estética en las letras contemporáneas, una estética que rinde cuentas sobre experiencias que nada tienen que ver con las construcciones patriarcales a las que se les venía rindiendo culto, por el contrario, rompen con ese imaginario femenino del siglo XIX: la mujer reaparece en una nueva configuración y la dualidad inconexa ángel/demonio es desplazada a través de la mirada cercana y propia de las escritoras del siglo XX.

Todo aquel proceso creativo femenino, que se inició en las letras latinoamericanas con Sor Juana Inés de la Cruz y que apuntaba hacia el campo emocional de la mujer, da un giro hacia la corporalidad. Se inscribe en el campo cultural una nueva escritura concebida desde el cuerpo, se percibe ahora cómo

el cuerpo femenino vendrá a apoderarse de los espacios literarios que le habían sido negados.

En tal sentido, actualmente en las letras femeninas, aparecen como temas recurrentes las angustias que se gestan desde su propio cuerpo, desde esa corporalidad desbordada, que procura con intensidad en su creación literaria. Es por ello que en estas producciones se observan los agenciamientos que conforman el ser mujer, tales como: las enfermedades, la menstruación, el aborto; es decir el abordaje ronda los excesos orgánicos y/o todo aquello que remite al término empleado por Deleuze y Guattari (2015) “lo anomal”; lo anomal como todo aquello que “designa lo desigual, lo rugoso, la aspereidad... situar las posiciones de un individuo excepcional en la manada” (p.249).

A la luz del presente artículo son estos textos anormales los que interesan porque reflejan lo anomal, esos que desacomodan estructuras puesto que representan una propuesta estética en la que irrumpen lo feo, lo escabroso, lo incómodo que muy poca cabida tuvo en las bellas artes del siglo XIX.

No obstante y sin ánimo de hacer una crítica sobre estas, hay un grupo de mujeres escritoras dentro de la contemporaneidad, que no podemos ignorar, que siguen mostrando a sus congéneres con la tipología masculina, quizás por ello sean leídas, porque continúan respondiendo al canon; escritoras como Ángeles Mastretta, Isabel Allende, Marcela Serrano, Gioconda Belli, entre otras, que trasladaron a sus personajes femeninos características de héroes, que basan sus historias en prototipos masculinos, mujeres ricas, decididas, autónomas; quizás pudiera pensarse que responden a un grito oculto de lo que son sus deseos libertarios. Sin embargo, es otro grupo hacia cuya obra apunta el presente artículo. Entre estas se encuentran escritoras como: Diamela Eltit, Margo Glantz y Maritza Jiménez.

Si tomamos en cuenta la creación literaria del primer grupo de autoras mencionadas, al ponerlo en perspectiva con este segundo grupo, podemos pensar que las obras de estas mujeres escritoras ofrecen un proceso de transformación en cuya autoría se observa el deslastre del padre escritor; es decir, no buscan cumplir con ningún canon ni coquetear con fórmulas impuestas. Por el contrario, ponen término a esa mirada hegemónica que la construye como objeto a imagen y semejanza, hacen público en sus escritos y sin ambages lo

---

privado del cuerpo, tienen voz propia y se construyen como sujetos identificados por una cultura que las nombra sin marcas, ni huellas ideológicas masculinas.

De allí, que cierta creación artística producida por mujeres, en la contemporaneidad, busca expresar asuntos que no han sido tocados, mucho menos resueltos en la historiografía literaria marcadamente patriarcal. Exactamente, la referencia de estas escritoras y su novedosa propuesta escritural tiene que ver con el hecho de contar o crear sus obras artísticas enfocadas en preocupaciones cotidianas sobre su cuerpo, abandonando las historias románticas, sentimentales, de encuentros y desencuentros con el amor platónico; las escritoras hurgan en el cuerpo, exploran en las experiencias del cuerpo enfermo que estorba y que es la delicia de los médicos, el cuerpo embarazado que asfixia porque la excluye de ciertas actividades, un cuerpo que, posteriormente, entregará a la sociedad para que sea ésta quien dictamine su utilidad; en definitiva, cuerpos que saben no les pertenece más allá de la ficción literaria.

En este panorama surge una propuesta en la que la mujer escritora construye desde lo feo de su corporeidad, encontrando en ello motivos inspiradores. Esta experiencia grotesca del cuerpo se impone, sustituyendo la representación maniqueísta del siglo XIX: María y Magdalena, ángel y demonio. Es ahora su cuerpo problematizado el centro de atención y la superficie para una escritura que resistirá a las imposiciones patriarcales. El cuerpo de la mujer bajo una nueva y diferente mirada irrumpe en el arte del siglo XX, la escritora lo convertirá en objeto estético, creará sobre las experiencias y representaciones de cuerpos reales, de mujeres reales.

Virginia Woolf decía que antes que las mujeres pudieran escribir deberían matar el ideal estético mediante el cual “hemos sido matadas para convertirnos en arte” (p.32) (Gilbert y Gubar). Estas escritoras han apuntado hacia esa dirección. Sus obras representan más que la muerte del ideal femenino desgastado y retrógrado, la eclosión de una subjetividad que efectivamente las nombra, las construye y las hace visibles en el campo cultural.

Desde el rescate histórico de Lilith (como lo representa Joumana Haddad en “El retorno de Lilith”) hasta la poética del aborto, hay una escritura femenina en evolución. Escritura libertaria sobre decisiones, en las que el cuerpo femenino es fuerza y fuente del acto creador. En esta categorización de la poética del

cuerpo y del aborto se inscribe un número importante de escritoras venezolanas, entre quienes se cuentan: María Calcaño. Precursora entre las voces femeninas que por primera vez y tímidamente roza el tema del aborto en su poema “Desangre” del poemario “Alas fatales”, escrito en 1935; en esta muestra una mirada idealizada del parto. Sin embargo, el poema endurece en frases latigantes hacia el cuerpo fracasado, hacia el cuerpo incapaz de sostener la vida del hijo, la culpa se hace presente, se traslada al vientre; así lo expresa:

tenía un recuerdo  
de mañanas lindas...  
se me vino del tronco  
el hijo nuevo...  
fracaso de la siembra pródiga  
en el vientre partido de miseria

En la estrofa anterior se observa el sufrimiento ante esos dos cuerpos fracasados: su cuerpo y el de su hijo nuevo, que no fue. Su vientre inútil que no logró sostener la vida. El dolor multiplicado. Cuatro estrofas componen “Desangre” un acercamiento tímido pero muy importante; porque tal como lo expresan Pantin y Torres “probablemente su referencia al aborto en el poema “desangre” sea la primera en un poema venezolano” (p.56). La escritura desde el atrevimiento, pero también desde la sinceridad de mirar hacia dentro de sí, mirar hacia el vientre, hacia la herida.

Cincuenta años luego de Calcaño escribe Maritza Jiménez. Nos detenemos aquí por cuanto cabe resaltar el largo período entre una escritora y otra para tocar y escribir sobre el aborto. Hubo que esperar varias décadas para volver sobre el tema. Lo que sin duda alguna resulta un dato importante que desdice de la posibilidad cierta de tratar un asunto que a todas luces es una transgresión social como si la propia vida tal como lo señalara Levinàs no sea el mayor acto de violencia.

Volvamos a Maritza Jiménez y su poemario escrito en 1986: Hago la muerte”, dedicado en su totalidad a esa experiencia corporal, solo femenina: el aborto. En esta obra es el dolor espiritual surgido de la vivencia corpórea. En

este texto importa más allá del dolor físico el dolor espiritual, el dolor que no admite intromisión de un ajeno, el dolor que evoca la angustia, la soledad, la penumbra del cuerpo vaciado:

entonces la muerte  
con su traje falso de enfermera...  
abriendo paso entre la carne  
y su mano que entra...

La muerte apropiándose de su deseo y de su carne, rabia e ironía se conjugan. No hay libertad para la elección, gracias a la muerte mujer: la enfermera o a la muerte hombre: ¿Dios? En ambos casos nada cambia el resultado.

En El hilo de la voz, texto que plantea una panorámica de las escritoras venezolanas contemporáneas, aparece Maritza Jiménez. Pantin y Torres destacan su poemario "Hago la muerte" porque "toca el tema del aborto que ya había poetizado María Calcaño. En todo caso, no es vida lo que la madre tan exaltada otorga. Visto a la luz de lo que venimos exponiendo, lo que se agrade aquí, y se expulsa al abortar, es el cuerpo mismo de la madre; de esa manera, lo que deviene como saldo en la restauración que el duelo impone es escritura":

Tu madre frente a la máquina  
Desnuda palabras para olvidar

Efectivamente, la sublimación se hace presente, escribir para descargar la tristeza, escribir para ahuyentar la culpa o transmutarla, transformar el dolor en palabra, construir el verso desde los escombros del cuerpo y el alma.

Caes

Ya no amortiguas este cuerpo

en  
mi  
seno  
sólo la muerte

Y en el silencio y los espacios del ejemplo anterior se intuye el grito, el llanto; en palabras de Sontag (1985) “El silencio nunca deja de implicar su opuesto ni de depender de la presencia de éste” (p.24) de ese planteamiento se desprende la idea de que cada espacio, cada silencio en el poemario remite a un doloroso y sostenido quejido, suspensión del pensamiento. Más adelante dice Sontag “...el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora un silencio resonante o elocuente” (p. 25) (subrayado nuestro). Esta apreciación permite afirmar que en la estrofa en cuestión, bajo la ausencia de la escritura, hay toda una poética del dolor, una herida, un tiempo suspendido; en este sentido apunta la misma autora “El silencio se equipara con la detención del tiempo” (p.34) Todo lo que se omite indica una presencia. En palabras de Pierre Bordieu, citado por Calleja, “a veces, lo esencial de lo que dice un texto o un discurso es lo que no se dice”. (p. 37)

Entonces, de acuerdo a lo planteado, los silencios cobran importancia porque también dicen, hablan, gritan y en el poemario “Hago la muerte” sobran los ejemplos. Es decir, el silencio expresa un dolor máximo, lo desgarrador. Luego de esos espacios en blancos, que queda claro no son tales, surge la metáfora mortuoria:

que vengan buitres y gusanos  
daré alimento  
daré ceniza mensual  
daré silencio

El silencio nuevamente como expresión del duelo. La sangre mensual transformada en ceniza. Cada menstruación revivirá el duelo tal como lo afirman los especialistas. Es el tiempo y la vida que se detienen, se cancelan, se desmoronan.

Veinte años después de la obra de Maritza Jiménez aparece la de Evelia Brito, quien en 2007 publica su poemario “Mujer partida en dos”. Este trabajo de Brito adquiere otro tono por cuanto en estrofas previas a la del aborto va coqueteando con el erotismo hasta sorprender con las metáforas del cuerpo que expulsa los hijos, el vientre en cenizas que aborta flores y plumas, se suaviza el dolor, se metaforiza. Y dirá “se me escapan”, la autonomía del cuerpo que hace

---

la voluntad de Dios. Son los hijos fragmentados o la vida fragmentada, el alma, el cuerpo, el ser fracturado.

en el vuelo de la huida  
se me escapan por el vientre  
los hijos fragmentados

aborto flores  
aborto plumas  
aborto la casa            con sus cenizas

El dolor convertido en metáforas, sublimado, desdibujado poéticamente. El dolor de esa experiencia que potencia imágenes. Nuevamente, las cenizas; también empleada por Maritza Jiménez, como imagen que evoca la más absoluta destrucción, paradójicamente recuerda un algo que existió. Destrucción total, polvo, la nada, una presencia que fue y de la que solo queda lo ínfimo. El vientre como representación de la casa. Absolutamente vaciada.

Interesa ver el enfoque que ambas poetisas dan a la temática del aborto. Maritza Jiménez cuya obra fue producida a finales de siglo XX y Evelia Brito, la novel, la de principios del XXI. La voz poética de la primera resulta densa, profunda, desgarradora; mientras la segunda recuerda a ratos a Calcaño, la romántica. Allí radica la importancia, a nuestro juicio, revisar y mostrar a estas escritoras que entregaron sus voces a la creación desde el cuerpo femenino, convirtiendo su poética en un espacio para visibilizar a la mujer y su cuerpo problematizado.

En otras obras pertenecientes a la narrativa y poética literaria latinoamericana también ha de reconocerse la mirada fugaz al tema; por ejemplo, la poeta peruana Blanca Varela y su trabajo "Luz de día" escribe en 1963.



antes del día

¡cómo brillan al sol los hijos no nacidos!

¿qué clase de sueño traerán? primera estrella destruida, primer dolor, primer grito.

golpe contra todo, contra sí mismo. hacer la luz aunque cueste la noche.

aunque sea la muerte el cielo que se abre y el océano nada más que un abismo creado a ciegas...

Ya no es el cuerpo sino la expresión del ánimo, del alma rota, poco importa a esta poeta la experiencia del cuerpo, es el alma destruida, no convertida en cenizas como las anteriores sino la inmensidad de su dolor, cielo y océano lo nombran, es hurgar en lo metafísico buscando respuestas a la otredad máxima: la muerte.

y otra vez este prado

este prado de negro fuego abandonado

otra vez esta casa vacía

que es mi cuerpo

a donde no has de volver...

Ahora el cuerpo como casa vacía, oscura, abandonada. La misma casa de Brito. Negro fuego, nuevamente las cenizas. Imagen recurrente en la poética del aborto. Lo negro, lo oscuro, lo vacío el reducto del cuerpo abortado. No hay indicios ni referencia al amor, al hombre y sus leyes. Solo dolor y cuerpo femenino.

La cubana Zoé Valdés en 1997 escribe su novela "Café nostalgia" y de esta manera describe la experiencia del aborto "... descubrí a Daniela desangrándose en la bañera con una aguja de tejer hundida en el sexo... Daniela quedó hecha trizas, era la primera vez que abortaba. Yo ya había pasado por esa experiencia y de ella nadie escapa indemne. (p 51). El peligro de quebrantar las leyes sobre ese cuerpo que no le pertenece. "Cuerpos dóciles" en términos de Foucault, que, aunque el texto es un trabajo sobre cómo disciplinar al hombre, en este caso soldados, se ajusta también al cuerpo femenino; dice Boussanelle, citado por Foucault en su obra Vigilar y castigar, "la actitud de

indocilidad, el menor titubeo sería un crimen” (p. 193). El control hegemónico sobre los cuerpos que en el caso del personaje de Valdés no solo es un crimen sino una muerte segura. Breve episodio que alienta las luchas feministas.

En La mujer habitada, obra cuya autora es la nicaragüense Gioconda Belli (2009) también incluye un pasaje en el cual describe el peligro, la clandestinidad y la difícil pero necesaria decisión de abortar, pues el personaje en cuestión lucha contra la pobreza, contra la precariedad de su propia vida.

“Por fin, Lucrecia, interrumpiéndose de rato en rato para llorar, le contó con detalles a Lavinia, lo del aborto. No quería tener el niño –dijo- el hombre había dicho que no contara con él y ella no podía pensar en dejar de trabajar. No tendría quién lo cuidara. Además quería estudiar. No podía mantener un hijo. No quería un hijo para tener que dejarlo solo, mal cuidado, mal comido. Lo había pensado bien. No había sido fácil decidir.” (p 173)

La culpa ante la decisión. El entorno que obliga, que induce y restringe al mismo tiempo. Lo que pesa la pobreza en el cuerpo propio y el por-venir.

El aborto por sí mismo invoca una transgresión, un llamado pecaminoso, una gran prohibición a la autonomía femenina sobre su cuerpo. Ese cuerpo que importa solo en la “moral” de las sociedades patriarcales, bajo el dominio específico de las religiones. Las que en este contexto funcionan más como sectas apoderadas de las almas de las mujeres. Vampirizadores de cuerpos femeninos. Tal es lo punzante del asunto que es muy poca la poesía y la documentación analítica del tema. Bajo sospecha se escribe como poética o como crítica sobre el aborto.

Sin embargo, no nos atrevemos a afirmar que las poetisas señaladas en este artículo hayan escrito como afrenta a una sociedad patriarcal, lo que sí nos parece relevante y digno de destacar es que, tal como lo señala Hanni Ossott, citada por Alba (2009), “el cuerpo generador de la palabra creadora es un cuerpo zanjado, abierto, roto, en combate. Y por la palabra la violencia de la herida se detiene y es modulada” (p 74). Es decir, valorar a estas poetisas venezolanas que interesan por cuanto se atrevieron a infringir la estética impuesta por el canon, porque miraron más allá de los amores idealizados de carácter romántico, por entrar en las heridas y desde allí componer y por haber desdibujado lo bello y lo feo del cuerpo femenino. Por suscribir el postulado de Beauvoir, citado por Butler (2007), “Beauvoir afirma que el cuerpo femenino debe ser la situación y el

instrumento de la libertad de las mujeres, no una esencia definidora y limitadora” (p. 63).

Si se revisa el contexto literario masculino en el que estas escriben, se observará una absoluta y decidida separación de las temáticas y las estéticas. Nada tendrán en común estas escritoras con sus contemporáneos: Arturo Uslar Pietri, Rómulo Gallegos, Eduardo Liendo, Israel Centeno. La tierra y lo urbano, la dictadura, la política; esa política de los hombres que solo los nombra, a los hombres, esa política que borra la presencia de las mujeres.

Estas mujeres, poetisas venezolanas, inscriben sus nombres en el campo literario por hurgar en los excesos de su propio cuerpo, por no “reprimir el yo”, tal y como lo plantea la biopolítica “reprimir el yo para la vida en sociedad”, por el atrevimiento de cruzar el umbral masculino de las leyes y la religión. Por no hablar desde la prudencia, la precaución, ni la (su) misión. Escriben y transgreden, son leídas y miradas; y, a su vez, visibilizan al resto de sus congéneres.

La poética del aborto se convierte en el dolor desasistido que solo consigue librarse y sublimarse a través de la escritura. Quizás sea esta la razón por la cual el cuerpo adquiere particular fuerza como propuesta novedosa en las letras contemporáneas. Temáticas que abarcan desde construcciones y representaciones de nuevo orden hasta estudios de la biopolítica como mecanismo de control de los mismos.

En tal sentido Alba Alexandra en su artículo intitulado “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas” plantea la importancia que adquirió en el siglo XX el cuerpo y las diversas teorías que sobre éste se tejieron; en él rescata la autora “El postulado ‘soy mi cuerpo’...” (p. 65) de Merleau-Ponty, el cual apunta hacia una nueva figuración del sujeto, ese sujeto que asume y reconoce su carnalidad/experiencia como configuración de su propia realidad. El planteamiento del que se hace eco: “el cuerpo es la región misma donde el mundo se hace posible y donde finalmente converge y se proyecta” (p. 66).

Por otra parte, a la luz de la biopolítica se genera un debate en torno a esta en la que Tejada González, José Luis (2010); hace una crítica por observar en ella “un reforzamiento del poder y la autoridad en detrimento de los individuos y los ciudadanos”. González y Luis remiten al de la biopolítica por cuanto esta considera “técnicas disciplinarias del poder y el control demográfico”, ya que es

el aborto una decisión que pone en riesgo ese control, sobre los cuerpos, que ejerce la autoridad bajo el manto de lo religioso, “impide que los seres humanos utilicen o dispongan de sus cuerpos como si les pertenecieran y alude a la referencia de un ser supremo que decide sobre lo correcto e incorrecto de su comportamiento”. De este artículo, también destaca cómo los seres humanos y su corporeidad son vistos y tratados, por las esferas de poder, como fuerza de trabajo, clientes y consumidores. Es decir, máquinas para la producción y el consumo. Alejado de lo humano.

No se pretende en estas líneas hacer un tratado para las luchas feministas, pero sí se busca visibilizar el aborto desde una mirada más cercana y menos estigmatizada al cuerpo femenino, ese cuerpo que no nos pertenece gracias a las leyes patriarcales pero que la voz poética se empeña en develar. “El cuerpo de toda línea no recta” (Haddad, p. 67)

## REFERENCIAS

- Alba, A (2009). Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios N°17
- Belli, G. (2009). *La mujer habitada*. Nicaragua: Editorial Txalaparta.
- Brito, E. (2007). *Mujer partida en dos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós Studio 168. Calcaño, M. (2008). *Obra poética completa*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Calleja, L. (2014). “La nueva carne o cuerpos en devenir constante. Representaciones del cuerpo en la narrativa latinoamericana contemporánea. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Simón Bolívar.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas*. Barcelona: PRE-TEXTOS.
- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo veintiuno Editores.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Haddad, J. (2012). *El retorno de Lilith*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Jiménez, M. (1987) *Hago la muerte*. Caracas: Ediciones Con- textos.

Pantin, Y. y Torres, A. T. (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.

Tejeda, J. (2010). *Biopolítica, población y control*. Argentina. (12) Recuperado de:  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4713/pr.4713.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4713/pr.4713.pdf)

Valdés, Z. (1997). *Café nostalgia*. Editorial Planeta. España.

**“Siento que llegan las palabras sobre mi frente”  
Escritura y refugio en *La casa por dentro* de Luz Machado**

**Reynaldo Cedeño Serrano**  
[aldorey777@gmail.com](mailto:aldorey777@gmail.com)

Profesor de Educación Integral (UPEL-Mácaro). Especialista en Lectura y Escritura (UPEL-IPC) Magister en Literatura Latinoamericana (USB). Promotor de lectura.

**RESUMEN**

En la poesía venezolana escrita por mujeres figuran varios tópicos que siempre se presentaron como una irrupción. La casa es uno que no escapa de ello y se convirtió en una constante. Los poetas han visto en ella un lugar donde están los orígenes; en contrasentido, la mujer escribe para sí misma y la concepción de lo doméstico está relacionado con el tedio, la responsabilidad, la crianza, el esposo, el amor de pareja, la familia; mientras que para ellos es ternura para ellas es tensión. Este artículo pretende analizar el proceso de escritura en diferentes representaciones e imágenes de la casa y del espacio doméstico y su vinculación con la experiencia subjetiva en el libro *La Casa por dentro* de Luz Machado. Para ello se seleccionó un corpus, se realizó una lectura a mayor profundidad con revisión de textos especializados para el posterior análisis de los poemas seleccionados.

Descriptores: Venezuela, poesía, poesía venezolana, literatura venezolana, escritura, casa, mujer.

Recepción: 27/04/2019

Evaluación: 09/07/2019

Recepción de la versión definitiva: 19/10/2019

**I FEEL THE WORDS COMING OVER MY FOREHEAD  
Writing and refuge in *La casa por dentro*  
(*The house inside*) by Luz Machado**

**ABSTRACT**

In the Venezuelan poetry written by women, there are several topics that have always been presented as adisruption. The household is one theme that does not escape from that label and that has become a constant. Male poets have seen in it a place where the origins are; in contrast, women write for themselves and their conception of home is related to boredom, responsibility, upbringing, husband, love for the partner, family. While for men the household represents tenderness, for women it symbolizes tension. This research aims to analyze the writing process in different depictions and images of home and the domestic space and its link to the subjective experience in Luz Machado's book *La casa por dentro* (*The house inside*). To achieve this, a corpus was selected, and a more in-depth reading with a review of specialized texts for the subsequent analysis of the selected poems was carried out.

**Keywords:** Venezuela, poetry, Venezuelan poetry, Venezuelan literature, writing, house, woman.

**JE SENS LES MOTS ME TRAVERSER LE FRONT**  
**Écriture et refuge dans la maison de Luz Machado**

**RÉSUMÉ**

Dans la poésie vénézuélienne écrite par des femmes, il y a plusieurs sujets qui ont toujours été présentés comme une irruption. La maison n'y échappe pas et est devenue une constante. Les poètes y ont vu un lieu où se trouvent les origines ; en revanche, la femme écrit pour elle-même et la conception du domestique est liée à l'ennui, à la responsabilité, à l'éducation, au mari, à l'amour du couple, à la famille ; alors que pour eux c'est la tendresse, pour eux c'est la tension. Cet article vise à analyser le processus d'écriture dans différentes représentations et images de la maison et de l'espace domestique et son lien avec l'expérience subjective dans le livre *La Casa por dentro* de Luz Machado. Pour ce faire, un corpus a été sélectionné, une lecture plus approfondie a été effectuée avec une revue de textes spécialisés pour l'analyse ultérieure des poèmes sélectionnés.

**Mots clés :** Venezuela, poésie, poésie vénézuélienne, littérature vénézuélienne, écriture, maison, femme

**SINTO AS PALAVRAS CHEGAREM NA MINHA FRENTE**  
**Escrita e refúgio em *A casa por dentro*, de Luz Machado**

**RESUMO**

Na poesia venezuelana escrita por mulheres há vários temas que sempre foram apresentados como uma irrupção. A casa é um tema que não foge dessa afirmação e se torna uma constante. Os poetas viram nela um lugar onde estão as origens; em contradição, a mulher escreve para si mesma e a concepção do doméstico está relacionada ao tédio, à responsabilidade, à educação, ao marido, ao amor do companheiro, à família; enquanto para eles é ternura, para elas é tensão. Este artigo tem como objetivo analisar o processo de escrita em diferentes representações e imagens da casa e do espaço doméstico e sua articulação com a experiência subjetiva no livro de Luz Machado intitulado *A casa por dentro*. Nesse sentido, foi selecionado um *corpus* e realizada uma leitura mais aprofundada com revisão de textos especializados para posterior análise dos poemas selecionados.

**Palavras-chave:** Venezuela; Poesia; Poesia Venezuelana; Literatura Venezuelana; Escrita; Casa; Mulher.



**SENTO LE PAROLE CHE ARRIVANO SULLA MIA FRONTE****Scrittura e rifugio nella casa all'interno di Luz Machado****RIASSUNTO**

Nella poesia venezuelana scritta da donne ci sono diversi argomenti che sono sempre stati presentati come un'irruzione. La casa è uno degli argomenti che non le sfugge ed è diventato una costante. I poeti l'hanno visto come un luogo dove sono gli origini; in contraddizione, la donna scrive per se stessa e la concezione del domestico è legata alla noia, alla responsabilità, all'educazione, al marito, all'amore di una coppia, alla famiglia; quello che per i poeti è tenerezza per le donne è tensione. Quest'articolo si propone di analizzare il processo di scrittura in diverse rappresentazioni e immagini della casa, dello spazio domestico e il suo legame con l'esperienza soggettiva nel libro *La casapor dentro*, di Luz Machado. Per questo è stato selezionato un corpus, è stata effettuata una lettura più approfondita con una revisione di testi specialistici per la successiva analisi delle poesie selezionate.

Parole chiave: Venezuela, poesia, poesia venezuelana, letteratura venezuelana, scrittura, casa, donna.

*A Gina Saraceni, por todo y porque sí.*

**Introducción**

Luz Machado fue una poeta venezolana autora de una prolífica obra<sup>1</sup> que en los tiempos que transcurren debería ser releída, revisada y reinterpretada por la poca atención que la crítica especializada le ha dedicado a lo largo de los últimos

---

<sup>1</sup> *Ronda* (Poemas, 1941), *Variaciones en tono de amor* (Poemas, 1943), *Vaso de resplandor* (Poemas, 1946), *Poemas*, Selección (Cuba, 1948), *La espiga amarga* (Poemas, 1950), *Poemas, selección* (Argentina, 1951), *Canto al Orinoco* (Poemas, 1953), *Sonetos nobles y sentimentales* (1956), *Cartas al señor tiempo* (Prosa, 1958), *La casa por dentro*, (1965), *Poemas sueltos* (1965), *Sonetos a la sombra de Sor Juana Inés de la Cruz* (1966), *Retratos y tormentos* (Prosa y poesía, 1960 - 1972), *Soneterío* (1973), *Crónicas sobre Guayana* (1946-1968), *Palabra de Honor* (1974), *Poesía de Luz Machado, Antología* (1980), *Crónicas sobre Guayana* (1969-1986), *Ronda, poemas* (1992), *A sol y a sombra* (Poemas, 1997), *Imágenes y testimonios* (Prosas, 1996) y *Libro del abuelazgo* (Poemas, 1997).

años, por sus aportes en relación sobre la poesía y la escritura poética femenina; de los críticos venezolanos que le han prestado atención a su obra, Juan Liscano (1973) destaca su “validez excepcional en la poética venezolana” (p. 233); Julio Miranda (2010) se refiere al hecho que es la poeta que “celebra las minucias de lo doméstico” y “no asume menos las amarguras de un encierro” (p. 64). Por su parte, Arturo Gutiérrez Plaza (2010) observa que los aportes de su escritura están dados por el hecho de que con su “obra se abre un ámbito hasta su momento inexistente en la poesía venezolana: el de la voz femenina nombrando el mundo desde su circunstancia urbana y doméstica” (p. 371). Este aspecto de su poética constituye, según Rafael Arráiz Lucca, un antecedente de la poesía escrita por mujeres en Venezuela a partir de los 60 y 70 como se observa en *El libro de los oficios* (1975) de Ana Enriqueta Terán (1918 - 2017) y en *Poemas* (1952) y *Poemas de una psicótica* (1964) de Ida Gramcko (1924 - 1994) que empiezan a abordar las problemáticas relacionadas con lo que al transcurrir de los años devino en estudios de género (2003: 381). Por su parte, María Antonieta Flores (2013), al referirse a Luz Machado, habla de “una poética que, como ninguna otra, asume la confesión a la manera de un arma filosa y brillante para comprender y hacerse del mundo” y además, se refiere a la deuda que la generación del 80 y en particular el grupo *Tráfico* tiene con su obra (P. 298). Por otra parte, Joaquín Marta Sosa (2013) reconoce su relevancia en *Aproximación al canon de la poesía venezolana* cuando asegura que este libro es un homenaje “a la domesticidad como la tierra secreta y libre para que reine en ella el alma femenina” (P. 39).

Sin embargo, la revisión de algunos de los distintos acervos de investigaciones realizadas en Venezuela pone evidencia la falta de una investigación que explore el lenguaje y el universo poético de esta escritora para señalar su singularidad y novedad dentro del campo literario venezolano, elementos que hacen de su escritura una ruptura dentro de las distintas poéticas nacionales. De aquí, que el propósito de este artículo es intentar atender a esta carencia a través del estudio de la escritura como medio de autoconstrucción de un lugar propio, ya que este es uno de los rasgos del libro más conocido de Luz Machado: *La casa por*

*dentro*<sup>2</sup> texto complejo que ahonda en la reflexión sobre la pertenencia y el habitar mediante la representación de la femenina intimidad a partir de la casa y su materialidad como lugares constitutivos de la identidad de una mujer que escribe para tratar de salvar la casa y al mismo tiempo salvarse a sí misma. Esto con el objetivo de estudiar los modos singulares en que la poesía de Machado despliega una serie de perspectivas sobre este rol de la mujer para mostrar la función de la poesía en el ámbito privado y público en tanto su capacidad de intervenir el imaginario social establecido y uno estético por crear, del tiempo que transcurrió y el de estos días presentes.

### **“Miro la casa desde un retrato”**

*La casa por dentro* es el producto de una manera de mirar que tuvo la poeta como dueña de la casa, a través de esa observación se desencadena un proceso al que la estudiosa de la escritura María Teresa Andruetto (2009) define como un camino “que va desde el ojo hasta la voz” (p.67) es decir, la particular manera de ver que tuvo Luz Machado el espacio interior, tanto físico como espiritual, le otorgó a través de la reflexión una manera particular de apropiarse de la voz poética que necesitaba para escribir y salvar la casa.

Durante 22 años se gestó la escritura de *La casa por dentro*. Si se considera que el poema *Álbum* tiene fecha de 1943 y el libro se publica en 1965, se puede decir que durante largo tiempo la poeta escribió, revisó, editó, descartó poemas, mientras se ocupaba de atender la casa y las responsabilidades domésticas dentro de espacio, tal y como se lee en el prólogo del libro, texto que ella misma escribe desde la idea de un dialogo consigo misma, tal como sucede en todo el libro que aquí se aborda. A continuación, está el preámbulo integro:

---

<sup>2</sup>A lo largo de todo el trabajo los poemas se van a identificar con las debidas iniciales del libro, es decir LCPD, las citas corresponden a la primera y única edición realizada por Editorial Sucre en 1965.

Y ME DIJE: por habitarla y por vivirla he de salvarla. Y comencé a escribir una obra que llamaría: “La casa por dentro”.

Aparecerían en ella todas las cosas de ese mundo íntimo y específico del Ama, de la Dueña de la casa, en trato continuo e inmediato con los objetos que la rodean. Por supuesto, los sentimientos, la anécdota, cotidiana, las emociones. Y las imaginaciones. El mundo subjetivo en su extensión y en su profundidad estaría presentes, tanto como el tiempo y la experiencia sucesiva lo determinarían, mientras la Poesía fuera poseyendo instantes y objetos.

Casi veinte años -que señalo con las fechas al pie de cada poema aunque sin seguir orden de años sucesivos- han transcurrido. Esa edad tiene más de un poema en estas páginas, muchos de ellos publicados. Pero las impostergables de la madre, dueña y ama verdaderas, hicieron que el Poeta fuera apartando imágenes. Y sueños. Porque los días transcurriendo pedían su comparecencia inmediata en la responsabilidad humana con lo que era lo suyo familiar. Así, de las primeras tentativas logradas en Poesía, realizadas con tanta emoción como para haber aparecido más pronto este volumen, hube de pasar a la lentitud y postergación obligadas. (Machado, 1965: 5)

Me sostuvo la fe en lo que quería decir y saber que alguna vez lo diría, como propósito entrañable e irrenunciable, por ello mismo. Y a mi modo. Y aquí está el libro. Con su poco de ayer y de hoy. Con cuanto logré rescatar en el intento inicial. Con lo que me permiten nombrar las mismas urgencias de ayer y la certidumbre de la vida en el futuro. No tienen sus páginas todo cuanto hubiera querido reunir. Tan ambiciosa es la vida cuando la Poesía la reclama para ella como una casa por dentro. Quienes han debido sostenerla de una o de otra manera lo saben como yo. Me duele porque quise la posesión íntegra de una realidad trasmutada y trasmutable hasta obtener el derecho a entregarla con orgullo en manos de la Belleza.

(...) Y la vida misma, su inminencia, la inmediatez de la rutina doméstica, de otros del afecto familiar: la muerte de la hermana y de la madre, las bodas de las hijas, la otoñal maternidad, ya tratada en la juventud, en otros libros y el cantico o la elegía de esa antigua ceniza resplandeciente que derrama sobre nuestra cabeza el abuelazgo. Libro este, pues, de sentimientos, que ha nacido y ha vivido entre la mengua diaria y las insobornables aspiraciones humanas, lo público por obligarme a seguir en un oficio de hermosura al que no he aprendido a renunciar. Con la tristeza que otorga el trato grosero con la temporalidad y sus vínculos. Y con la esperanza de que en alguna forma complazca a quienes me han acompañado, cerca o lejos, a sostener esta *casa por dentro*. (p. 6)

---

Se trata entonces de un libro escrito en distintas etapas de la vida de su autora, como esposa, madre, abuela y de nuevo en una maternidad tardía, por ello se puede leer desde diversos lugares de enunciación que corresponden también a las diferentes funciones preestablecidas dentro de la casa como espacio marcado por la cultura dominante en donde se entendía la norma y regla que presentaba la casa como el *espacio natural* de la mujer, lo mismo la calle para el hombre, es por eso que esta poeta reflexiona y pretende, como bien lo escribió, poner a salvo todas las pequeñeces del espacio doméstico a través de la escritura de una poesía que es testimonio de un encierro de marcadas connotaciones ambiguas: amado en algunos momentos y razón de angustia en otros.

Luz Machado procesó la experiencia doméstica y sus imágenes, así como los objetos propios de la casa a través de poemas que fueron madurando en el tiempo y en la soledad íntima de la poeta en tanto ama de casa, de manera que cuando tuvo en sus manos todo el conjunto de textos, eso que ella misma denominó: “la posesión íntegra de una realidad trasmutada y trasmutable” pudo “obtener el derecho a entregarla con orgullo en manos de la Belleza.”, Machado, (1965), p.6. De esta manera ama de casa y poeta, recinto doméstico y cuarto propio, cotidianidad y poesía convergen en un mismo tiempo, como en un embudo el de la escritura, todas estas figuraciones se alternan en un libro, que en su tiempo, exploró la circunstancia de la mujer en el encierro doméstico por ello la línea de fuga que la escritura abre una grieta dentro de un espacio gobernado por el deber y la obediencia a la normatividad social, que se hereda de padre a hija y transcurría de esposa a esposo.

*La casa por dentro* traza un recorrido íntimo que atraviesa la compleja unidad del espacio doméstico a través de las representaciones de la Dueña y Ama de casa en la voz de una Poeta que reveló la relación existente entre la dimensión psíquica, simbólica, material de la casa y su transformación en lenguaje, es decir, su conversión en una escritura que de manera irremediable deviene poema como consagración máxima de una expresión que no buscó más que la manifestación de

la necesidad de un universo propio donde todas las representaciones pudiesen convivir sin estorbarse, al contrario en un equilibrio casi que perfecto y que para mantenerlo entramado la poesía y su escritura sirven de amalgama.

En este conjunto de poemas, fechados en distintos momentos, como ya se observó al principio de esta reflexión, la escritura deviene en un andamiaje que permite elevar la verticalidad de una casa hecha de lenguaje y, de este modo, complejizar su “función primera de habitar” Bachelard (2010) p. 34, para lograr de esta manera una representación que intenta ir contra todos modelos preestablecidos de lo que es un hogar según el contexto social de la época. En otras palabras, lo que Luz Machado hace en este libro es alterar la concepción de espacio doméstico como lugar donde se organiza la vida familiar con sus roles y especificidades por ello es la escritura de los poemas una respuesta a las diversas maneras de ver las representaciones, estereotipos sociales y culturales que determinan el rol de la mujer como sujeto casi siempre rezagado y sometido, a la ley del padre y después a la voluntad del esposo, una “ley a la que puede escapar solo en el sueño o en el poema”. Pantin y Torres (2003) p.81, y Machado se decantó por ambas opciones.

La escritura además es el material con el que se diseña y edifica ese “cuarto propio” donde ama de casa, dueña y mujer en tanto poeta se rebela al molde que la sujeta para convertirse en escritora que en el acto de escribir pone a dialogar el conflicto y la tensión que existe entre los diferentes roles de la mujer y las distintas casas que a través del ejercicio poético se gestan mediante la referencia tanto a la materialidad de los objetos domésticos como a la memoria y a la imaginación. En este sentido, como plantea Julio Miranda (2010), la escritura de Machado es una “insobornable aventura existencial (...), verdadero reto para la nueva lírica, [que] apela por momentos a imágenes de hondura mítica” (p.165), que no dejan indiferente al lector.

Al recorrer *La casa por dentro* y su relación entre casa y escritura, se constata como la poeta aparece y se (re)escribe a sí misma en este libro; es decir, de qué modo la misma casa que obliga a la mujer a cumplir con ciertos roles familiares y sociales, es a la vez liberación que se convierte en un “cuarto propio” donde la mujer



deviene poeta y se permite otros modos de actuar, de habitar la casa para de esta manera convertirse tanto en superficie de escritura como en texto escrito, lugar de otra pertenencia y de otra estirpe fundada en la palabra y en la poesía como una realidad distinta, una dimensión del contexto que invita a la reflexión que busca explorar la tensa relación que existe entre la casa y la urgente escritura en un libro que pone de manifiesto el espacio poético de la casa desde el interior; detenerse en la imagen que allí aparece de la mujer como escritora y de la poesía como forma de resistencia a la reclusión en la casa y de contrapeso a los otros roles de mujer que la escritura va develando en tanto: hija, dueña, ama de casa, madre.

Es un testimonio que da cuenta de la tensión de la mujer con la casa como espacio que pareciera serle constitutivo en el sentido de que la cultura lo ha naturalizado como si fuese el único lugar donde esta puede desempeñarse y ser funcional en las distintas dialécticas de la cotidianidad. En este sentido, es una escritura de fuerza contundente porque remite a: “una lúcida consciencia del apartado lugar de la mujer. [...] En definitiva, este libro es un amargo reclamo de desamor y soledad.” Pantin y Torres (2003). p.81, que la poeta hace para mostrar la posibilidad de hacer de este interior un espacio autónomo desde donde escribir y escribirse en la casa, no es un ataque frontal, es un conjunto de instantes que le permite rehacer lo que ya estaba establecido.

Entonces, se está frente a una poeta que además de escribir sobre la casa como pertenencia, herencia, hogar donde se desempeñan ciertos roles asignados, también construye otra casa, que deviene en una “habitación propia” en la que convive con la otra y representa un lugar donde los roles de ama, dueña, madre convergen en una poeta que busca a través del lenguaje y la escritura poética la mejor forma de expresión y herramienta que le va a permitir nombrar, hacer la experiencia en tanto realidad inmediata que la circunda.

De este modo, se trata de un libro que muestra como la casa es usada como recinto doméstico de vigilancia, control y de domesticación del deseo de la mujer. Por medio de la poesía, Machado realiza una (de)construcción del hogar como espacio de inscripción de un conjunto de normas a través de la puesta en escena



de los diferentes roles, funciones y rituales que tiene la casa como cuerpo material que la autora escribe para *desescribirla*, para ir en contra del mandato y obligación de estar sometida, al mismo tiempo que busca mostrar cómo la poesía puede configurar otros sentidos y desestabilizar todo lo que se ha establecido a lo largo de un conjunto de representaciones a las que de alguna manera se está sometida.

Se acuerda entonces en que la voz poética de este libro dirige una mirada intensa, que se detiene y recrea en la escritura y el detalle, en lo particular de cada elemento de la realidad cotidiana para elevar un himno de celebración a las menudencias, a la cotidianidad de una mujer ama de casa, que en apariencia no percibe todo cuanto le rodea por las distintas ocupaciones domésticas y por la amargura del encierro (no real sino mental), de la cárcel que es la casa para ella, por ello se recrea en la belleza de una meditación que invita a la construcción de “un diálogo con lo mismo y con lo otro siempre cambiante”. Gutiérrez Plaza, (2010) p.62 que es la rutina doméstica que en la escritura de Machado genera un diálogo entre casa real, casa imaginada, hogar y el espacio propio donde lo que importa es la escritura como modo de salvarse de la casa, y de las distintas convenciones que la constituyen.

La casa entonces, a través de la poesía, se convierte no solo en la obediencia al mandato recibido sino también la de rastrear su memoria y recuerdos gracias a la escritura poética. Es un cosmos complejo, ambiguo, que en algunos casos representa la tranquilidad, el remanso y en otros lo siniestro, la herida, la dolencia, “la casa natal es más que un cuerpo de vivienda, es un cuerpo de sueño”. Bachelard (2010) p. 47, un cuerpo que esta poesía intimista transfigura y crea a contrapelo de la casa real, como un automandato que invita a la salvación de los espacios que se habitan como mujer y poeta.

A través de la escritura Luz Machado recrea y reescribe la materialidad de la casa convirtiendo a los objetos más concretos en imágenes poéticas en los que se inscriben las emociones, la memoria, los matices y tonalidades del mundo exterior, lo que muestra que hay una fuerza que la impulsa a mirar los distintos referentes de lo doméstico para asignarles otro significado y de este modo permitirse una lucha

en la que sabe que la escritura es la única invicta, porque a pesar de todo lo que las responsabilidades de la casa significan, la poeta siempre escucha a la urgencia de la escritura como testimonio de un tiempo que siempre será presente.

Esta es una escritura que recupera colores y sensualidad de los distintos objetos cotidianos que al revestirlos de poesía pierden parte de su rasgo banal y ordinario, para de esta manera reducir a despejar todo a través de la meditación sobre el interior de la casa, la realidad de los espacios sobre los que se desarrollan las distintas actividades ordinarias tales como: limpieza, aseo, arreglo, orden y de esta forma hacerlos soportables, lo que propone la voz machadiana es que a través de este proceso de escribir en contemplación al pasado y el presente no es otra que dotar a la casa de dimensión trasmutable que persigue mostrar un paisaje distinto, la otra cara de una moneda, un tiempo e instante disímil hacia otros registros de un lenguaje poético que es belleza y disolución.

Luz Machado, propone una poética para dar a un espacio concreto sentido virtual, una introducción a otro mundo que define de esta manera una materialidad en tanto sentido de estar fuera de lugar, de espacio y de tiempo, es un ejercicio de construcción de sentido, de significados entre el lugar real: la casa, y el discurso ficcional: la poesía, para que los intercambios incesantes entre estos sean familiares, decorado y cimientos de una casa hecha de escritura; esta construcción de una escritura que buscó una resonancia propia se sostiene en lo que se mira y es por eso que esta realidad se transforma desde la mirada, o al menos es el deseo de la poeta cuando recorre cada espacio para observar cada minucia, de esta manera se abren recuerdos, fantasía, una interioridad que hace de esa mirada nueva una forma de traspasar lo que rodea y la norma controla, el deseo de otro devenir es posible porque todo lo que rodea a la escritora es trasmutable en tanto a la belleza que se oculta debajo de la pátina de lo real.

Escribió María Zambrano (2013): “toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere; toda palabra es también, una liberación de quien la dice” p.20. Machado como escritora libera su voz como una manera de cuestionar la apariencia y realidad doméstica que le es muy cercana y ajena en un mismo tiempo

para alcanzar de este modo una forma de libertad. En *La casa por dentro* el lector se va a enfrentar a diferentes roles femeninos que la misma casa despliega como espacio de la familia y de la pertenencia, la poesía escribe sobre una variedad de formas y representaciones femeninas para intervenirla, mostrar sus contradicciones y fisuras. Se trata entonces de un libro polifónico por la variedad de voces y posiciones de mujer que lo habitan y dialogan que muestran cómo la escritura es el único instrumento, no doméstico, para intervenir la casa, hacerla poesía y proceder a salvarla.

Estar bajo algún tipo de dominio implica la limitación de una de las formas de la libertad y aunque es posible rastrear en la historia de la literatura y de la cultura que este hecho “anula la capacidad de la escritura” Rondón (2012). P. 52. como manera de expresión, en Machado esto no sucede, tal como se determina en *La casa por dentro* donde escribe la casa para escribir como una forma de mostrar la otra parte de lo establecido y fundar otras imágenes de la casa que la liberen de su ocupación utilitaria. En este sentido, la escritura cumple la función de establecer, a partir de la representación del espacio fáctico del hogar y de la materialidad de sus objetos y utensilios, una casa que se distancia de la real para contar/mostrar un relato diferente de la mujer y su subjetividad.

Revisando las reflexiones de Elizabeth Shön sobre la casa se puede pensar que en *La casa por dentro*, las minucias del claustro doméstico se revelan y se convierten en poesía, en escritura: en la casa del Ser, para de esta manera ir “adquiriendo una significativa realidad mediante la figuración entitativa de “casa”; esta a su vez, al anunciarse, funda dentro de sí misma un contorno de límites fijados por la propia figuración” Shön (2015) p. 16. y son estos límites los empiezan a definir los rasgos de escritura en la poesía a la que se intenta aproximar la autora de este libro fundamental en la poética venezolana escrita por mujeres, límites que la llevaron al extremo de una meditación que le vale dentro de las poéticas nacionales un puesto de relevancia y significación en torno a los asuntos de la casa, el habitar y la mujer como ama de casa y poeta.

Para volver más explícitos<sup>3</sup> los diferentes modos de aludir a la poesía y a la escritura se han seleccionado cinco poemas: “El poema” (17), “Ruego a la poesía” (61), “Apunte” (72), “La máquina de escribir” (128) y “Cartas guardadas” (136), se considera que contienen los elementos necesarios que dan cuenta de cómo Machado va plasmando en el libro una reflexión sobre la escritura como un proceso de mirar y de mirar intensamente que deviene en textos de una riqueza en tanto belleza y poesía.

### ***Escritura y refugio***

1. En la escritura de este libro, la memoria es un eje transversal, está presente a lo largo de todos los poemas, en algunos se nombra de manera explícita, en otros la misma escritura del poema es un ejercicio de búsqueda de la memoria para fijarlo, no se puede obviar el hecho de que cada poema tiene al menos el año en el que fue escrito, es decir es una característica indicativa de que es necesario un registro temporal. En ese mismo sentido, todo rastreo de la memoria, la herencia y la pertenencia terminan llegando al principio de todo: la necesidad de una escritura testimonial.

En el texto titulado “El poema” se observa, siguiendo los planteamientos de Alicia Genovese (2011): sobre la creación poética que: “la poesía produce desplazamientos incluso en los textos aparentemente más sencillos, centrados en una imagen pegada a lo sensorial”. El desplazamiento de la realidad a la escritura, del hecho a la palabra, del referente a su transfiguración es el movimiento de todo poema que busca, como dice Barthes (2013), “imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la historia y la posición que se tome frente a ella” (p.12), una postura de reconquista que da nuevos aires a los espacios que en el caso concreto de Luz Machado generó en ella una necesidad de escribir la casa a través de un proyecto concreto y específico, la salvación de su lugar de habitación, para decir que: “el

---

<sup>3</sup> A lo largo de los muchos poemas que constituyen “La casa por dentro” se puede apreciar que la escritura como forma de ser y estar en medio de la casa, sin embargo, para efectos de este artículo se destacan los textos donde esta figuración se encuentra de manera explícita.

poema es un llamado de atención a la poesía, al cumplimiento de una nueva función, siendo que el poema mismo es ya la materialización del requerimiento que se hace”. Gutiérrez Plaza (2010) p. 92.

El primer verso del poema es: “OLVIDANDO la casa apareció a mi lado”, es un verso que muestra ese más allá del lenguaje que restituye verbalmente aquello que parece estar en la distancia, en el olvido. Aquí Luz Machado muestra cómo ella hace la casa escribiéndola y en qué medida esa factura poética del espacio doméstico implica su transfiguración, mutación de un lugar de encierro, obediencia y reglas a un espacio que se coloca al lado del yo poético para sacarlo de la fijación de los roles *destinados* a la mujer y darle alas para volar:

Una mirada de honda sabiduría soltó sobre mis hombros  
como si colocara un par de alas  
para un sueño y un viaje, reunidos  
en el desconocimiento. (17)

Es necesario considerar que la mujer siempre fue poeta y que esta casa permite que se transformé en escritora cuando el mismo poema la saca de la rutina diaria por la que ella pospone la escritura para privilegiar los otros roles más importantes a cumplir, y la proyecta hacia el espacio del “desconocimiento”, ese lugar que es la escritura como una fuerza impredecible. La casa que se escribe es abierta, desconocida, muta en relación a la otra en donde está presa en la cotidianidad del oficio de ser ama y madre. Y en ella la mujer cambia su posición y se asume como escritora para salvar la casa de sus límites y confines con el rostro caído ante la luz y el color.

2. La función perturbadora y a la vez liberadora que tiene la escritura en la vida de una mujer-ama-de-casa también se puede observar en “Ruego a la poesía” donde el yo poético le hace una petición a la poesía: “ya no vengas más”. Este ruego se

relaciona con aquello que Machado declara en el prólogo del libro, es decir, la “urgencia de la madre, de la dueña y ama” que le impidieron, por mucho tiempo, darle al ejercicio literario un lugar central en su vida, con esta reflexión también se hace evidente que aún en los tiempos donde la escritura no era una urgente necesidad la voz poética estaba rezagada, agazapada en espera del momento oportuno para emerger y darle a la realidad otra forma.

En el prólogo se lee también: “Tan ambiciosa es la vida cuando la Poesía la reclama para ella como una casa por dentro”, Machado (1965), p.6. En este sentido en esta escritura se explora la casa como centro y origen de lo femenino para cuestionarla y mirarla bajo una actitud de la sospecha. La creación poética es una forma de resistencia porque ser escritura es un rol elegido a diferencia de los otros que se heredan como si formaran parte de un destino que hay que cumplir según el dictado de lo socialmente establecido. La creación literaria es también el modo cómo la mujer presenta la posibilidad de intervenir el hogar de modo crítico para hacer de él una ocasión poética y un modo de verse de otra manera. Tal como afirman Pantin y Torres (2003): “es imposible que la mujer inicie su expresión literaria sin acudir a la autoexpresión” (p. 67), de todo esto da cuenta el poema escogido.

El poema, escrito entre 1951 y 1956, empieza con los siguientes versos que muestran la tensión entre los utensilios relacionados con las tareas del hogar y la poesía como esa fuerza que saca a la mujer del deber ser: “UN DÍA te dije: ya no vengas más. /Entre agujas y escobas voy y vengo en la sal del día/ como cáscara alzada por en el oleaje” (p.61). La mujer vaciada por la rutina doméstica se convierte en cáscara movida por una fuerza que la supera, una fuerza social que la somete a un imperativo al que es posible escapar de varias formas, pero que presenta a la poesía como la única alternativa que la puede salvar, es una posición bastante dramática la que machado representa en este texto, pero no hay otra manera de representar esta urgente necesidad de que la poesía la deje tranquila.

A pesar de la petición que el yo poético le hace a la poesía de irse la reconoce como una presencia constante: “Yo te sentí, sin embargo, / ir y venir conmigo sobre mis hombros” (Íd.). El poema como una fuerza que libera como se vio en el poema



anterior donde se lee “Como si colocara un par de alas”, (p.62). Aquí también, como allá, se observa la imagen de vuelo a través de la referencia al ave que remite a la capacidad de la creación poética de sacar al ama de su deber familiar: “como un pájaro pegado a mi espalda, inseparable, /como mi propia sombra, /plagada en un rincón/ mientras alzaba el alma de los floreros/con un ramo/y descubriría palabra a los hijos” (Íd.). Este poema muestra su devenir-escritora que no acontece mediante la renuncia a los roles que al final también la constituyen ya de manera consciente, sino en una lucha por abrir un espacio a pesar de ellos. La poesía poco a poco va invadiendo espacios de la casa y el deseo de su dueña:

En algún sitio hallaba tu sombrero de fragancia,  
tus guantes para recordar los lirios  
y tu nombre, para dormir con él  
sobre mis sueños.

El poema avanza y el tono de este es triste, de matices melancólico porque el sujeto poético confiesa su dificultad para alcanzar la poesía a pesar de haberle pedido de irse al inicio del texto, el miedo que se instala no es otro que el de no poder permanecer junto a ella, junto a la razón de su amor primero:

Mas, ahora estás triste. O estoy ciega.  
Porque apenas te veo para esperarme  
a la puerta del crepúsculo  
y el camino es tan largo  
que ya no creo alcanzarte  
para sentarme junto a ti y hablar contigo,  
bajo la última estrella,  
hablar de lo que es mío y es tuyo y nos importa



porque yo te conozco y me conoces,  
oh, mi pequeña lámpara gemela, poesía,  
ante quien solamente me arrodillo,  
pecadora. (Íd.)

En los últimos versos de este poema se observan tanto el temor como la impotencia de extraviarse y no encontrar a la poesía, como el parentesco que une a la poeta con la poesía, que tienen en común el hecho de conocerse y de tener la palabra como bien frecuente. La poesía se convierte en “lámpara gemela” ante la cual la voz poética se arrodilla “pecadora” como si su deseo de alejarse de ella fuera una falta mayor que la escritora quiere redimir por ello solicita el perdón.

Este es un poema que no solo permite entender la íntima y compleja relación entre la mujer que escribe y la poesía, sino también ayuda a comprender las contradicciones y tensiones que interactúan en un sujeto femenino fracturado entre el deber doméstico y el placer poético; de aquí que la casa como lugar de enunciación es también el lugar donde el yo poético se reescribe para asumir sus contradicciones. En esta poesía la palabra se activa desde el asombro de quien escribe, “asombrado y disperso es el corazón del poeta” Zambrano (2013), p. 13 lo que denota un hecho: no queda espacio para la duda, ese primer instante de deslumbramiento está en los poemas de Machado, es inherente a ella, sin embargo, también es cierto que todo poema al volverse escritura es una forma de capturar momentos, porque el poema es una construcción que le permite a la mujer aprehender cosas e instantes.

Con estos poemas: “El poema” y “Ruego a la poesía” no solo se evidencia una poesía que es una manifestación que está viva, casi que un fantasma; con la escritura de estos poemas se hace latente una manera personal de ver y escuchar, que permitió a la mujer aproximarse a una voz poética/narrativa que durante el tiempo de escribir, organizar y editar el libro cultivó la escritura como un ejercicio de meditación, se puede asegurar que de alguna manera, que Luz Machado percibió

que en las acciones de ver, escuchar y escribir se articulaba toda la expresión y como forma de reflexión, temprana o tardía, visto y no visto como un modo de comprender la realidad más próxima de la casa en su espacio interior que es tal como lo expresa Andruetto fue: “intensa, asombrosa, desagradable e incorrecta” (2009:68) para construirse con y en las palabras un refugio como la mejor forma de escondite y al mismo tiempo poder vivir en un espacio real tan distinto al soñado, es esta una batalla contra la posible necesidad de escapar que al final de cuentas la termina haciendo más fuerte.

3. En *La Casa por dentro*, hay un conjunto de variaciones manifestadas en el tono en que se enuncian los poemas que da por resultado una voz poética compleja y plural que según la propia autora representa el “mundo íntimo y específico del Ama, de la Dueña de la casa” (p. 5). Se trata de un libro en el que la representación de la materialidad de la casa y de sus objetos sirve para explorar a esa otra casa interior, la “casa por dentro” de una mujer que usa la escritura como posibilidad de (re)pensar su condición y por medio de esa experiencia no solo manifestar la rutina del encierro doméstico, sino lograr la posesión de ese entorno por medio de la palabra poética.

En esta poesía, la autoexpresión es evidente, detrás de la poesía se esconde una intención de dejar expuesta la realidad que circunda a la mujer real, es pertinente, o necesario, pensar que Luz Machado se esconde en la poeta que escribe, con la intención de trasponer fuera de los muros ciertos secretos, los escogidos, es esta una mujer que termina por ver en lo que está mirando a sí misma, de otra manera esta escritura que va contrapelo asume una forma de violencia que pretende ser salvación a través del lenguaje escrito, una forma de buscar escapatoria a las fugas que existen entre las palabras y el silencio, puede decirse que la poesía de Machado está hecha, en gran medida, de silencio, observación intensa y una constante búsqueda de la verdadera esencia de la palabra como posibilidad de escape, a eso apunta el próximo poema.

En “Apunte” (72), otro poema seleccionado con la intención de aproximarse a la representación de la mujer escritora, se hace evidente aquello que Teresa Casique (2007) plantea en relación a la creación: “cuando la palabra poética da existencia a lo evocado por ella y hace expresiva esa cercanía, gana una permanencia” (p.30); es decir, lo poetizado logra/ hace que acontezca la verdad. En el primer verso el yo poético constata a través de una sensación que las palabras la tocan: “SIENTO que llegan las palabras sobre mi frente/ como un gran vuelo/ sobre un estuario solo y antiguo”. Una vez más, la poesía aparece asociada a la imagen del vuelo y a la fuerza de una elevación que busca de la materialidad concreta del interior de la casa, de los oficios domésticos y del cuidado del interior, para hacerle alcanzar otras posibilidades de significación:

Bajo un sol radioso tiemblan las significaciones  
y un soplo de dominio abrasa  
la inmensidad de una cabeza que dejaron vacía  
como una casa destechada por vientos negros,  
y lavada por un agua flamígera (72).

Aquí la construcción de un enunciado poético como “gran vuelo” ofrece una fuerza liberadora del sentido se confronta con “un soplo de dominio” que deja vacía la cabeza así como queda deshecha la casa, desmantelada por la fuerza de los vientos negros y aguas de fuego; unas imágenes en tanto bellas como llenas de una perturbación que permite suponer que todo es posible dentro de la destrucción de un espacio al que se ha aprendido a amar y a odiar en la misma medida; en esta escritura no hay mediación, no existe un ritual, lo que se busca es desmembrar para poder salvarse; es decir la mujer ama de casa está en peligro en su propio hogar porque la fuerza de la poesía podría ser destronada por el poder de la ley doméstica

que se siente amenazada por su capacidad de hacer temblar las palabras y hacerlas significar fuera de la gramática social establecida.

Este libro además de mostrar la relación entre casa y escritura, se refiere a los estereotipos socio-culturales existentes, en el tiempo y contexto específico, sobre la mujer considerado el “ángel del hogar”, hecho que supone un dogma moral que norma su comportamiento y establece un patrón de conducta que consiste en ser mujer/madre/ama de casa que se dedica en cuerpo y alma a los hijos y a mantener la felicidad de la familia. Se trata de una *vocación*, una misión, una forma de sacerdocio para el cual está destinada desde el principio de los tiempos que consiste en proteger la comodidad, la salud de todos los miembros de la familia, en dar protección, ternura, consuelo que implica un borrarse a sí misma. En *La casa por dentro*, las minucias del claustro doméstico se revelan por medio de la poesía que se revela.

Escribir sobre esta casa es hacer *otra*, en este sentido, la escritura le sirve a Machado para señalar los múltiples espacios fracturados de un lugar que ha sido en la concepción tradicional mitificado, sin obviar que en algunos casos la casa metafórica puede transmutar en una analogía del cuerpo, de la mujer, de la nación, del país, de la raza, la extranjería, en fin una constante búsqueda de nuevos significados que no pretenden sino decir que toda representación es una construcción social.

#### ***Lo material de una escritura***

4. Otros poemas que se asocian con este mismo tipo de reflexión son “La máquina de escribir” (p.128) y “Cartas guardadas” (p.136) que además se refieren a dimensión material de la escritura como acto concreto que pasa por el uso de artefactos y objetos que la hacen posible. Metal, tinta y papel; las letras como abstracción del lenguaje, las cartas, testimonio físico de una relación, de un intercambio, de esa manera se suceden en estos poemas que muestran de qué manera en *La casa por dentro* el devenir escritora pasa también por enfrentarse con

el acto concreto de convertir las palabras que se tienen en el pensamiento en papel, no hay en la poética de Luz Machado, al menos en el libro que es objeto de estas meditaciones, un terror a la página en blanco; al contrario, todo indica que escribir es antes que nada un oficio de urgencia, belleza y necesidad.

En los versos que siguen pertenecientes “La máquina de escribir” primer poema mencionado, se aprecia cómo la poeta deshoja el proceso de escribir a través de imágenes que se refieren al instrumento con el que se logra dar rasgo concreto y físico a los poemas: “un abanico abierto yace al fondo del metal”; “sólo por la reunida fuerza” de voluntad; “en el relámpago de la danza y sus huellas azules, rojas y negras”, “por el orden sonoro que desgrana la más sorda constelación del hombre”, (p.128), de profunda belleza es este conjunto de versos, pero el más contundente es el que dice: “el alfabeto ahí se somete, / ahí obedece al ángel tiránico y rebelde”. ¿Quién será ese ángel? No es necesario ponerse a reflexionar mucho en torno a esta sentencia, no es más que el pensamiento que le urge a escribir, a poner en palabras todo cuanto le está siendo dado a través de la búsqueda incesante de una voz que no solo le va a permitir cerrar un ciclo al que se siente llamada por una obra redentora, salvar la casa, sino que será la consumación de una obra cuyo destino es ser entregada en manos de la belleza.

La poesía en Machado es una celebración que reviste de pátina nueva la realidad que la circunscribe, por ello, la máquina de escribir es el instrumento que permite la concreción de la escritura pero también es, a partir de la referencia a su materialidad, una máquina de transformación de la realidad. La escritura revela que “el universo se llena de rasgos, /como si fuera un otoño antiguo,/ sacudiéndose”, y apreciar cómo entonces el oficio de escribir va definiendo una identidad de poeta en un sujeto femenino sometido a la voluntad de solventar “el conflicto que sucede en la casa, real y metafórica, amenazada de ruina” Miranda, (2010) p. 165, en Machado es un oficio de búsqueda constante matizada de anhelo por encontrar un lenguaje radiante con el cual revestir todo lo que observa, vive y padece en la casa real que habita, desde el instante de la escritura, se busca encontrar sentido a todo lo que rodea a esta escritora y de esa manera tener control y de ubicarse sin pretender por

ello obtener una conclusión cerrada o un significado estable. Escribir es un oficio en tanto libertad

La escritura como proceso que es la escritura de corrección, cambio, descarte se puede observar en “Cartas guardadas” (p. 136), un poema en el que se plantea la relación entre memoria y escritura dado que para conservar el pasado es necesario inscribir en un papel el relato del pasado:

NO TIENE aniversario el esqueleto.  
Y el olor del papel en vez del hueso  
y del hueso el color  
y cuanta esencia ahí quedara detenida

La experiencia de la creación, además del acto en sí, involucra y toca los sentidos del olfato, del tacto, de la vista que constituyen una parte también de su materialidad así como la tela que fue cosida por la misma mujer que la escribe. El poema revela la importancia de conservar esas evidencias de otro tiempo que están resguardadas de toda mano ajena:

Para que no se escapen las dulzuras,  
para que me acompañen siquiera ahí,  
guardadas.

La imagen de la costura que en este caso es un acto de conservación del papel también se puede relacionar con la escritura concebida como tejido que la mujer ama de casa va tramando en la casa. Coser y escribir pueden pensarse como dos modos de la escritura:

Con hilo nuevo zurzo de nuevo las costuras.  
Su forma tan pequeña me da completo el tiempo.  
Una caja, una simple caja  
que pudo haber guardado mis zapatillas,  
eso es lo que está lleno de escritura.

...

De mis manos a otras y de un país a otro  
una vez y otra vez conocen el exilio.  
Ni uno de esos sollozos, ni una de esas vigiliass  
Ni uno de esos éxtasis se quedó en el camino.  
Están ahí guardados,  
están ahí diciéndome que me aguarda la muerte.  
Y mi cabeza cae, sobre mi sangre cae.  
Y creo los nuevos signos del breve cementerio. (Íd.)

Este poema muestra, a lo largo de sus diferentes partes, la importancia de la materialidad como lugar de memoria, de una evocación antigua. En este caso son las cartas el lugar donde se escriben e inscriben las emociones, aquellos momentos y sentimientos que conforman también la materia de la escritura hecha y palpable que tienen la posibilidad de anticipar la muerte como tiempo de la pérdida y de la posterior ausencia de quienes escribieron y enviaron las epístolas.

Es necesario considerar que la autora hizo énfasis en la necesidad de escribir una casa en el sentido de hacer de esta un espacio escrito donde la materialidad física del espacio dialogó con los afectos, la memoria, las emociones y la soledad. En otras palabras, la idea fue mostrar a través de los distintos objetos, rincones de la casa, la variedad de recuerdos y sus distintas formas tangibles, tales como las cartas, al observar este espacio cerrado se le da la oportunidad, a la Poeta, de escribir los nuevos modos de pensar generando un mundo a través de esa



(re)creación poética del espacio en el que ella es una soledad que era “Sola palpitación. Sola insistencia”, lo que nos invita a reflexionar más allá de: “la fuerza de los hábitos heredados (invisibles, inconscientes) y la parcialidad de toda interpretación” Rowe (2014) p. 359 porque es esta la manera que encontró, la poeta, de poseer y controlar esa poesía que deviene en una certeza con marcados rasgos biográficos, memoriales e intimistas.

Son múltiples las evidencias en *La casa por dentro* de la relación que hay entre mujer y el oficio de la poesía, la intención es aproximarse a este como un lugar que permite a la mujer-poeta usar la materia de la escritura para representar la riqueza y complejidad de los distintos espacios del habitar, la concreta existencia de los objetos y los elementos domésticos para de este modo decirse a sí misma y decir sus afectos, sus deseos, sus herencias, las distintas maneras en la que los poemas expresan una realidad inmediata. Luz Machado construye un habitar desde y “por dentro” en función de una poética específica en la que se enfrenta a la casa doméstica familiar con la certeza de que lo va a decir es importante, al mismo tiempo siente urgencia de expresar que: no poseía la casa sino que se sintió poseída por ella y al momento de escribirla se liberó para después, una vez culminado el ejercicio de la escritura, entregarla en manos de la belleza.

### ***A modo de conclusión***

Mi intención fue conocer “por dentro” la gran casa que Luz Machado construyó en este poemario que se considera fundamental en el amplio horizonte de la literatura y de las poéticas nacionales, por ello, se hace necesario conocer, seguir ahondando en el contexto social y la época en la que escribió la autora para entender cómo la realidad venezolana influyó en la construcción de los distintos proyectos estéticos que se concibieron durante la década de los años 60, la realidad país vigente es fundamental para comprender una escritura poética en tanto política de la casa como construcción social

Es necesario volver sobre la importancia capital que tiene hacer una revisión completa de la obra de Luz Machado para así determinar en qué medida las nuevas generaciones de poetas retoman y reescriben ideas y nociones que esta poeta, junto a algunas de su generación, elaboraron sobre los distintos modos de representación de la mujer y la escritura en tiempos de una necesidad ingente de ruptura de todos los roles sociales aceptados y establecidos.

Con la poesía que Machado escribe en *La casa por dentro*, se revela que es posible construir una voz poética potente para elevar un lugar de enunciación donde habita una subjetividad amenazada de forma constante por la rutina de la cotidianidad; una permanente búsqueda que le permite a la poeta ensayar una palabra que la sacó de la amargura del encierro; de una vida domesticada y obediente; una actividad escritural que le da la oportunidad de poetizar lo cotidiano a través del lenguaje como posibilidad de (re)constituirse a sí misma en un sujeto femenino en busca de una casa/habitación propia donde escribir.

La confrontación entre la casa cultural e histórica y la hecha de escritura y poesía abre la posibilidad para un diálogo donde los préstamos, intercambios y/o enfrentamientos son el rasgo común, por ello los espacios que se habitan se desplazan y trascienden lo referencial para crear la identidad de una mujer escritora, un Yo femenino en una búsqueda de inscribir nuevas coordenadas de representación derrumbado las vigentes.

A lo largo de los poemas que componen este libro, que ha sido catalogado como el más importante de toda su obra, Luz Machado compila la vida cotidiana de una mujer-ama-de-casa y poeta a partir de experiencias que ella consideró importantes: vida, maternidad, muerte, presente, pasado, memoria, herencia, errancia y escritura. Aquí “la casa por dentro” no solo es la reproducción del espacio atribuido a la mujer por construcciones sociales y culturales de la época sino también es esa concepción propia de un lugar de enunciación desde el cual se interviene la casa construida a partir de convenciones y rituales domésticos. Machado, desde su intimidad más entrañable *levanta una gran casa* que parece

corresponder con su propia corporalidad: una casa que siente como un organismo porque está viva.

*La casa por dentro* es una totalidad única y múltiple abierta al horizonte de las nociones y perspectivas que da la escritura reflexiva para intentar decir que esta es una poesía que trasciende lugares, gestos, sueños y la representación de la mujer Dueña, en ese sentido deseo y frustración devienen en rabia y soledad en medio de una realidad a la que se enfrentó por medio de aquello que justamente le impidió en algunos momentos atender otros aspectos de su vida tales como la poesía: el oficio de ser ama de casa.

Para finalizar, Machado logra no sin intención, a través de esta obra, presentar nuevos espacios como una ruptura a la tradición sobre lo doméstico y lo femenino en la literatura que se escribió por las mujeres a finales del siglo XX y principios del XXI, dando para las futuras generaciones un conjunto poemático que por su característica innovadora se ganó un puesto en el reducido cajón de los poco clásicos de las poéticas nacionales escritos por mujeres, no solo en los momentos posteriores a su publicación, sino atravesó un largo periplo de 53 años para estar presente hoy y hacer volver sobre *La casa por dentro* una mirada que invite a la intimidad de una escritura hecha para la belleza y en ese sentido reflexionar en torno a una escritura como pocas.

## REFERENCIAS

- Andruetto, M (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*. Buenos Aires: Comunicarte.
- Bachelard, G. (2000) *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1997) *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Casique, T. (2007) *Poesía y verdad. Mínima meditación*. Caracas: Fundación para la cultura urbana.
- Genovese, A. (2011) *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- 
- Gutiérrez Plaza, A. (2010) *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana. Una metáfora del cambio*. Caracas: Fundación para la cultura urbana. Sellos de fuego editores.
- Machado, L (1965) *La casa por dentro*. Caracas: Editorial Sucre.
- Miranda, J. (2010) *La imagen que nos ve*. Caracas: Equinoccio
- Pantin, Y y Torres, A. (2003) *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar: Caracas
- Rondón Narváez, R. *Las escrituras del cuerpo: Aproximación al sujeto femenino en la poesía escrita por mujeres en Venezuela*. 2012. Trabajo de ascenso no publicado. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, IPC.
- Shön, E. (2014) *La bella granja de la casa. Poética*. Caracas: La Diosa Blanca
- Zambrano, M. (2013) *Filosofía y poesía*. 2013. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.



**La soledad perenne y apogeo amoroso en *De Amantes*  
Aproximación a la obra de Elena Vera**

**Katherine Piñango**  
[katherinepinango@gmail.com](mailto:katherinepinango@gmail.com)

Instituto Pedagógico de Caracas (UPEL)

Profesora de Castellano, Literatura y Latín egresada del Instituto Pedagógico de Caracas donde cursa actualmente estudios de postgrado en el programa de la Maestría en Literatura Latinoamericana. Docente contratada en la cátedra de Literatura Venezolana.

**RESUMEN**

El objetivo de este trabajo es interpretar el poemario *De amantes* de Elena Vera a partir de la concepción del amor y la soledad, no como procesos dicotómicos sino como elementos que se entrelazan para dar forma a una sola estructura: la soledad que se vislumbra durante todo el proceso amoroso, incluyendo el apogeo y la felicidad erótica/romántica. El análisis de este texto se realizó partiendo de una hermenéutica particular, donde intervino la configuración de los elementos teóricos, la voz poética y la interpretación de la autora de este estudio. El tema de lo amoroso y la soledad es analizado a la luz de los planteamientos de Gurméndez (1991), Bauman (2003) Martin Broda (2006) Brando Cabrera (2017). Esto se llevó a cabo mediante el arqueo y la selección de fuentes y su posterior revisión y análisis. *De Amantes* es una obra poética innovadora en cuanto a la voz poética y las figuras que se traslucen en sus versos, además de configurar un espacio donde se aprecia el amor y la soledad como procesos contiguos durante el apogeo amoroso en las relaciones clandestinas, aquellas cargadas tanto de éxtasis pasional, como de profundas ausencias.

**Descriptor:** apogeo amoroso, soledad, amantes.

**Recepción:** 19/03/2019

**Evaluación:** 06/09/2019

**Recepción de la versión definitiva:** 17/09/2020

**THE PERENNIAL LONELINESS AND LOVE'S APOGEE IN *DE AMANTES*(OF LOVERS)  
An approach to the work of Elena Vera**

**ABSTRACT**

The objective of this work is to interpret Elena Vera's anthology *De amantes* (*Of lovers*) from the conception of love and loneliness not as dichotomous processes, but as elements that intertwine to give shape to a single structure: the loneliness that is glimpsed during the entire love process, including the peak of erotic/romantic happiness. The analysis of this text was carried out on the basis of a particular hermeneutic where the configuration of the theoretical elements, the poetic voice and the personal interpretation of the author of this study intervened. The subject of love and solitude is analyzed in light of the proposals of Gurméndez (1991), Bauman (2003) Martin Broda (2006) Brando Cabrera (2017). This was completed through the archiving and selection of sources and their subsequent review and analysis.

**Keywords:** love's apogee, loneliness, lovers.

**L'ÉTERNELLE SOLITUDE ET L'APOGÉE DE L'AMOUR DANS *D'AMANTS*  
Approche du travail d'Elena Vera**

**RÉSUMÉ**

L'objectif de ce travail est d'interpréter le recueil de poèmes *De amantes* d'Elena Vera à partir de la conception de l'amour et de la solitude, non pas comme des processus dichotomiques mais comme des éléments qui s'entrecroisent pour donner forme à une seule structure : la solitude que l'on entrevoit tout au long du processus amoureux, y compris le pic et le bonheur érotique/romantique. L'analyse de ce texte a été réalisée sur la base d'une herméneutique particulière, où sont intervenus la configuration des éléments théoriques, la voix poétique et l'interprétation de l'auteur de cette étude. Le sujet de l'amour et de la solitude est analysé à la lumière des approches de Gurméndez (1991), Bauman (2003) Martin Broda (2006) Brando Cabrera (2017). Cela s'est fait par l'archivage et la sélection des sources et leur examen et analyse ultérieurs.

**Mots clés :** l'apogée de l'amour, la solitude, les amoureux.

**SOLIDÃO PERENE E APOGEU AMOROSONA OBRA *DE AMANTES***

**Aproximação à obra de Elena Vera**

**RESUMO**

O objetivo deste trabalho é interpretar o poemário *De Amantes*, de Elena Vera, a partir da concepção de amor e solidão, não como processos dicotômicos, mas como elementos que se entrelaçam para formar uma única estrutura: a solidão que se vislumbra ao longo do processo amoroso, incluindo o apogeu e a felicidade erótica/romântica. A análise desse texto foi realizada a partir de uma hermenéutica particular, na qual intervieram a configuração dos elementos teóricos, a voz poética e a interpretação da autora deste estudo. O tema do amor e da solidão é analisado à luz das abordagens de Gurméndez (1991), Bauman (2003), Martin Broda (2006) e Brando Cabrera (2017). Esse processo foi feito por meio do arquivamento e seleção de fontes e sua revisão e análise subsequentes.

**Palavras-chave:** Apogeu Amoroso; Solidão; Amantes.

**LA PERENNE SOLITUDINE E IL PERIODO D'ORO DELL'AMORE IN *DE AMANTES*.  
APPROCCIO A**

**L'OPERA DI Elena Vera**

**RIASSUNTO**

Lo scopo di questo lavoro è interpretare il libro di poesie *DE AMANTES*, di Elena Vera, dalla concezione dell'amore e della solitudine, non come processi dicotomici ma come elementi che si intrecciano per formare un'unica struttura: la solitudine che si intravede in tutto il processo d'amore, compreso l'apice e la felicità erotica / romantica. L'analisi di questo testo è stata condotta partendo da una particolare ermeneutica, dove è intervenuta la configurazione degli elementi teorici, la



vocepoetica e l'interpretazione dell'autrice di questo studio. Il tema dell'amore e della solitudine viene analizzato alla luce degli approcci di Gurméndez (1991), Bauman (2003) Martin Broda (2006) Brando Cabrera (2017). Ciò è stato fatto attraverso l'archiviazione e la selezione delle fonti e la loro successiva revisione e l'analisi.

**Parole chiave:** l'apice dell'amore, solitudine, amanti.

### **El apogeo amoroso vs la soledad del amor**

Como parte de la cultura occidental, el amor ha tenido diversas máscaras que les permiten a los amantes, colocarle un nombre al sentimiento que por siglos ha motivado a los poetas (Dante o Petrarca, por ejemplo), a transitar por los caminos más desconocidos en busca de los ideales inalcanzables a quienes dedican su ingenio. El apogeo entendiéndose como el momento de mayor grandeza de alguna circunstancia, permite al amante disfrutar del clímax máximo dentro del proceso amoroso, es así como los defectos del amado no son suficientes para generar el desencanto, ni la soledad es lo suficientemente perceptible (conscientemente), para tener el protagonismo que pareciera merecer durante todas las etapas del amor.

El poeta es entonces, quien le da voz al amor en su esplendor máximo y también a los sentimientos más oscuros a los que se llega, una vez que se transita por las vías de la entrega amorosa. En primer lugar, la poesía romántica o erótica es uno de los temas principales dentro del canon poético. La invocación lírica es posible gracias a la ubicación deíctica de un "tú" que es el objeto del deseo o de las emociones ligadas al amor. Al respecto, Broda (2006) afirma que el núcleo de la poesía amorosa corresponde a una "invocación tuteante". Es enviada al *otro*, considerado como esencialmente ausente, pero ese envío es lo único que produce el sentido" (p.8) Desde los trovadores hasta los poetas contemporáneos, el sentido de la poesía en sí, el sentido del otro, ese tuteo que significa un receptor amoroso que, por lo general, está ausente.

Ante la necesidad del amante, se da paso a una serie de emociones que corresponden más a la soledad del amor que a su apogeo. En ambos casos, uno y otro representan el núcleo central del amor. Algo expresado en versos interminables de poetas que a lo largo del tiempo, han dejado claras las marcas

y secuelas del apogeo amoroso y la soledad constante que es su compañera inherente.

A diferencia de los poetas hombres, las mujeres esbozan con nuevas imágenes sus mundos interiores. Los detalles y la curva de la intimidad que guarda desde su niñez, le permiten exponer un universo cada vez más amplio donde se explican los imaginarios femeninos. Aunque no se trata de crear categorías de género, el amor, la soledad, la casa, la maternidad, la sexualidad y el erotismo, son temas que atañen de especial forma a la mujer. Elena Vera como poeta disciplinada y audaz representa estos espacios oscuros e íntimos del alma de la mujer. A través del “yo” lírico evoca no solo sentimientos, sino circunstancias que son tan prohibidas socialmente, como la posición de las amantes o como los secretos a voces: todos los saben, todos comentan; pocos tendrán la gallardía de enfrentar, en primera fila, estas *máscaras*.

### **Elena Vera, poeta venezolana**

Hablar y escribir sobre Elena Vera es entrar en un mundo de sublimes imágenes cargadas de las más secretas confidencias femeninas. Esta poeta nace en Caracas en 1939 y muere en la misma ciudad en 1997. Fue docente, investigadora, ensayista y poeta. Dedicada a la literatura venezolana en el Instituto Pedagógico de Caracas (IPC), se graduó como profesora en la mencionada casa de estudio. Licenciada en letras por la Universidad de los Andes, Magíster en Literatura hispanoamericana nuevamente por el IPC, además, magíster en Literatura Venezolana por la Universidad Central de Venezuela.

En su poesía reposan las sombras del amor y de la soledad, no como procesos dicotómicos, sino como elementos que se entrelazan para dar forma a una sola estructura: la soledad que se vislumbra durante todo el proceso amoroso, incluyendo el apogeo y la felicidad erótica/romántica. Dice Gurméndez (1991):

...solo por el amor tenemos una conciencia penetrativa de la muerte.  
En el comienzo del amor, la sentimos como un sacrificio de nuestro

yo... así pues, comenzar a amar es empezar a morir, y durante el proceso mismo del amor sufrimos desgarramientos que semejan una agonía (p.156)

Suavemente, en el proceso amoroso como en la muerte, se descubre que hay paredes invisibles que no pueden ser traspasadas, es allí donde la soledad reposa perenne y distante, pero capaz de introducirse en cualquier espacio entre los cuerpos y la distancia. Estas paredes se pueden traducir en la ansiedad de la pérdida del objeto amado, la incompreensión, la soledad; y es que, aunque se consiga el afecto deseado, luego, con el pasar del tiempo, llegan los tormentos causados por la ansiedad, el aburrimiento o el cansancio.

Si además de ello se considera que la voz del amante es femenina, la adúltera no tiene otro aleado que la soledad, incluso en durante el apogeo amoroso, ya que el "otro" se conjuga como un ser no "decible y no figurable que hace esperar la plenitud y al mismo tiempo la afirma como imposible" (Broda, 2006; p.10) La carencia del objeto amoroso es la combinación del amor y la soledad como dos complementos inseparables, aún dentro del estado máximo de satisfacción erótico/romántico.

Para Vera, el objeto amoroso es la ausencia en sí misma del amado, aquel que aparece expuesto en el texto pero que representa la inevitable caída dentro del círculo de la soledad amorosa. Esta soledad se puede definir como el espacio palpable que se produce entre el sentimiento del amor y la ausencia constante del objeto amado, o también puede suscitarse bajo la presencia de este objeto, pero el miedo perenne a su pérdida o ausencia. El motivo poético responde a la necesidad de expresar ese deseo por el ausente. Ese "tú" que aunque nombrado, nunca será obtenido. Como ya mencionaba Broda, la nostalgia es el movimiento que permita la creación lírica. En este caso (poesía escrita por hombres), la mujer inaccesible, muerta, ficticia o perdida es el objeto que promueve la expresión lírica; en *De Amantes*, el hombre amado pero ausente, la relación al margen social son los protagonistas de su verso.

**Poesía femenina: expresión interior de los años 80**

Para los años 80 del siglo XX, Venezuela se encuentra en una época “dorada” con el precio del petróleo en aumento, el dinero parecía producirse en la calle. La creación de nuevos complejos urbanísticos, el metro de Caracas, la inversión de empresas privadas extranjeras, el libre comercio del dólar, hacían notar un país en plena bonanza. Para las artes y la literatura también el dinero permitió la creación de círculos literarios como los grupos: *Guaira*, *Tráfico* y *La Gaveta* (López Ortega, 2012), en cuyo espacio, los escritores tuvieron la posibilidad de explorar nuevas formas de expresión literaria. En cuanto al ámbito de la poesía, las poetisas tuvieron la oportunidad de crear textos con sello íntimo y femenino: visitar las profundas hendiduras del cuerpo, la experiencia y el alma de la mujer.

Así pues, escribir sobre los espacios íntimos, forma parte del quehacer literario de las poetisas precursoras y contemporáneas con Elena Vera: María Auxiliadora Álvarez, Luz Machado, Hanni Ossott, Yolanda Pantín, por nombrar algunas. Los campos que nutren su escritura van de la mano con los sentimientos más profundos de su ser. La naturaleza, la soledad, el amor, la maternidad y el erotismo, se funden para crear juegos de lenguaje que traducen todos los compartimientos del alma femenina:

...la temática de su escritura invade terrenos que obligan a su silenciamiento, pues el intimismo, la soledad, el tema del abandono y el regodeo en el encierro no solo constituían, para entonces tópicos elegidos por las mujeres con plena autorización de los hombres intelectuales, sino que habían alcanzado carácter de exigencia para adquirir cierta luminosidad-casi nunca acompañada del reconocimiento-dentro del campo cultural. (Libertad, 2009; p.29)

De esta manera, “la amante”, quien oculta soporta el desprecio y la soledad en la sociedad de los años 80, en la poesía de Elena Vera, tiene nueva voz, una que la identifica: a ella como sujeto, al otro como objeto amoroso, y a todos los elementos que participan en la ruleta rusa del amor. Abordar temáticas tan privadas a través de la escritura, requiere de escritoras audaces, ágiles y fuertes ante el escrutinio de la crítica y el lector común, pero en el fondo, la identificación

entre la voz poética y la audiencia es inmediata.

En *De Amantes*, no solo se trata de reflejar relaciones prohibidas o estigmatizadas, también es el reflejo del sufrimiento de los amantes o de la amante, por la soledad. A pesar de vivir la más profunda intensidad amorosa, siempre es recurrente la presencia del vacío que no solo es por el otro, sino que también se construye por la incapacidad de una completa satisfacción.

En su artículo titulado "La poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX" (UPEL-IPC-CILLAB), Elena Vera reseña brevemente la poesía de diversas poetas venezolanas que han marcado un hito dentro de la literatura del país. En su texto expone como las poetas han desarrollado un nuevo canon literario con voces que narran experiencias femeninas como la maternidad, la inclusión en el campo laboral, la sexualidad y también la soledad. La poeta, no se incluye en esta breve antología, pero en su poesía se reflejan las voces de millones de mujeres que se convierten en amantes de la vida, del quehacer diario, de los hombres, de sí mismas, todas configuradas en una profunda soledad que solo encuentra reposo en su propia alma.

### **¿Soledad o amor en *De Amantes*?**

La poesía de Elena Vera, como bien afirma Flores (2002) es la "Poesía de la mirada triste y solitaria, la poesía de Elena Vera más que esencial, breve, femenina, es poesía del fracaso y el vencimiento humano"; por su parte, *Acrimonia* (1981) es la sustancia agridulce provocada por el amor o la ausencia de este; la soledades de las almas, pero también es la seducción del poder femenino capaz de cambiar a su gusto la percepción:

"Hago  
a veces  
poderes ancestrales  
tan sólo  
el calor de mis manos

puede cambiar al mundo

...

Otras veces

podría convertirme

en exquisito licor” (p.13)

Es así como la voz femenina se vuelve objeto de su propia proclama: se nombran los vacíos, se habla del “tú” ausente, del “yo” resquebrajado en la oscuridad de la muerte emocional (espada, herida, lobo, noche). Por su parte, en *Sombraduras* (1988), los espacios y el silencio hacen gala de la tristeza y la reflexión constante en el alma:

Trasegando el llanto

oliendo a desespero

Vacía de todo resplandor

asumo esta caída necesaria (p.56)

En su poemario *De Amantes* (1982), Elena Vera le da voz a la amante, le da cuerpo y forma a una intangible imagen disociada y degradada por la sociedad. Desde una visión falocentrista, la postura de la mujer *amante* no es igual a la provocada por la infidelidad del hombre. En primer caso, porque la mayoría de las religiones más seguidas a nivel mundial (piénsese en el cristianismo, hinduismo y el islam), ostentan una imagen pecaminosa de la mujer, ya que es la responsable de la destrucción del hombre, por lo que sus acciones siempre tendrán consecuencias mayores en comparación con las masculinas. En segundo lugar, la figura de la “otra” conlleva improperios que son otorgados por el hombre-víctima y por la institución representada por la iglesia, la esposa y la familia constitucional.

Bajo este paradigma social, la poeta produce un texto con sentido completo desde su primer poema hasta el último. Este podría resumirse en el ciclo amoroso producido entre la voz amante (“yo”) y el objeto amoroso (“tú”). Es así, como el proceso lírico recurre a imágenes relacionadas con el juego, la noche,

---

el erotismo, la seducción; pero también se presenta la incertidumbre, la soledad y el vacío; propio más comúnmente en las relaciones formales (la casa y la esposa), pues la figura de la amante no solo es la calamidad y los placeres, también es la representación de numerosas soledades, aún en el apogeo o éxtasis amoroso. En el primer poema se observa una voz femenina que inicia su proceso de autodescubrimiento para ella y para el mundo, mediante la afirmación orgullosa:

I  
Soy  
la amante

No  
me mires con desprecio  
No tengo el número dos  
en la frente  
ni  
sus besos ansiosos  
me han abierto llagas

Soy  
la amante

La que tiene todos los sueños  
del mundo  
y los secretos

Con este texto, la poeta inaugura su poemario. Aquí, hay elementos que invitan al análisis, en primer lugar: el "Yo" poético se afirma como sujeto, es así como la voz poética encara al mundo con su propia piel, sin máscaras ni velos que cubran su identidad. De igual forma, llega a la memoria la eterna personificación del arquetipo histórico de la mujer como fuerza seductora, como



mujer fatal ("Sueños, mundo y secretos"), en ella se observa con detenimiento las formas antiguas de Lilith, Ishtar, Circe, Calipso, Medea, o Dido; pero también, es el inicio del apogeo erótico/romántico, aún sus besos (los del "otro"), no han abierto heridas, pero lo harán.

Cuando se trata del apogeo erótico/romántico, los amantes se ven envueltos en un aura de integración, como si los dos cuerpos fuesen realmente un solo elemento, y las únicas horas importantes son las que comparten. Además, la realidad ficticia (amante/amado), se vislumbra con mayor éxtasis que la realidad cotidiana (esposa/amado). La poeta traduce estas emociones en sus textos que tejen el hilo de los acontecimientos a través de una voz que resuena fuerte y segura:

II

Vienes

en el silencio de las tardes

Pones

la máscara sobre una silla

y tiemblos

Viento salvaje sobre tu piel

Tormentas

Estas tormentas primigenias son las del éxtasis primero del encuentro de los amantes, mientras que la máscara, es la representación de la fachada que no es ante la figura de la amante, sino ante su vida diaria, es aquí donde los discursos culturales se caen y la promesa de una felicidad perenne en la institucionalidad del matrimonio, se contraponen con las máscaras del hombre indefenso ante la mirada de una nueva mujer: la amante decida y solitaria.

Así mismo, Gúrmendez (1985) afirma que: "Al principio, los amantes viven el sueño de la identidad. De improviso aparece, para despertarnos de la felicidad paradisíaca, una mirada de reproche, una palabra rencorosa, un grito de desconsuelo" (p.157) Mientras el poema I anuncia que ese "yo" lírico es *la amante- la que tiene todos los sueños del mundo y los secretos*; el poema VI anuncia si bien el juego de la seducción, también la inestabilidad dentro del proceso amoroso: *Yo soy la amante- Baraja que salta de tu mano- y es oro y sota y reina al mismo tiempo-* El sujeto lírico es uno y múltiples, como lo es el juego de las máscaras como imágenes que forman parte del hilo retórico del poemario.

Es así como durante, todo el proceso de amor, el otro "yo", se presenta, reclama, duda, entra en delirio, se mantiene en silencio, esperando la oportunidad para intervenir en el idilio de amor, es la soledad perenne que se configura durante todo el proceso amoroso:

V

A través del tormento  
me llegan visiones

ojos

manos

labios

cuerpo

Tú

La visión tormentosa del objeto amado es la presencia de la soledad, ¿cómo puede generar ansiedad, tormento y furia lo que se tiene al lado?, solo cuando el objeto amado parece inmóvil o cuando simplemente no está. En este poema, los cuerpos distanciados provocan angustiosas imágenes, donde el

recuerdo no es perceptible ni completo, es por el contrario, la disgregación del cuerpo. Son las partes, de un todo instaurado en las angustiosas visiones de lo que se tiene (en la distancia), Además, es un "tú" que refleja al objeto amado y el reclamo de la distancia y la intangibilidad.

Para Brandon Cabrera (2017) " ... la soledad es una experiencia psíquica y corporal, efecto de la constitución vacía del ser hablante, que plantea una imposibilidad en el vínculo; en este sentido el amor funciona como suplencia frente a este imposible" (p.3). Ante la víspera de lo inevitable, la amante busca vincularse con el objeto amado a través del amor presente, pasional; pero este, no solo funciona como espacio efímero, sino que además demuestra que, para los amantes, solo hay tapicerías desgastadas que cubren los sillones de su alma. Por consiguiente, el amor es un reflejo de la propia soledad que se materializa en la búsqueda constante del otro:

XIV

...

Vamos a negociar

te digo

y me sonríe

me incluyes en el pasivo

pero

tú

no te comprometes

Para este momento, el poemario es mucho más explícito en la búsqueda del compromiso, las respuestas asertivas y complacientes del objeto amoroso que, aunque presente por momentos, suele ser antagónicamente ausente, ante todas las disyuntivas que parecen tejer el hilo discursivo del texto como un todo. *De Amantes*, es la expresión del amor como una experiencia visible, como el círculo vicioso de lo que se busca y no se encuentra. En su lugar, la amante, se encuentra a sí misma, como reflejo de sus propios deseos y solicitudes. No es

un juego de competencias entre “ella” vs “la otra”, es un juego de definiciones entre “ella” y su soledad.

Así como sucede con los trovadores medievales: Dante y Petrarca, la muerte de la amada no cohibe su inspiración lírica, por el contrario, exaspera la necesidad comunicativa de invocar la figura perdida. Bajo esta perspectiva, la soledad es la compañera que encarna al amante ausente o perdido (Broda, 2006). Ese “yo” poético en *De Amantes*, es la voz que reconstruye un sujeto perdido, ausente que solo se deja ver desde la nostalgia, el deseo, pero es también el comentario de la soledad la que habla y expresa desde la memoria: que él deja la máscara (ya hecho, ya vivido, voz en pretérito).

El objeto amado se encuentra ausente, y esta situación es la que permite que, dentro de la perspectiva de la soledad, el amor se vislumbre mucho más intenso ya sea para el recuerdo, el dolor de la pérdida o la confirmación de que la posesión nunca será completa. La amante con voz lírica no es la figura idealizada de la satisfacción carnal, es por el contrario, la representación de los amores fugaces y de la soledad que acompaña todo el proceso amoroso.

“Las máscaras”, “El silencio de las tardes”, “El juego de barajas”, “La conciencia”, “El espejo”, son algunas de las imágenes recurrentes en todo el poemario, estas representan los amores prohibidos, emocionantes por demás, pero capaces de generar una profunda y dolorosa soledad:

VIII

Eres

lo tornadizo

lo inestable

inútil es querer cambiarte

Más

fácil

sería  
guardar en un armario  
el viento de la primavera

¿Qué nombre lleva aquel que se encuentra en los espacios en blanco del poema? Entre lo tornadizo, lo inestable y la primavera, acompaña siempre la soledad amorosa. Cuando el poeta entiende que la soledad forma parte del apogeo amoroso, es capaz de sobrevivir a los desaires del desamor, porque se aprende a vivir con él y no a huir. En palabras de la poeta rusa Tsvetaieva, (Citada por Borda, 2006) es preferible la desilusión certera, que la fugaz instancia de la felicidad amorosa.

X

Ella es  
    la otra  
aquí

Yo soy  
    la otra  
allá  
Simple problema de distancias

La que entre tus brazos  
será  
única

La soledad entonces es respuesta del amor, forma parte de todas sus etapas, y además es complemento de la figura femenina. En la privacidad, hay encuentros que invitan a innumerables reflexiones sobre su papel en el mundo, sus deseos más ocultos y su propia esencia.

En este sentido la soledad se ubica en la dimensión fantasmagórica es la soledad del Pathos, que implica dificultades en el lazo y se sostiene en el goce, las identificaciones y los ideales, es la soledad constatable en la clínica; Es por así decirlo un estatuto de la soledad, pero como dijimos al comienzo de este capítulo, la soledad que remite a un vacío inexplicable, a la insubstancialidad del sujeto, va más allá de los encuentros y desencuentros amorosos. (Brandon Cabrera, 2017; p.49).

En la búsqueda constante de respuestas lícitas que calmen las ansias de encontrar al objeto amado, las imágenes se vuelven escasas y la ruleta marca la insatisfacción en la relación amorosa. ¿Qué sucede entonces con la sincronía del amor profano y placentero? Se va perdiendo en las necesidades individuales de quienes aman, se encuentran, pero no se hallan:

XIII

El amor

dices

debe ser trivial y ameno

fácil

    e intercambiable

se entra

    se juega

    y nada de altos precios...

Las necesidades no son iguales, ella dispuesta a pagar el precio del amor, él busca espacios de satisfacción fácil que no requieran un precio, que como ambos saben, no podrá ser pagado. ¿Esta es la vida que socialmente se cree tienen las amantes?, la voz poética refleja un profundo mar de necesidades inacabables, de compromisos ausentes y de soledades que son las compañeras reales del amor. Para recuperar el efímero brillo de felicidad amorosa, la amante, vuelve y recurre a la *hechicería*. Como mujer seductora y poderosa, recuerda las viejas artes, vuelve al génesis de su propia esencia, porque en ella sobreviven los más importantes recuerdos de la fuerza devoradora, pero no lo sabe, intenta huir de la soledad para encontrar al

amado, aquel que no solo es ausente, sino que ya es un recuerdo: *Camino por los días-arrastrando tu recuerdo- Escondido- debajo de la lengua- tu dulzor.*

Al inicio del poemario, la voz poética reafirma su posición como la guardiana de los sueños y los secretos, y si no puede contar su iniciación amorosa, se encuentra en soledad, esperando que el objeto amado se presente en el *silencio de las tardes*. Pero una vez, completado el círculo amoroso, se pregunta:

XVIII

¿Qué soy?

Angustiosa pregunta

La casi sombra

La que camina de perfil

La invisible de sueños

Esa voz fuerte y firme que inicia (no sin cautela y dudas), ya no es, no se halla. En su lugar, son muchas las sombras que se traducen a una sola compañera, la única que siempre estará presente: la soledad. Para concluir el poemario, *Huésped* es el nombre del poema ganador del premio Alfonsina Storni (1983), cuyos últimos versos expresan el final del círculo y el comienzo de una nueva agonía: la aceptación y la melancolía.

Huésped

....

no le conceda otro ritmo a mis noches

no borre la verdad de mis amaneceres

no diga que me ama

tendría miedo a la melancolía de la ausencia

Deme posada en el último cuarto.



Sin lugar a dudas, el corpus *De Amantes*, es un viaje profundo hacia el alma femenina, cuya voz no es más el reflejo de la escoria y la calamidad social, sino es la sincera personificación de quien solo busca amar y ser correspondido. Además, es un texto exquisito por su estilo y lenguaje, herramientas que le permiten al lector seguir el camino del amor, hasta llegar al desencanto, a la austeridad de un sentimiento que es faltamente hermoso: "Aún el amor más fulminante y que nos traspasa súbito, tiene que recorrer un camino y recrearse así mismo desde el principio. El amor es, sin duda alguna, una totalidad englobadora de todas estas parcialidades amorosas" (Gurméndez, 1991; p.11).

### REFERENCIAS

- Bauman, Z. (2003) *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Barcelona: Espa Ebook.
- Brando Cabrera M. (2018). Lazo amoroso y soledad subjetiva. [Documento en línea] *Affectio Societatis*, 15(29), 128-143. Disponible en: <https://doi.org/10.17533/udea.affs.v15n29a06>
- Broda, M (2006) *El amor al nombre: Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Madrid: Losada.
- Gurméndez, C. (1991) *Estudios sobre el amor*. Barcelona: Editorial Athropos.
- Libertad Suárez, M. (2009) *Sin cadenas ni misterios*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- López Ortega, A. (2012) *El fin de las cofradías: grupos literarios en la Venezuela de los 80. Cuadernos hispanoamericanos*. [Documento en línea] N° 748, 2012, pp.57-78. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4064065>
- Hidalgo, V. (2015) *Coreografía amorosa en la poesía escrita por mujeres una aproximación a la obra de cuatro autoras venezolanas*. *Letras* [online]. 2014, vol.56, n.91 [citado 2021-06-12], pp. 94-116. Disponible en:

[http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0459-12832014000200005](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832014000200005)

Vera, E. (1981) *Acrimonia*. Caracas: Editorial Arte.

.....(1982) *De Amantes*. Caracas: Italgráfica.

.....(1987) *Sombraduras*. Caracas: Italgráfica

**POESÍA, DOLOR Y MEMORIA EN  
NOSOTROS LOS SALVADOS de Jacqueline Goldberg**

**Kar M. Hernández P.**  
[Karhernandez00@gmail.com](mailto:Karhernandez00@gmail.com)  
Universidad Pedagógica Experimental  
Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas

Profesora de Ciencias de la Tierra con estudios en Artes Plásticas. Cursa actualmente la Maestría en Literatura Latinoamericana y Literatura Venezolana y el Doctorado en Educación en el Instituto Pedagógico de Caracas.

**RESUMEN**

Este estudio no pretende ser un análisis del Shoah y mucho menos de lo que significó y significa el trauma de los sobrevivientes, sino más bien un aporte a la comprensión de la importancia de la poesía documental en la transformación del dolor o como catalizadora del tránsito de la memoria traumática a la memoria histórica. El corpus de trabajo está compuesto por fragmentos de poemas del libro *Nosotros los Salvados*, seleccionados a partir de su resonancia. Se realizó un análisis crítico de los mismos y se develó la forma en la que Jacqueline Goldberg articula la lírica y la emplea como medio de exorcizar el dolor, toda vez que rescata la memoria histórica para las generaciones presentes y futuras.

**Palabras Clave:** Poesía documental, memoria, dolor, *Nosotros los salvados*.

**Recepción:** 01/06/2020

**Evaluación:** 14/06/2020

**Recepción de la versión definitiva:**

18/08/2020

**POETRY, PAIN AND MEMORY IN  
NOSOTROS LOS SALVADOS (WE THE SAVED) by Jacqueline Goldberg**

**ABSTRACT**

This study is not intended to be an analysis of the Shoah or even an interpretation of what the trauma of the survivors meant or means. It aims, however, at contributing to the understanding of the importance of documentary poetry in the transformation of pain or as a catalyst for the transition from traumatic memory to historical memory. The body of work consists of fragments of poems from the book *Nosotros los salvados (We the saved)*, selected because of their resonance. A critical analysis of the texts was carried out and it was revealed how Jacqueline Goldberg articulates lyricism and uses it as a means to exorcise pain, since it rescues historical memory for present and future generations.

**Keywords:** documentary poetry, memory, pain, *Nosotros los salvados (We the saved)*

**POÉSIE, DOULEUR ET MÉMOIRE DANS *NOUS LES SAUVÉS*  
par Jacqueline Goldberg**

**RÉSUMÉ**

Cette étude ne se veut pas une analyse de la Shoah, et encore moins de ce que le traumatisme des survivants signifiait et signifie, mais plutôt une contribution à la compréhension de l'importance de la poésie documentaire dans la transformation de la douleur ou comme catalyseur de la transition de la mémoire traumatique à la mémoire historique. Le corpus de l'œuvre est composé de fragments de poèmes du livre *Nous les sauvés*, choisis en fonction de leur résonance. Une analyse critique de ces poèmes a été effectuée, révélant la manière dont Jacqueline Goldberg articule les paroles et les utilise comme un moyen d'exorciser la douleur, puisqu'elle sauve la mémoire historique pour les générations présentes et futures.

**Mots clés :** Poésie documentaire, mémoire, douleur, *Nous les sauvés*.

**POESIA DOR E MEMÓRIA EM *NÓS OS SALVOS*, DE JACQUELINE GOLDBERG**

**RESUMO**

Este estudo, além de não pretender fazer uma análise da Shoah e nem do que significou e significa o trauma dos sobreviventes, traz uma contribuição para a compreensão da importância da poesia documental na transformação da dor ou como catalisador do trânsito da memória traumática para a memória histórica. O *corpus* da obra é constituído por fragmentos de poemas do livro *Nós os salvos*, selecionados a partir de sua ressonância. Foi realizada uma análise crítica desses poemas e revelada a forma como Jacqueline Goldberg articula a lírica e a utiliza como meio de exorcizar a dor, uma vez que resgata a memória histórica para as gerações presentes e futuras.

**Palavras-chave:** Poesia Documental; Memória; Dor; *Nós os salvos*.

**POESIA, DOLORE E MEMORIA IN  
*NOSOTROS LOS SALVADOS*, di Jacqueline Goldberg**

**RIASSUNTO**

Questo studio non vuole essere un'analisi della Shoah, tanto meno di cosa significasse e significhi il trauma del sopravvissuti, ma piuttosto un contributo alla comprensione dell'importanza della poesia documentarla nella trasformazione del dolore o come catalizzatora del transito di memoria traumatica alla memoria storica. Il corpus dell'opera é costituito da frammenti di poesie del libro *Nosotros los salvados*, selezionati in base alla loro risonanza. Ne é stata effettuata un'analisi critica ed é stato rivelato il modo in cui Jacqueline Goldberg articola i testi e gli usa come mezzo per esorcizzare il dolore, poiché salva la memoria storica per le generazioni presenti e future.

**Parole chiavi:** poesia documentarla, memoria, dolore, *Noi i salvati*.

*Primero el olvido fue la terapia,  
ahora la memoria era la terapia.*  
JORGE SEMPRUM

## Introducción

La poesía documental es un tipo de poesía que se construye a partir de situaciones reales. Se trata de investigar la forma en la que discursivamente se presenta esa realidad para luego traducirla y hacer de ella una construcción estética diferente. La historia reciente ofrece testimonios y lecciones que no son fáciles de reducir a simples simplificaciones. «Tal es el caso de la recuperación de los estudios sobre la “memoria traumática”, muy claramente perceptibles en la historia contemporánea y en ejemplos tan significativos como el Holocausto, entre otras historias de genocidio, terrorismo y represión» (Ibarra, 2007. p.19). Se trata de leer, la realidad, desde la poesía, a través de documentos, relatos, entrevistas u otros que la contengan y traducirla a un lenguaje lírico. No es una copia o un plagio, es reescribir después de pasar por el tamiz del poeta.

La poesía documental no posee un formato inédito, pero ha sido abordado por pocos autores, en habla castellana. Jacqueline Goldberg es una de ellos. Otros autores que han abordado la poesía documental son: Charles Reznikoff, padre de la poesía objetivista, publicó *Holocausto* (1975); Claudio Zulian, publicó *A través de Carmel* (2009); Sor Juana y Claude Lanzmann (Goldberg, 2013).

El poemario al que haremos referencia en esta aproximación es *Nosotros los Salvados*. La importancia de este poemario radica en la posibilidad de dejar un registro de la memoria traumática transformada en memoria histórica a través de la poesía. En este sentido Goldberg, explica: «No son míos estos poemas, vienen de voces tomadas, recuperadas, usurpadas. Sus autores huyeron de una masacre, son sobrevivientes, salvados, testigos, revividos. Soy apenas transcriptor, escucha en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido» (p. 5). La autora deja claro que tamiza la vivencia, la transcribe, desde lo más profundo de su ser y la convierte en lenguaje poético. La posibilidad de reflejar un hecho tan oscuro en la historia de la humanidad, el Holocausto, a

través de las palabras de los sobrevivientes, es un caso digno de analizar, además de evidenciar el trabajo estético que realiza la autora. Este acercamiento crítico a la poesía documental, pretende develar cómo es el tránsito de la memoria traumática a la memoria histórica, a través de la poesía documental. «La memoria es parte de la experiencia de un grupo y, por lo tanto, tiene que ver con la manera en que el grupo se relaciona con su pasado y lo lleva como su presente y su futuro» (Ibarra, 2007. p.19).

### **Jacqueline Goldberg**

Nació en Maracaibo, Venezuela, en el año 1966. Es poeta, narradora, ensayista, editora y autora de libros testimoniales e infantiles. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Central de Venezuela y Licenciada en Letras por la Universidad del Zulia. Su trabajo discurre entre la literatura y el periodismo. Su trabajo poético y periodístico se desarrollan a partir de la década del noventa. Este último en medios venezolanos como *Exceso*, *El Nacional*, *Clímax* y *La vida de nos*.

En el campo de la Narrativa y ensayo ha escrito: *Carnadas*, 1998; *La instalación: Tácticas y Reveses*, 2002; *La vastedad del adiós. Historias sepultadas en un cementerio judío*, 2003; *Las horas claras*, 2013, con la que recibió XII Premio Transgenérico de la Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana en 2012. Se publicó en 2013. También fue finalista del Premio de la Crítica a la Novela en el mismo año. Una vez publicada la novela, obtuvo el Premio Libro del Año 2014 otorgado por los librereros venezolanos, y la Medalla Lucila Palacios del Círculo de Escritores de Venezuela. En 2017 la Universidad Metropolitana de Monterrey publicó nuevamente la novela.

Libros para niños: *Una señora con sombrero*, 1993; *Mi bella novia voladora*, 1994; *Plegarias en voz baja*, 1999; *Don Beceverio, el guardián del dinero*, 2000; *La casa sin sombrero*, 2001; *Benjamín caballito de mar*, 2003; *El filósofo saltamontes*, 2006; *Qué ves cuando te ven*, 2015; *El niño que desayuna de noche*, 2016.

Entre sus poemarios se encuentran: *Verbos predadores*, poesía reunida 1986- 2006 y publicada en 2007; *Postales negras* 2011; *Día del perdón*,

2011; *Amphyctles, los bogavantes*, 2011; *Limonos en almíbar*, 2014 y *Nosotros, los salvados*, 2015.

Ha sido distinguida, el XII Premio Transgenérico de la Fundación para la Cultura Urbana (Caracas, 2012); Premio Regional de Literatura Jesús Enrique Losada en su única clase (Estado Zulia, 2008); Premio de Poesía de la Bienal Mariano Picón Salas (Mérida, 2001), Premio de Ensayo de la Bienal de Crítica y Ensayo Roberto Guevara (Valencia, 2001); Premio Nacional de Literatura Infantil Miguel Vicente Pata Caliente (Barinas, 1993); Finalista en el Premio Casa de las Américas (La Habana, 1990).

Su poesía aparece en antologías y traducciones en España, Italia, Reino Unido, Rumania, Corea del Sur, Puerto Rico, Estados Unidos, Perú, Brasil, México, Chile, Colombia, Argentina y Venezuela.

### **Jacqueline Goldberg y la crítica**

La crítica, ha acompañado a Jacqueline Goldberg, desde sus inicios destacando su labor como escritora en distintos ámbitos del quehacer nacional e internacional. En este sentido su obra ha sido descrita desde distintos ángulos. Chacón (1990) dice que su proceso creativo es cribado, macerado y se fundamenta en lo arquetípico, en cuanto a la temática la circunscribe al destierro y sus pasiones. Miranda (1995), plantea que sus poemarios están divididos en porciones y que éstas conforman un todo. Ortega (1998), asegura que el siglo se adelanta... en los ciclos que se desplazan en la poesía de Jacqueline Goldberg. Agosin (1999) indica que la memoria de un pueblo y su genocidio vive en la palabra y en los vivos y en la alianza a través del recuerdo de los nombres. Arraíz (2002) y Sosa (2003) hablan de un dramatismo autobiográfico. Una voz confesional que la distingue y la hace digna heredera de las voces femeninas cuya constante se enmarca en el engaño, la pérdida y la insatisfacción, todo con un lenguaje casi confesional, trabajado e imposibilitado para el ocultamiento, donde la irreverencia con lo sagrado alcanza límites inusitados (ob. cit.). Saraceni (2002), habla de un intento de la escritura de lo indecible, de lo que no tiene palabras para ser dicho y de una voz inconforme que experimenta registros discursivos distintos, con distintas temáticas como el origen, la familia, el



desarraigo, la cultura burguesa, la maternidad, la relación amorosa, la enfermedad, la muerte, la cotidianidad, entre otros.

Romero (2003) la ubica en la metáfora de quien siempre ha huido, impronta en la que coincide con Aldana (2003) que dice que sus poemas están marcados por la memoria de sus ancestros y la errancia que hereda y la persigue, para este mismo autor, su poesía, encierra el dolor y el triunfo, en versos cortantes y definitivos con un lenguaje desafiante. Pantin y Torres (2003) la ubican en la exploración dolorosa del tema de la familia. Pérez, (s/f) visualiza en Goldberg, nuevas formas de entender la poesía, sin fronteras de nacionalidad. En palabras de la autora sus ejes temáticos versan acerca de la conciencia del mundo, la visión femenina y la familia. Lo que es corroborado por la crítica y los comentarios de los que ha sido objeto.

Algunos autores coinciden en que, Goldberg, desacraliza temas como: la maternidad (*Mascaras de familia*), a la amada como sujeto pasivo del amor (*Trastienda*), los ritos familiares (*Insolaciones en Miami Beach*) y, los valores de la clase media (*Víspera*) por mencionar algunos (Almela, 2004; Bou, 2004).

Existe una contención y una contundencia en la brevedad. Poemas que taladran, emociones que van desde las producidas por el exilio hasta el desamor, desde la muerte hasta la vida fatua del doloroso amor de madre. Ella es una extraña y, como su abuela, posee una herencia truncada. «lo que leemos es justamente el recuento de cierta crueldad sufrida o propiciada: la ferocidad del exilio y la orfandad, del abatimiento y el repudio, del efímero poema» (Moreno, 2008. párr.4). Pérez (2008) plantea que existe, en la poesía de Goldberg, vida, sufrimiento y agonía sin contemplaciones y lo que persigue es anunciar una verdad “carnívora”.

Carrillo (2016) como otros críticos, reconoce la herencia judía en Goldberg y afirma que la autobiografía está plasmada en su poética como una suerte de estigma que ha heredado. El lenguaje que maneja incorpora giros coloquiales y un vocabulario cotidiano «Desde la experiencia identitaria múltiple y compleja, la escritora encuentra en la palabra poética una forma de aproximación a la subjetividad y al autoconocimiento» (párr. 13) su discurso está marcado por un

tono narrativo a ratos irónico e irreverente, en otras oportunidades afligido y desgarrado.

Como hemos constatado, la crítica de Jacqueline Goldberg es extensa y los autores coinciden en una poética marcada por su herencia judía y por la desacralización de temas como la maternidad y la familia., además de un lenguaje lírico distintivo marcado por la contundencia y la brevedad de sus poemas. La misma autora ve su poesía como un proceso que es capaz de descifrar el pasado a partir del presente (Goldberg, 2007).

### **Shoah- Holocausto**

*Shoah* significa “catástrofe” en hebreo y, aunque carece del sentido consagradorio de la palabra “Holocausto”, tampoco satisface unánimemente. Escribir acerca del Holocausto constituye en sí mismo un asunto álgido pues requiere de una especificidad muy grande por lo delicado del tema, las obras de tipo ficcionales no son muy bien vistas. Un ejemplo de ello es el mencionado por Martínez (2010) en relación a dos películas de Steven Spielberg en la que se plantea el tema:

Los recursos estéticos que no despiertan desconfianza en *Salvad al soldado Ryan*, porque existe una “estética del horror” aceptada en la literatura y el cine bélicos, quedan prohibidos en el ámbito de la representación de la *Shoah*. En relación con este tabú constitutivo, Spielberg avanzó hasta el límite de lo permitido: mostró seres humanos encerrados en lo que parece ser una sala de duchas, pero que el espectador sospecha que es una cámara de gas, aunque el lugar finalmente se evidencia como una auténtica sala de duchas. Como representación, quizás no sea concebible nada más. (p16)

### **El trauma del Holocausto**

Martínez (2012) explica que, no fue fácil enfrentarse al trauma, posterior al Holocausto. Fue mucho el tiempo que debió transcurrir para poder ser capaz de enfrentarse filosófica, sociológica, ética, histórica y literariamente a un trauma tan profundo. Uno de los aspectos centrales del trauma es la pérdida del lenguaje, esa sensación de terror que no puede expresarse y que con frecuencia acompaña al individuo que se enfrenta a una situación extrema. Las experiencias traumáticas no se procesan verbalmente, sino que se articulan en un “lenguaje”

totalmente distinto. A nivel de la consciencia, es como si la experiencia traumática no hubiera ocurrido. Pero a otro nivel más profundo, la persona sí recuerda esa experiencia, que se manifiesta a través de los síntomas de lo que hoy en día se conoce como stress post-traumático: pesadillas, flashbacks, comportamientos compulsivos, etc. El trauma arrastra la paz, la estabilidad mental y emocional de la víctima, así como la capacidad de expresarse. Irónicamente es la capacidad de expresarse lo que ayuda a la persona traumada a liberarse. Expresar el trauma a través del arte y sobre todo a través de la palabra inicia el camino de la sanación.

Existen límites de lo que un ser humano puede expresar con palabras, el trauma es uno de ellos y la historia posee hechos tan traumáticos cuya sola verbalización es difícil, ¿cómo poner en palabras el horror al que ha estado expuesta la humanidad? ¿Cómo expresar algo que niega la condición humana? Cuando nos hacemos estas preguntas tenemos una idea fija: El Holocausto. Pero esta sola palabra no expresa lo sufrido por los seis millones de judíos muertos, ellos son una parte de los veinte millones de personas que perdieron la vida; los gitanos, los homosexuales, los enfermos mentales los disminuidos psíquicos y físicos fueron otros de los colectivos que sufrieron las deportaciones y las condenas a muerte. Algunos autores piensan que el holocausto es una consecuencia de la humanidad y que el nazismo no es solo un antagonico del humanismo, sino que es su consecuencia.

### **La escritura posterior al Holocausto**

Uno de los dilemas con los que se enfrenta cualquier persona que quiera escribir acerca del Holocausto es la incapacidad de narrar o verbalizar un horror tan incomprensible e incompatible con cualquier forma de creación, artística o literaria que el hombre haya creado. El temor de que el solo hecho de la escritura banalice un hito histórico tan trascendental para la humanidad como el Holocausto. El Holocausto debe contarse, aunque la historia que se cuente sirva para demostrar la imposibilidad de realizar la tarea con éxito. Justificar por qué se cuenta la historia y decidir cómo debe ser contada, reviste una serie de restricciones que no tienen que ver sólo con la habilidad del lenguaje para

representar la realidad, sino con el peso de la historia y los cuestionamientos éticos. Asuntos como el placer estético y su disfrute a partir de un hecho tan lamentable, no parece lícito. Todo esto nos lleva a preguntarnos si existen límites en la representación y de ser así quién los establece (ob.cit.).

Posterior a la segunda Guerra Mundial se cuestionó la literatura sobre el Holocausto. ¿Cómo podía escribirse a partir de ese momento? Autores como Theodor Adorno afirmaron que después de Auschwitz, ya no era posible escribir<sup>1</sup>. Posterior al Holocausto, la poesía, la literatura, la escritura como hecho creativo parecía totalmente absurdo. La única respuesta, éticamente aceptable era el silencio. Sin embargo, las víctimas, los judíos tenían derecho a hablar y lo hicieron a través de los medios que disponían.

Las palabras tienden a truncarse ante un hecho como el Holocausto. El hombre ha sido desgarrado, herido y ha perdido la confianza en su bondad natural. Existe escepticismo por gran parte de los supervivientes quienes dudan en la posibilidad salvadora de la palabra. «La lengua, como han declarado numerosos escritores que vivieron en primera persona la experiencia, después de Auschwitz ha perdido su inocencia, y ya no podrá volver a ser la misma» (Escribano, 2006. p.39). El impulso natural del hombre ante una situación que lo impacta es la necesidad de contarlo, de escribirlo, sin embargo, mientras más impactante sea el suceso menor será la capacidad de tales acciones.

## **El Testimonio**

Testimonio está definido como el recurrir a las experiencias de otros o a las aseveraciones de otros como método de prueba para las proposiciones que expresan hechos<sup>2</sup>. En tal sentido, “Dar testimonio”, es un concepto recurrente que parece presuponer la existencia de un testigo. En el caso del Shoah, alguien que sufrió y sobrevivió al desastre. En este caso el significado de “testimonio” se

---

<sup>1</sup> “Auschwitz como símbolo del Holocausto significan la destrucción de la idea misma de humanidad” La frase aparece por primera vez en el ensayo *Kulturkritik und Gesellschaft*, escrito en 1949 y publicado en 1951, antes de incluirse, en 1955, en el volumen *Prismen*. Nota de Martínez 2012b en “Érase una vez... el dolor de la historia: aproximaciones al Holocausto a través de la re-escritura de cuentos populares” p. 126.

<sup>2</sup> Diccionario de filosofía. Abbagnano Nicola. 1963. p. 1133

amplía para dar cabida a los descendientes de supervivientes, que recoge el testigo de éstos últimos para hablar de una historia que no vivieron pero que ha marcado sus vidas de otra manera (Martínez, 2010).

Existe una entrega a la tarea de “dar testimonio” por miedo al olvido y, frente a ese miedo, el de no ser capaz de contar, el de no disponer de medios adecuados para hacerlo, el miedo a ser silenciado por el dolor de los recuerdos, e incluso a veces también el miedo a no ser escuchado, creído o entendido. Cada vez hay menos supervivientes del Holocausto y, quizás por eso, la obligación de seguir contando es, cada vez más, una tarea asumida por sus descendientes, escritores de la segunda e incluso tercera generación, hijos y nietos de supervivientes (Martínez, 2010).

### **La pérdida de la condición humana**

La humanidad, después del Holocausto, se enfrenta a una verdad que está obligada a admitir y es que todos llevamos la destrucción por dentro y es nuestro deber comprender que la activación de la misma depende en gran medida de nuestro carácter moral que será lo único que nos impida comportarnos como lo que nunca admitiremos que somos (Escribano, 2006).

Durante el Holocausto, una práctica habitual era asignar un número a los individuos de la comunidad judía con lo cual lo privaban de su nombre y por ende de su posibilidad de existencia y participación en la Historia. Cuando la lista de presos no coincidía con el número real de éstos, se mataba a alguien al azar para conseguir la coincidencia (Ob. cit.).

### ***Nosotros los salvados* y la crítica**

Como hemos mencionado la crítica a prestado atención a Jacqueline Goldberg desde sus inicios y la ha acompañado con cada libro que publica sin embargo es poco lo que se ha explorado su poesía documental, razón por la cual nos hemos planteado una aproximación al tratamiento que se le da al dolor y a la memoria en *Nosotros los salvados*, a este respecto nos propusimos explorar el universo de los versos del libro y pretendimos develar cómo, a través de la

poesía, se puede exorcizar el dolor. Para ello se analizaron los versos con una visión hermenéutica que nos permitió, en este caso, no sólo observar el tratamiento poético del hecho sino la memoria histórica y el dolor que refleja. Goldberg, en el prólogo del libro: *Nosotros los salvados*, nos advierte:

No son míos estos poemas. Vienen de voces tomadas, recuperadas, usurpadas. Sus autores huyeron de una masacre, son supervivientes, salvados, revividos, aparecidos. Soy apenas transcriptor, escucha en lo cóncavo de su dolor, su memoria, su decir, su olvido. Si acaso, abrevio los muñones de una fragilidad y propongo una versificación, alguna coma, espacios. (prol.).

La poesía documental se apoya en un hecho real. A través de metáforas pinta en las voces de la realidad trazos de belleza. La poesía documental es un tipo de poesía de la que poco se ha escrito en castellano, aunque en palabras de Goldberg hay mucha poesía que es documental sin utilizar el término (Moncada, 2016). *Nosotros los Salvados* «Son poemas de lo terrible, en los que el recuerdo es dolor, advertencia y cura al mismo tiempo» (ob. cit. párr.5). Un arte con visión social, incómodo en ocasiones, esperanzador a veces. Cada uno de los poemas de *Nosotros Los Salvados*, emprende un viaje hacia una historia contada muchas veces, pero, en esta oportunidad, es atravesada por el acto poético, con la firme intención de agitar al lector (D'Angelo 2015).

Jacqueline Goldberg, vuelve a hacer vivir a la humanidad la incertidumbre de la palabra que tiembla antes de salir de los labios en forma de amargo aliento. Da la dimensión correcta al asunto, cuando cede el terreno al otro para que narre su historia. La historia de ellos, la nuestra. La de la humanidad toda (Trigiano 2016).

Para Trigiano (2018) Goldberg expresa una búsqueda distinta, un pisar el terreno de lo experimental. Un poeta según esto es un científico, un cartógrafo, de su propia inquietud. Un discurso documentado termina en un objeto que hace vibrar nuestras emociones. No es una poeta ingenua. El autor expresa que a Goldberg le interesa comprender la poesía como investigación y documentación de una realidad que puede ser copiada, citada y editada hasta convertirse en una estética.



**Nosotros los salvados. La poesía del dolor.**

*Nosotros los salvados*, es un libro de versos. Comienza con un prólogo sentido, en el que, entre otras cosas, se habla de los verdaderos autores del libro: «sobrevivientes, salvados, testigos, revividos» La autora solo es una transcriptor de «su dolor, su memoria, su decir y su olvido», a partir de la recuperación de sus voces y la versificación de las mismas. Poesía documental.

Los testimonios que sirven de insumo al poemario provienen del libro *Exilio a la vida*, en el pueden leerse las entrevistas realizadas entre 1996 y 1998 por *Survivors of the Shoah visual history foundation*. Se publicaron dos tomos, con setenta testimonios (2004) y un tercer tomo, con cincuenta y cinco (2011). Los dos primeros libros fueron transcritos por la poeta Eleonora Requena y el tercero por la socióloga María Clorinda Rina. (Goldberg, 2013. prol.).

A partir de las transcripciones, de estos tomos, Jaqueline Goldberg, elaboró un texto narrativo. En el proceso, separó fragmentos de los testimonios. Lo que más impactó a la autora fue la forma en la que se contaban los hechos «El ritmo, la metáfora, la contundencia de su voz poética les eran propios» (ob. cit.).

Se teje una transición del género testimonial a la poesía documental en una ilación perfecta entre el periodismo y la literatura. En palabras de Goldberg, la poesía documental es una tendencia del modernismo norteamericano que ha sido extendida y abordada en inglés. En castellano, tiene pocos ejemplos. Para la autora este tipo de poesía se caracteriza por su «... libertad de convocar un apelativo preciso para comprender la poesía como fruto de la investigación de una realidad documentada de diversas maneras, para luego copiarla, citarla y editarla hasta convertirla en poema» (ob. cit.).

Entre los antecedentes de la poesía documental presentados por Goldberg, están los siguientes: Charles Reznicoff (1975) con su obra *Holocausto*, trabajo metafórico e interpretativo del testimonio, que adquiere una dimensión social, histórica y ética. Claude Lezman (1991) con su libro *Shoah*, que versifica los testimonios a partir de un documental. Claudio Zulian (2009) con su libro *A través del Carmel* que presenta una poesía documental de testimonios versificados obtenidos de las declaraciones de los habitantes de un barrio barcelonés para un documental de la tragedia del Carmel. Y, por último, Cristina Rivera Garza



(2010) con sus textos elaborados a partir de la compilación de Diego Osorio sobre el trágico incendio ocurrido en la ABC.

El libro este compuesto por 86 poemas. Los poemas están distribuidos en nueve partes, de diez o nueve poemas cada una, separadas por textos intercalados de otros escritores, también sobrevivientes del nazismo; Nelly Sachs, Primo Levi, Paul Celan, Tadeusz Borowski, Lean Améry, Nelly Sachs, Jorge Seprum, Elias Canetti, Edmon Jabés y Chalotte Delbo, en estricto orden de aparición.

Se seleccionaron algunos fragmentos de los poemas del libro, *Nosotros los Salvados*, a los que se les realizó un análisis crítico, a partir de una lectura verso a verso. La selección de versos dependió de la resonancia, al momento de leerlos. Se escogieron los que, a nuestro parecer, evidenciaban mejor el exorcismo del dolor. Cada verso da cuenta de una emoción.

### **Poemas seleccionados.**

#### ***LEIL EKERMAN***

*Nos acostábamos  
para que el alemán pasara sobre nosotros  
y no se enlodarán sus botas.*

*Éramos puente, alfombra (p.25)*

En este fragmento del poema se evidencia el dolor en el hecho de dejar de ser persona, para transformarse en un objeto, sucio, menospreciado. Un objeto del que hace uso otro. Se pierde la condición del “yo sujeto” para ser ese otro “yo objeto”, pero además un objeto despreciado.

Otra evidencia de la pérdida de la condición humana es la ausencia de sentimientos. Existe en este fragmento, desesperanza. Hay un ritmo en el

poema. Refleja tiempo, pero el tiempo, sin sentido, sin por qué o para qué. Cuando el hombre ha perdido toda esperanza no le importa lo que ocurre a su alrededor pierde su esencia y se transforma en una cosa, en un objeto sin voluntad. Es lo que vemos reflejado en este fragmento.

***HEDWIAH LEITNER DE GORDAN***

*A las dos de la madrugada  
nos levantaban a latigazos.*

*A las siete venían a contarnos.*

*Cinco horas debíamos estar de pie.*

*En la tarde llegaba Mengele,  
sacaba de la fila a quienes  
parecían débiles o viejos o muy jóvenes.*

*Sabíamos de qué se trataba.  
No llorábamos,  
estábamos completamente tontos.*

*Nada importaba.*

Cuando al nacer, nos dan un nombre, nos distinguen, nos hacen pertenecer a un grupo, el de los humanos. El nombre de una persona es su carta de presentación. Cuando le quitas el nombre a un ser humano y lo cambias por un calificativo, estas desmeritando a esa persona. Si, por el contrario, le eliminas el

---

nombre es como si lo hicieras desaparecer. Le quitas la condición social. Deja de ser persona.

**GIACOMO IACOBONI**

*Dijeron que en adelante  
no tendríamos nombre sino un número.*

*Así se me quedó grabado en alemán el 167.999.*

*(...)*

*No teníamos fuerza, ni coraje,  
vencidos por la vida. (p.28)*

El dolor se expresa a partir de la memoria traumada y a través de esta y del testimonio puede escribirse la memoria histórica. En este caso, la poesía hace que el dolor se exprese. Ocurre entonces que podemos ver la flor en el lodo, el fango no la cubre, la enaltece. El dolor aquí tiene que ver no solo con lo que ocurre, sino con lo que no ocurrió y lo que no ocurrió fue la muerte de quien recuerda.

**JAIME MEIR**

*Una señora amiga de la familia  
robó a mi papá sus zapatos.*

*(...)*

*Mi papá murió apenas llegamos al gueto de Bershad.*

*(...)*

*Los rumanos recogieron el cadáver  
como si fuese basura.*

*Hoy, siendo mucho más viejo  
de lo que era él entonces,  
no puedo evitar llorar.  
Siempre lloro. (p.32)*

La memoria puede traducirse en un sentimiento y este puede activarse a partir de un recuerdo. El recuerdo puede ser visual, físico, o auditivo.

#### **MANFRED HAUSMAN**

*Los nazis corrían por la calle con antorchas,  
miles de antorchas,  
gritando y rompiendo vidrieras.*

*(...) (p.34)*

Los niños, a diferencia de las crías de otras especies, requieren de un adulto que los proteja. Cuando el adulto es el agresor, el niño queda indefenso. El dolor de ver morir a niños indefensos no puede ponerse en palabras. En el siguiente poema vemos cómo la lucha por la vida, no la retiene. La desesperanza se apodera de la voluntad y nuevamente, desaparece la condición que nos hace humanos. Nos convertimos en espectadores de la desgracia.

#### **AGNESA ROSENBERG DE STERN**

*Llegó la orden de matar a los niños.  
Nos hicieron presentarnos en la plaza.*

*Los pequeños estaban de pie,  
a medio kilómetro de nosotros.*

*Eran como cien.*

*(...)*

*A los chiquitos  
los ametrallaron ahí mismo;  
los más grandes pudieron esconderse en las barracas;  
otros se lanzaron a las letrinas y se ahogaron.*

*Nadie pensaba en salvarse. (p.38)*

El miedo es un sentimiento que en ocasiones nos puede salvar la vida, en otras puede paralizarnos. La ausencia de miedo nos hace temerarios. Desaparece el miedo a morir. Nuevamente la desesperanza es testigo.

### **LAZAR ZEEV BONE**

*Todo lo echamos al mar  
para que no supiesen quiénes éramos.*

*Igual nos llevaron a Chipre,  
a un campo con carpas inmundas.  
Era invierno,  
había humedad,*

*había hambre,*

*había asco.*

*Miedo no. (p.45)*

El hombre le teme a la muerte porque le recuerda su finitud. Un cuerpo sin vida es el recordatorio más exacto de lo vulnerables que somos.

### **ANA REISCH DE BUBIS**

*En Mogilev había muchísimos muertos.*

*Andábamos entre ellos.*

*(...)*

*Nadie lloraba. (p.46)*

Cuando un ser humano mata a otro, mata también una parte de sí. Hay capítulos en la historia de la humanidad que son verdaderamente lamentables y que hablan de la oscuridad que hay en cada uno de nosotros.

### **JUAN TOBÍAS**

*(...)*

*entraron seis soldados nazis*

*diciendo que los judíos tenían dinero*

*y mi abuela contestó que se llevaran lo que quisieran.*

*Se sentó, pidió un vaso de agua*

*y le pegaron un tiro en la cabeza.*

*Los nazis se fueron riendo. (p.49)*

El dolor, puede ser físico, espiritual o moral por mencionar algunos. Son momentos en nuestras vidas que la marcan de forma indeleble y es un sentimiento que nos acompañará por siempre. Un sentimiento que nos transforma y a veces, nos define.

### **TRUDY MANGEL DE SPIRA**

*Tenía los dedos del pie congelados.*

*Para evitar más infección*

*—o para torturarme—*

*me los cortaron sin anestesia.*

*Grité.*

*(...)*

*El dolor constante*

*se ha convertido en parte de mi vida.*

*(...)*

*El dolor es tan parte de mí,*

*que no imagino cómo puede alguien*

*andar por el mundo sin dolor. (p.54)*



El dolor nos acompaña en las memorias de lo que lo produjo. El dolor puede calarnos hasta lo más profundo. Puede compartirse a través de una imagen, como la que presenta este poema:

**ARANKA GROSS DE GUNCZLER**

*Empujábamos a mi hermana en una carretilla  
camino a Bergen-Belsen.*

(...)

*De repente aparecieron unos SS,  
la fusilaron.*

*La carretilla sangraba.*

(...)

*He vivido tantos años  
con la imagen de esa carretilla sangrante (p.59)*

¿Cómo es el miedo al miedo? Es cómo no querer sentir, sentir. Dejar de sentir y dejar de tener miedo es una medida, de la desesperanza. Se ha perdido la fe en la humanidad.

**JULIA SALOMONOVICH DE COHÉN**

*Estaba siempre sola,  
con los piojos y los cadáveres.*

(...)

*Veía la proximidad de la muerte,  
pero no temía.*

*Era miedo al miedo,  
al desprecio (p.62)*

**NICO COLONOMOS**

(...)

*Era lo mismo  
si me mataban o no.*

*Mi madre y mis hermanos  
estaban ya muertos. (p.64)*

La mujer ha sufrido vejaciones indecibles en toda su historia. Ha sido privada de su condición humana muchas veces. Su vergüenza, es la vergüenza de la humanidad.

**SARA ELÍAS DE WAISBUH**

*Nos registraron,*

*nos metieron los dedos abajo  
para ver si guardábamos algo de valor.*

*Estábamos completamente desnudas.*

*Fue tan humillante,  
una vergüenza que no se olvida,  
un dolor en el alma (p.65)*

Cuando la palabra pierde su poder solo queda el sentimiento.

### **ZDZISLAWA BOGUSZ**

*¿Cómo nos sentíamos?*

*Esa no es una pregunta,  
es un dolor (p.66)*

Cuando la muerte es el destino. Podemos revelarnos o resignarnos. A veces ocurre la entrega. No existe futuro. No hay ningún sentimiento para expresar.

### **ANNA RZECHTE DE ROTTER**

*El día que la guerra terminó  
fue el más trágico de mi vida.*

*(...)*

*No pude soltar una lágrima (p. 67)*

Las imágenes nos acompañan toda la vida, si están se imprimen con dolor no podemos borrarlas. Nos acompañaran por siempre.

**ANDRÉS APELOIG**

(...)

*La despedida de mis padres fue triste, todos lloramos.*

*Presentí que nunca más volvería a verlos.*

*Mi padre acompañó la carreta un largo trecho,  
iba envuelto en su abrigo.*

*Las lágrimas, confundidas con la llovizna,  
cubrían sus mejillas. (p.68)*

Ante la inminencia de lo cierto, no existe el supuesto de lo contrario. Entonces no hay nada que perder.

**MANEK GRAUER**

*Dije a mi hermano que me iba como voluntario.*

*Empezó a llorar:*

*«siempre buscas la muerte segura».*

*Lo convencí de que fuera conmigo,*

*diciéndole «de todos modos vas a morir» (p.80)*

La valoración de la vida, es lo que puede salvarnos de convertirnos en simples animales. Hay momentos en que lo único que cuenta es la vida o la no muerte. No siempre significan lo mismo.

**BERNARD STERNBACH**

*Cuando enterrábamos a los muertos,*

*nos daban un pan duro, muy duro.*

*Echaban también gente medio viva.*

*Se oían sus gemidos (p.82)*

La humillación tiene un objetivo, despojarte de la dignidad. La dignidad no existe si el único destino es la muerte.

**MUSIA HORENKRIG DE APELOIG**

*Cuando a la gente la iban a fusilar  
la hacían desnudarse y ponerse de rodillas.  
(...) (p88)*

La memoria está relacionada con los sentidos, cuando estos son impactados violentamente, la memoria es imborrable.

**SALLY HOROWITZ DE MORGENSTERN**

*Mi memoria es apenas un olor, un sonido.*

*Mis sentidos sólo tienen recuerdos  
de bombardeos, gritos, podredumbre;  
del sabor de la grama que comíamos en el bosque (p.95)*

A veces aflora la culpa, la culpa de no haber muerto como los otros. La culpa de ser un sobreviviente.

**NATHAN SCHACHTER**

*(...)*

*Una piedra se queda en un mismo sitio,  
le crecen flores, yerbas alrededor*

*y es difícil arrancarla.*

*Nosotros nos fuimos tantas veces para salvarnos (p.98)*

Cada poema lleva por título el nombre del sobreviviente y desde este momento, la autora lo visibiliza en la historia. Al asignarle nombre, le confirma su condición de humano, evidencia su existencia y su dolor y, lo incorpora, de la memoria traumática a la memoria histórica.

Vemos la magistralidad lírica de Jaqueline Goldberg al utilizar el género testimonial como insumo de una poesía documental desgarradora. Cada poema es un ejemplo o expresión del dolor. No se descuida nada. Las palabras de cada sobreviviente se ven enriquecidas con el ritmo de cada verso. Nos retrotrae a lugares oscuros de nuestro ser, desde donde emerge una pregunta: ¿Cuánta atrocidad es capaz de cometer el hombre? Estamos lejos de saber la respuesta.

La poesía documental va más allá de lo estético. La realidad cimienta a la lírica, la trasciende y la catapulta. La memoria traumada es exorcizada para transformarse en memoria histórica. Se plantea la transformación del dolor. Una escritura venida del desastre, de lo más terrible, del horror puede servir para reivindicar la condición humana. Nos recuerda que somos capaces de grandes atrocidades, de allí la importancia de no olvidar. La intención es no volver a repetir capítulos lamentables de la historia de la humanidad. La poesía resulta entonces salvadora.

... no son pocos los autores que afirman haberse servido de la poesía como modo de supervivencia en los momentos más duros del campo de concentración.... En este contexto, la palabra es salvadora de diversos modos. Salva porque permite anudar el presente al pasado y mantener vivos los recuerdos. Salva porque permite anticipar un futuro y concebir una libertad que se mantiene como horizonte de esperanza (Escribano, 2006. p. 40)



Este año se cumplieron setenta y cinco años del Holocausto. La mayor parte de los sobrevivientes ya han fallecido. Las generaciones presentes y futuras tienen el compromiso de no olvidar.

## Referencias

- Agosin, M. (1999). *Las palabras de Miriam*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- Almela, H (2004) Un alegato a favor del desencanto. Prólogo a la antología: *Una sal donde estoy de pie*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta,
- Arráiz, R. (2002). *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Sentido.
- D'Angelo, O (2015). Las voces que sobrevivieron al horror | Sobre «Nosotros, los salvados» de Jacqueline Goldberg.
- García, P., «Sobre el concepto de memoria histórica, una breve reflexión», en Sociología crítica (publicado en 2002) [url: <http://wp.me/pF2pW-3X>], consultado el día 10 de febrero de 2019
- Goldberg, J. (2007). *Verbos predadores* (p. Prólogo). Caracas: Ed. Equinoccio.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Nosotros los salvados* (p. 105). Caracas: Smashwords Edition Exilio a la vida.
- \_\_\_\_\_ (2018). *Las bellas catástrofes*. Caracas: El Estilete
- Ibarra, A. C. (2007). “Entre la historia y la memoria. Memoria colectiva, identidad y experiencia. Discusiones recientes”, en Maya Aguiluz Ibarra y Gilda Waldman (coords.), *Memorias (in)cógnitas. Contiendas en la historia*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., pp. 21-39
- Marcotrigiano, M. (2016). Transmigración de la voz. A propósito de Nosotros, los salvados, de Jacqueline Goldberg. Retrieved from <https://queleerblog.wordpress.com/2016/03/08/transmigracion-de-la-voz-a-proposito-de-nosotros-los-salvados-de-jacqueline-goldberg/>
- \_\_\_\_\_ (2018). Sobre “Las bellas catástrofes” de Jacqueline Goldberg. Retrieved from <https://mereceunaresenia.com/2018/06/19/sobre-las-bellas-catastrofes-de-jacqueline-goldberg/>

Martínez-Alfaro, M. J., (2010). Historia, Trauma Y Literatura: La Representación Del Holocausto *En La Narrativa Contemporánea En Lengua Inglesa*, Atenea Vol. XXX Núms. 1-2 • pp 9-31

Martínez-Alfaro, M. J., (2012). "Érase una vez... el dolor de la historia: aproximaciones al Holocausto a través de la re-escritura de cuentos populares" en *Dossiers Feministes*. N°16, 121-143.

Moreno, L. (2008). *La poesía y su doble*. Retrieved from <https://500ejemplares.wordpress.com/2008/08/27/la-poesia-y-su-doble/>

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

Moncada, D. (s/f). «El concierto de la catástrofe» -. Retrieved from <http://poesia.uc.edu.ve/el-concierto-de-la-catastrofe/>

Nosotros los salvados/ Guía de Letras. Retrieved from [https://gruporeforma.reforma.com/graficohtml5/cultura/guia\\_letras\\_mural/nosotros-los-salvados.html](https://gruporeforma.reforma.com/graficohtml5/cultura/guia_letras_mural/nosotros-los-salvados.html)

Palabras: Prosa y poesía en la biblioteca (2003). Biblioteca de Broward, Florida, Estados Unidos.

Pantin Y. y Torres A (2003). *El hilo de la voz, antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.

Pérez (2008). *Palabras sobre palabras Las poéticas de Jacqueline Goldberg*. Publicado en El Nacional, 21 de julio.

Saraceni (2002). «Las vastedades del adiós.» Verbigracia, El Universal, Caracas.

Sosa, J (2003). *Navegación de tres siglos (antología básica de la poesía venezolana (1826/2002)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, Caracas.

**REPRESENTACIÓN DE LA “LA OTRA”, EN *DE AMANTES*, DE ELENA VERA**

Francia Andrade  
[fandrade@usb.ve](mailto:fandrade@usb.ve)  
Universidad Simón Bolívar

Profesora de Lengua, mención Literatura y Magister Scientiarum en Literatura Latinoamericana egresada del Instituto Pedagógico de Caracas. Actualmente, docente agregada de la Universidad Simón Bolívar. Investigadora, escritora y poeta.

**RESUMEN**

Este artículo se propone explicar cómo la figura de “la otra”, o amante clásica, conocida a través de novelas y otros productos culturales, es deconstruida discursivamente, por la escritora venezolana Elena Vera en su obra *De amantes*, un poemario, en donde se dibuja a una nueva mujer, que se aleja del estereotipo de villana, así como de víctima por amor. Se tomaron de muestra seis poemas de esta obra, que dan cuenta de cada uno de los aspectos estudiados como son: la no victimización, la alteridad, la ironía, así como la estructura de la misma. El artículo concluye que Elena Vera, es una de las poetisas inscritas en la tradición de la literatura hecha por mujeres en la Venezuela del siglo XX, que presenta audacia en sus temas, firmeza en sus posturas, y una escritura limpia y llana, pero no por eso, menos profunda.

Palabras clave: amante, “la otra”, objeto del deseo, literatura venezolana, estereotipos femeninos

Recepción: 01/08/2019 Evaluación: 14/012/2019 Recepción de la versión definitiva: 18/02/2020

**REPRESENTATION OF "THE MISTRESS", IN *DE AMANTES (OF LOVERS)* BY ELENA VERA**

**ABSTRACT**

This study aims at explaining how the figure of "the mistress", as classically depicted in novels and other cultural products, is discursively deconstructed by the Venezuelan writer Elena Vera in her work *De amantes* (Of lovers), an anthology where a new woman is portrayed; one who moves away from the villain stereotype, as well as from that of the victim of love. Six poems, which give an account of each of the aspects studied such as: non-victimization, otherness, irony, as well as the structure of the work, were taken from this work. In this research we conclude that Elena Vera is one of the poets inscribed in the tradition of literature made by women in 20th century Venezuela, which presents audacity in its themes, firmness in its positions, and a clean and plain writing, which is still, nonetheless very profound.

**Keywords:** lover, "the mistress", object of desire, Venezuelan literature, feminine stereotypes

## REPRÉSENTATION DE "L'AUTRE", DANS *D'AMANTS*, D'ELENA VERA

### RÉSUMÉ

Cet article vise à expliquer comment la figure de "l'autre", ou amant classique, connue à travers les romans et autres produits culturels, est discursivement déconstruite par l'écrivain vénézuélienne Elena Vera dans son ouvrage *De amantes*, un poémario, où est dessinée une nouvelle femme, qui s'éloigne du stéréotype du méchant, ainsi que d'une victime par amour. Six poèmes ont été tirés de cet ouvrage, qui rendent compte de chacun des aspects étudiés tels que : la non-victimisation, l'altérité, l'ironie, ainsi que la structure de celle-ci. L'article conclut qu'Elena Vera, est l'une des poètes inscrites dans la tradition de la littérature faite par les femmes au Venezuela du XXe siècle, qui présente de l'audace dans ses sujets, de la fermeté dans ses positions, et une écriture propre et simple, mais pas pour autant, moins profonde.

**Mots clés** : amant, "l'autre", objet de désir, littérature vénézuélienne, stéréotypes féminins

## REPRESENTAÇÃO DA "OUTRA" EM *DE AMANTES*, DE ELENA VERA

### RESUMO

Este artigo explica como a figura da "outra" ou amante clássica, conhecida por meio de romances e outros produtos culturais, é desconstruída discursivamente pela escritora venezuelana Elena Vera em sua obra *DeAmantes*, um poemário que quase desenha uma nova mulher que se afasta do estereótipo de vilã, bem como de vítima por amor. Foram tomados como amostra seis poemas dessa obra que dão conta de cada um dos aspectos estudados como a não vitimização, alteridade, ironia e sua estrutura. O artigo conclui que Elena Vera é uma das poetisas inscritas na tradição da literatura feita por mulheres venezuelanas do século XX, que apresenta audácia em seus temas, firmeza em suas posições e uma escrita limpa e plana, mas não, portanto, menos profunda.

**Palavras-chave**: Amante; "A Outra"; Objeto do Desejo; Literatura Venezuelana; Estereótipos Femininos.

## RAPPRESENTANZA "L'ALTRA", IN *DE AMANTES*, DI ELENA VERA

### RIASSUNTO

Questo articolo si propone di spiegare come la figura dell'"altra", o amante classica, conosciuta attraverso dei romanzi e altri prodotti culturali, viene decostruita discorsivamente dalla scrittrice venezuelana Elena Vera, nella sua opera *De amantes*, un libro di poesie, dove viene disegnata una nuova donna, che si allontana dallo stereotipo della cattiva, oltre che vittima per amore. Sono state prese come campione le poesie di quest'opera, che tengono conto di ciascuno degli aspetti studiati, come: non vittimizzazione, alterità, ironia, nonché la sua struttura. L'articolo conclude che Elena Vera è una dei poeti iscritte nella tradizione della letteratura fatta dalle donne nel ventesimo secolo (s.XX) in Venezuela, che presenta audacia nei suoi temi, fermezza nelle sue posizioni e una scrittura pulita e piatta, ma non quindi, meno profonda.

**Parole chiavi**: amante, "l'altra", oggetto del desiderio, letteratura venezuelana, stereotipi femminile.

Las representaciones de los amantes en la literatura, son tan antiguas como *El Cantar de los Cantares*. Pero en estas representaciones, si bien, las dos figuras (hombre y mujer) son importantes, el perfil femenino es quizás el que mayor atención ha tenido desde siempre, porque hablar de la amante, es hablar de amores furtivos, prohibidos y también de intrigas y confabulaciones contra otra mujer: la esposa.

Así pues, los discursos mediáticos en torno a la amante, han girado sobre el imaginario de la villana como una mujer hermosa, sofisticada y malvada. El origen de este modelo, quizás pudiéramos ubicarlo en los cuentos infantiles clásicos: la bruja de *Blanca Nieves*, la Madrastra de *Cenicienta* o Maléfica, en *La bella durmiente del bosque*. En esos relatos, la villana exhibe una belleza extraordinaria, tanto, como su maldad, pero no compite con esposas, sin embargo, es tácito que la esposa ausente, se ve representada en las hijastras, quienes también son bellas pero buenas.

Sin embargo, la amante no siempre ha sido villana, en el Siglo XIX, la literatura romántica, dibujó a las amantes como mujeres sufridas y atormentadas por la culpa, el deseo y el estigma, fue un modelo que marcó casi toda esa centuria, convirtiendo este personaje, en una especie de mito recurrente de las grandes obras de la literatura universal: *El amante de Lady Chatterley*, *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, entre otras obras, son ejemplos de ese estereotipo, donde son ellas, quienes cometen adulterio.

En la tradición de la telenovela rosa, la amante siempre será una mujer seductora, atractiva y terriblemente infame, que busca de manera obsesiva a su objeto del deseo<sup>1</sup>. Asimismo, el discurso cinematográfico en Latinoamérica, especialmente, el Cine de Oro Mexicano, construyó el modelo de la amante villana “destructora de hogares”, en la imagen de María Félix, con películas como *La Doña* o *La Devoradora*. En estos filmes, la mujer usa sus artes amatorias para beneficio propio y se establece como una amenaza a la institución familiar: el matrimonio. De

---

<sup>1</sup> Objeto del deseo: es una noción del psicoanálisis, introducida por Jacques Lacan, que se refiere a los deseos inalcanzables pero que no se dejan de perseguir.

esta manera, la figura de la amante, ha generado múltiples subjetividades que se van a los extremos, desde la aterradora villana sin escrúpulos, a la mujer sufrida y señalada por el entorno social.

A pesar de las historias sobre grandes amores ilícitos en las obras universales del XIX, la poesía amorosa venezolana, escrita por mujeres durante el periodo de entresiglos e incluso, luego de la época gomecista, no asomó este tipo de personaje, más bien, estuvo construida sobre tópicos que señalaban el lugar de la mujer en el hogar y la conyugalidad. Lo doméstico, se mantuvo como un altar que ennoblecía la condición femenina, es decir, la lírica se inscribió sobre el ámbito de lo privado y el modelo del ángel del hogar<sup>2</sup>. También encontramos en esta poesía fundacional, el tratamiento del amor reflejado en la naturaleza, como un residual del romanticismo decimonónico, pero siempre, describiendo amores que aunque fueran utópicos, eran consentidos por la sociedad porque no llevaban la mancha del adulterio.

Al respecto, Torres, A. (2008) señala lo siguiente:

La mujer era “lo privado”, lo familiar; por lo tanto, lo que escribiese comprometía su propio honor y el de su familia. No pareciera, entonces, que en este período el problema de la mujer escritora fuese tanto la negación de sus condiciones intelectuales como la censura a que tuviese un discurso público, y sobre todo, la prohibición de escapar del entorno de lo privado (p.4)

Pero la poesía escrita por mujeres a partir de los años 60, comienza a tomar un tono más individual e independiente de la cotidianidad familiar y es así, como llegamos a los 80, cuando los textos poéticos, dan otro salto completamente desorbitado de lo que hasta ese entonces, había sido la poesía femenina.

En este momento, encontramos en la literatura venezolana una obra que deconstruye los patrones y mitos sobre la figura de la amante, pero además, la

---

<sup>2</sup> El ángel del hogar: es un modelo femenino, impulsado en el Siglo XIX, por el poder político y religioso. Desde lo político, era la mujer republicana, reproductora de hijos (ciudadanos) y desde lo religioso era la mujer virtuosa inspirada en María la virgen, dedicada únicamente al hogar.

reivindica. Ese planteamiento lo descubrimos en el poemario de Elena Vera (1939-1997) titulado: *De amantes* (1984).

Esta obra, más que una reivindicación de la mujer atrapada en el amor no autorizado socialmente, fue un reto y un atrevimiento, tomando en cuenta los valores de la sociedad venezolana de los años 80, que exigía a las mujeres, recato sobre esas situaciones y repudio a los triángulos amorosos, de manera que, la escritura sobre este tema venida de una mano femenina, es por decir lo menos, un desafío al estatus quo.

Es importante destacar que al momento de ser publicado este poemario (1984), la mujer, ya había alcanzado muchos logros en aspectos jurídicos, sociales y laborales, sin embargo, en Venezuela y quizás en Latinoamérica entera, todavía seguía atada a las construcciones del siglo XIX: la mujer del hogar.

En este sentido, la figura de la esposa juega como contrafigura de la amante, tanto en los imaginarios sociales, como en la literatura, lo cual, queda reflejado en todos los productos culturales de la época: cine, radionovelas, telenovelas, novelas y otros. Esta imagen por lo general, mostraba a una mujer ajustada al canon y respetada socialmente, en tanto que estaba autorizada por las leyes y la iglesia, aunque sufriera públicamente la infidelidad del marido, mientras que la amante, era la mujer censurada, porque transgredía la norma.

Elena Vera abre el poemario, presentándonos a una mujer que, aunque no está avalada socialmente para amar a ese hombre, no se resigna a vivir en la oscuridad, no se margina, ni se avergüenza, al contrario, es una voz imponente, segura de sí misma, que exhibe independencia emocional.

Veamos el poema I:

Soy la amante

No

me mires con desprecio

No tengo el número dos



en la frente  
Ni  
sus besos ansiosos  
me han abierto llagas  
Soy  
la amante  
la que tiene todos los sueños  
del mundo  
  
y los secretos.

En este trabajo, la amante se asume como tal, sin victimizarse. No sufre, más bien se erige como un sujeto con poder que recrea un universo amoroso, donde el hombre, también ha sido atrapado en su mundo, lo cual se evidencia en: “sus besos ansiosos”.

El desparpajo, es predominante en el Poema I. Aquí, la amante no tiene tapujos para gritarlo, pero además, se justifica. Aclara que su posición no es indigna, porque su fortaleza la redime de los señalamientos sociales, más bien se coloca en una posición visible y alta, y es en ese grito, donde se desprende del estigma social cuando reta: “No me mires con desprecio/ no soy la número dos”.

También hay que recordar, que cuando se lanzó este poemario, el tema de “la otra”, fue muy sensible, porque resonaba con la relación extramarital que protagonizó para ese entonces, el presidente Jaime Lusinchi con su secretaria, hecho, que fue repudiado (hipócritamente), por todos los sectores de la sociedad. La imagen de la amante entonces, se dibujó en el imaginario nacional como un ser perverso. En este marco, visibilizar a “la otra”, significaba una aberración imperdonable, pues era hablar de una mujer prostituida y en cierta forma, apoyar “la destrucción de los hogares cristianos”.

Pero Elena Vera en *De amantes*, da un latigazo a esa construcción social, y así, en el juego retórico, coloca a ambas mujeres como dos fuerzas, dos poderes

y no como las representaciones: esposa/amante, simplemente son dos pujanzas, ocupando el mismo lugar de importancia en la vida de un hombre. Ninguna está por encima de la otra.

Los versos que veremos a continuación y que componen, sin duda, uno de sus poemas más celebrados, son lapidarios y demuestran lo que venimos afirmando, ya que, suponen un alejamiento del canon y se muestran como un acto de rebeldía de la autora, que se deslustra de posturas conservadoras, pues igualar a la amante con la esposa, desafiaba a los sectores más cerrados, que condenaban a “la otra”, pero celebraban la infidelidad masculina (la doble moral). Veamos:

**Ella es**

la otra

aquí

yo soy

la otra

allá

Simple problema de distancias

La que entre tus brazos

será

única

La alteridad<sup>3</sup> es un aspecto que resalta e identifica a este poema, tomando en cuenta la premisa de que lo que vemos en otra persona, pudiéramos ser nosotros

---

<sup>3</sup> La alteridad, es la condición de ser otro o distinto a voluntad. Es cambiar la propia perspectiva por la de otro.

mismos o cambiar nuestra propia perspectiva por la de otro. En ese tenor, insistimos en sostener que esta autora equipara moralmente a ambos sujetos (esposa y amante), toda vez, que los coloca en un espejo que se refleja en el mismo objeto del deseo. En resumidas cuentas, la amante se ve en la esposa, como si fuera su propia imagen.

Por otro lado, en el poema IX, esa voz es una mujer que no solo está desprejuiciada sino, que increpa al hombre y le recuerda que sus días conyugales, son la muerte a cuenta gotas. Se oye entonces, un reclamo entre líneas, y a la vez, una burla a los esposos desgastados por la rutina. En este trabajo, la lírica se mezcla con la ironía y se evidencia expresamente, en ese magnífico cierre del poema que dice: “yo, que soy la vida/ yo/ que soy la flor de la maravilla”. Aquí un fragmento:

Duermes plácidamente  
en tu cama king-size  
abrazado a ella  
a tu vieja costumbre  
de viejo mueble usado  
Te estás muriendo en vida  
Te estás cayendo a pedazos  
y ni te enteras

Y mientras tanto  
tiemblo por ti  
                  todos los días  
Yo que soy la vida  
Yo  
que soy la flor de la maravilla

El erotismo también es una constante en todo el corpus de este poemario, pero no se hace explícito o directo en el lenguaje, más bien, es una suerte de atmósfera, una intimidad que se siente en las situaciones que envuelven a los

---

amantes, propiciada por la clandestinidad, los silencios, las ausencias, los juegos y los encuentros repentinos. Los siguientes versos lo confirman:

Vienes  
en el silencio de las tardes/  
pones  
la máscara sobre la silla  
y tiemblas  
viento salvaje sobre tu piel  
Tormentas.

Por otro lado, *De amantes* es un trabajo donde se traza una mujer alejada de los estereotipos ya contruidos por el cine, las telenovelas y las novelas del XIX; aquí, no es la villana, pero tampoco la amante culposa. El melodrama no define a esta mujer. La voz habla recurrentemente en primera persona y enfatiza la presencia de “la otra” en esa repetición del “yo soy”. La adjetivación es mínima, los versos breves y concisos despojados de metáforas complicadas o grandilocuentes. Juega con los espacios que también añaden significado al discurso. Los contextos son cotidianos. Las rutinas personales junto con los secretos, marcan la semántica del discurso amoroso en todo el poemario. Podemos verlo en las siguientes líneas:

Marco en el teléfono  
/la señal convenida  
y tres veces ella responde  
solicita  
dulce la voz  
vigilante  
Cuida su comarca  
Perteneencias  
Eso que tú eres  
como sus vestidos/ y sus ollas usadas.

Pero Elena Vera no solo perfila otro tipo de amante sino, que hábilmente construye este poemario en 5 partes, donde describe la relación como un periplo de los sentimientos, dando la partida, en esos versos donde “la otra” se despega de la vergüenza; continua con los momentos de placer y erotismo y hacia la mitad del libro, ya la amante comienza a sentirse sofocada por ese mundo clandestino, que no le permite ver un futuro junto al amado. Se hace preguntas, hay tensión, busca soluciones desesperadas en la hechicería, pero no cae, más bien se fortalece y al final de la obra, con el poema *Huésped*, se muestra como una mujer libre de apegos y profundamente enamorada de la vida.

Es importante destacar que este viaje de los sentimientos, está marcado por la hipertextualidad, ya que el comienzo de cada parte del libro, se introduce con un epígrafe que anuncia soterradamente el tono de los poemas que vendrán. Con ellos, se adelanta el estado y la evolución de la relación. Así, encontramos versos de Safo, de *El Cantar de los Cantares*, de Idea Valariño, Enriqueta Arvelo Larriva y como una línea de fuga en el discurso amoroso, tropezamos con la *Oración del tabaco*, la cual, representa por un lado, la desesperación de la amante por retener a su objeto del deseo y por otro, la desidealización de la libertad amorosa o relaciones abiertas. La amante se muestra en esta parte del poemario, desnuda en sus sentimientos y baja del pedestal de súper mujer sin apegos, que se dibuja al principio del poemario. Sin embargo, al final, la amante se recupera y se vuelve a mostrar libre de ataduras emocionales.

El amor entonces en esta obra, se totaliza en una comunión consigo misma; reclama, ironiza, ama, se decepciona, reconoce que del otro lado no hay compromiso, pero aún así, continúa deseando intensamente. Es como lo señala Vanesa Hidalgo (2014) “...En él, (**poemario De amantes**) el discurso celebra momentos de plenitud amorosa y pronuncia la soledad de malentendidos y abandonos”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Coreografía amorosa en la poesía escrita por mujeres una aproximación a la obra de cuatro autoras venezolanas (en línea)

Elena Vera fue una escritora prolífica; investigadora, profesora del Instituto Pedagógico de Caracas, honrada con el premio de la Bienal José Antonio Ramos Sucre en el año 1980, también fue galardonada con el Premio de la Academia de la Lengua, mención ensayo y Premio Municipal de Literatura 1986. Es una de las poetisas inscritas en la tradición de la literatura hecha por mujeres en la Venezuela del siglo XX; audaz en sus temas, firme en sus posturas, con una escritura limpia y llana, pero no por eso, menos profunda.

En los últimos tiempos ha sido olvidada, sin embargo, podemos recordarla disfrutando *De amantes*, especialmente, el trabajo con el que cierra este poemario y con el que fue ganadora del Premio Alfonsina Storni, poema que dibuja a la amante propuesta, por esta extraordinaria escritora venezolana.

Disfrutemos de *Huésped*:

No me siente usted en su alta mesa  
no me tiente con sus manjares delicados  
no me de a beber de ese licor exquisito  
no me deslumbre con sus ademanes  
no resquebraje la aparente frialdad de mi cuerpo  
no entre así, viento terrible, en mis días  
no me enseñe el otro lado del poema  
no me decrete nuevas emociones  
no le conceda otro ritmo a mis noches  
no borre la verdad de mis amaneceres  
no diga que me ama  
tendría miedo a la melancolía de la ausencia

deme posada en el último cuarto

allí

donde nadie sepa

un sorbo de agua, apenas, para la sed

y sopa caliente para confortar el cuerpo

me iré cuando haya descansado

entraré

suavemente

en la noche

y caminaré bajo las estrellas.

### Referencias

- Fernández, E. y Urriolagoitia, G. (2019) *La función del deseo en la primera enseñanza de Lacan para el psicoanálisis de orientación lacaniana. Ajayu, La Paz*, v.17, n.2, p387. Disponible en: [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=s2077-21612019000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s2077-21612019000200008&lng=es&nrm=iso). Consultado el 09 marzo 2020
- Hidalgo, V. (2014) *Coreografía amorosa en la poesía escrita por mujeres una aproximación a la obra de cuatro autoras venezolanas. Letras, Caracas*, v.56, n.91, p.94-116, dic. Disponible en: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0459-12832014000200005&lng=es&nrm=iso](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832014000200005&lng=es&nrm=iso) Consultado el 20 febrero 2020.
- Torres, A. (2008) *La Genealogía Femenina de la literatura venezolana*. Discurso de Orden del Día del Idioma. Academia Venezolana de la Lengua. En: Boletín de la AVL, No. 201. Caracas. Disponible en: <https://www.anateresatorres.com/?p=931>. Consultado el: 8-03-2020.
- Vera, E. (1984) *De amantes*. Caracas: Caracas.



**CUERPO, RECIA LASTIMADURA**  
Revalorización de la obra de María Calcaño

Michelle Rodríguez  
[michelle\\_garcia25@hotmail.com](mailto:michelle_garcia25@hotmail.com)  
Instituto Pedagógico de Caracas

Profesora de Castellano, Literatura y Latín y  
Magister en Literatura Latinoamericana  
egresada del Instituto Pedagógico de Caracas.  
Docente titular del LB. Almirante Brion.

Vanessa Anaís Hidalgo  
[Vanais.hidalgo@gmail.com](mailto:Vanais.hidalgo@gmail.com)  
Instituto Pedagógico de Caracas

Profesora de Castellano, Literatura y Latín y  
Magister en Literatura Latinoamericana  
egresada del Instituto Pedagógico de Caracas.  
Profesora asistente en la misma universidad.  
Cursa estudios en el Doctorado de Pedagogía  
del Discurso.

**RESUMEN**

El ser mujer y escritora, durante la primera mitad del siglo XX en Venezuela, ya traía consigo la responsabilidad de construir un discurso distante del ya instaurado y darle voz a lo que no tenía. En ese intento, Calcaño se atrevió a hablar del cuerpo, del suyo y el del otro, con desenfado y sin velamen. Esto trajo consigo la desaprobación de unos y la legitimación de otros. Hoy, aún hay quienes condenan su estrategia discursiva puesto que no obedece a los principios canónicos de un "buen poema". La presente investigación intentará revisar la obra de esta escritora considerando su núcleo temático: el erotismo. Se hizo entonces necesario estudiar cómo María Calcaño reafirma y resignifica lo erótico a través de su discurso. Para la interpretación del corpus seleccionado, se revisaron las posturas filosóficas y antropológicas de Paz (1994), Bataille (1970, 1981, 1994 y 2005), Lo Duca (2000), Fisher (1994), Dussel (2013). Una vez finalizada la revisión e interpretación de la obra de Calcaño, se llega a la reflexión frente a una variedad de tópicos del erotismo con los cuales la autora declara que las mujeres no somos una sino múltiples.

**Descriptor:** Poesía venezolana escrita por mujeres, poesía erótica, María Calcaño.

**Recepción:** 21/01/2019

**Evaluación:** 30/03/2019

**Recepción de la versión definitiva:** 19/07/2019

**BODY, STRONG INJURY**  
Revaluation of the work of María Calcaño

**ABSTRACT**

Being a woman and a writer, during the first half of the 20th century in Venezuela, already brought with it the responsibility of both building a discourse which would distance itself from the one already established and giving a voice to those who did not have one. In that attempt, María Calcaño dared to speak about the body. This triggered the disapproval of some and the legitimization of others. Today, there are still those who condemn her discursive strategy since it does not obey the canonical principles of the "good poem". This study aims at reevaluating her work considering its thematic nucleus: eroticism. For the interpretation of the selected corpus, the philosophical and anthropological positions of Paz (1994), Bataille (1970, 1981, 1994 and 2005), Lo

Duca (2000), Fisher (1994), Dussel (2013) were reviewed. Once the interpretation of Calcaño's work is finished, the author of this research reflects on a variety of erotic topics with which she declares the multiplicity of the feminine.

**Keywords:** Venezuelan poetry written by women, erotic poetry, María Calcaño.

**CORPS, BLESSURE FORTE**  
**Réévaluation de l'œuvre de María Calcaño**

**RÉSUMÉ**

Le fait d'être une femme et un écrivain, au cours de la première moitié du XXe siècle au Venezuela, entraînait déjà la responsabilité de construire un discours éloigné de celui qui était déjà établi et de donner une voix à ce qu'il n'avait pas. Dans cette tentative, María Calcaño a osé parler du corps. Cela a déclenché la désapprobation des uns et la légitimation des autres. Aujourd'hui encore, certains condamnent sa stratégie discursive car elle n'obéit pas aux principes canoniques du "bon poème". La présente enquête tentera de réévaluer son travail en tenant compte de son noyau thématique : l'érotisme. Pour l'interprétation du corpus sélectionné, les positions philosophiques et anthropologiques de Paz (1994), Bataille (1970, 1981, 1994 et 2005), Lo Duca (2000), Fisher (1994), Dussel (2013) ont été passées en revue. Une fois l'interprétation de l'œuvre de Calcaño terminée, l'auteur réfléchit à divers sujets érotiques avec lesquels elle déclare la multiplicité du féminin.

**Mots clés :** Poésie vénézuélienne écrite par des femmes, poésie érotique, María Calcaño

**CORPO, LESÃO GRAVE**

Revalorização da obra de María Calcaño

**RESUMO**

Ser mulher e escritora durante a primeira metade do século XX na Venezuela implicava a responsabilidade de construir um discurso distante do já estabelecido e dar voz ao que não tinha. Nessa tentativa, María Calcaño ousou falar do corpo. Isso desencadeou a desaprovação de alguns e a legitimação de outros. Hoje ainda existem aqueles que condenam sua estratégia discursiva por não obedecer aos princípios canônicos do "bom poema". Esta pesquisa revalorizará sua obra, considerando seu núcleo temático: o erotismo. Para a interpretação do *corpus* selecionado foram revisadas as posições filosóficas e antropológicas de Paz (1994), Bataille (1970, 1981, 1994, 2005), Lo Duca (2000), Fisher (1994) e Dussel (2013). Após a interpretação da obra de Calcaño, refletiu-se sobre diversos temas eróticos com os quais a autora declara a multiplicidade do feminino.

**Palavras-chave:** Poesia venezuelana escrita por mulheres, Poesia Erótica, María Calcaño.

**CORPO, LESIONI DURE****Rivalutazione dell'opera di María Calcaño****RIASSUNTO**

Essendo donna e scrittrice, nella prima metà del ventesimo secolo (s. XX), nel Venezuela, portava già con sé la responsabilità di costruire un discorso lontano da quello già stabilito e di dare voce a ciò che non aveva. In quel tentativo, María Calcaño ha osato parlare del corpo. Ciò ha innescato la disapprovazione d'alcuni e la legittimità d'altri. Ancora oggi c'è chi condanna la sua strategia discorsiva poiché non obbedisce ai principi canonici della "buona poesia". La presente indagine cercherà di rivalutare la sua opera considerando il suo nucleo tematico: l'erotismo. Per l'interpretazione del corpus selezionato, sono state riviste le posizioni filosofiche e antropologiche di Paz (1994), Bataille (1970, 1981, 1994 e 2005), Lo Duca (2000), Fisher (1994), Dussel (2013). Una volta finita l'interpretazione dell'opera di Calcaño, si riflette su una varietà d'argomenti erotici, con i quali l'autrice dichiara la molteplicità del mondo femminile.

**Parole chiavi:** poesia venezuelana scritta da donne, poesia erotica, María Calcaño.

*El cuerpo erótico es una construcción cultural cambiante*

*George Bataille*

El cuerpo erótico es una construcción social que evoluciona adoptando múltiples formas de representación. Lo que hoy conocemos como sensual, sexy, atractivo, provocativo ha sido definido por las convenciones de las distintas culturas y sociedades. El cuerpo anhelado, deseado, evocado e invocado, es aquel que se ha construido en un imaginario colectivo. Aquello que deseamos es producto de un ideal concreto, una intención de imitar los iconos de carne y hueso que se han gestado en nuestra cultura y sucesivamente, por ello nace el erotismo.

El erotismo es el que pone en evidencia, por medio de las pasiones, el deseo inconsciente hasta verlo revelado. El erotismo en sí mismo es un universo complejo, debido a que busca la evocación del placer, pero a su vez es pasión, es deseo, es amor sensual, es instinto, en fin, constituye por completo la vida íntima

del ser humano. El erotismo, bien entendido como amor apasionado y atracción sensual, constituye una relación intrínseca entre lo externo y lo interno, puesto que refiere al binomio de lo revelado y lo oculto, lo visible y lo invisible. En este sentido, dicha relación se debe a la visualización y la ocultación, esto permite que lo invisible pierda su condición de secreto, enriqueciendo así el objeto del deseo.

Deseo, placer, plétora, colores, formas, sabores han construido un concepto de lo que socialmente es erótico y qué no. Por ello, al hacer referencia al cuerpo erótico siempre encontraremos representaciones de la idealización del cuerpo femenino, de allí a la gran cantidad de muestras artísticas hechas sobre el cuerpo de mujeres, exaltando en ellos sus dotes sexuales. Esto se hace notar más al momento de capitalizar o vender de forma mediática un prospecto: se busca atraer al público porque estas representaciones suelen ser atractivas, todo un espectáculo, puesto que la misión es entretener y causar placer en los espectadores.

Sería conveniente preguntar si únicamente la representación femenina resume todo el tema. Ya en la literatura y el arte en general se evoca un cuerpo de mujer, inalcanzable y lo erótico está también en el margen de lo imposible. Su inmaterialidad se lo debemos a la concepción de que "el cuerpo es un templo sagrado. Fue la religión quien con sus moralidades creó un tabú sobre su forma de ver y su uso" Martínez, 2013. p.16. Pero son ciertas características, las tradicionales, las que le asignan la cualidad de cuerpo erótico, las más cercanas a la de una diosa, las que se acercan más a su intangibilidad, su deseo, su prohibición, su transgresión. Sin embargo, esto no significa que el masculino no haya sido objeto de admiración y evocación, pero no desde el endiosamiento, lo vemos desde la construcción de perfil griego.

En este sentido, podemos afirmar que el ser erótico no nace, por el contrario, se hace, se forma, se construye. Biológicamente nacemos sexuados, sea femenino o masculino; pero a medida que transcurre el tiempo y tal sujeto crece, adopta culturalmente rasgos que lo hace un ser erótico que busca la

satisfacción de su deseo, y consumir el objeto del deseo. ¿Cómo se percibe esto en la obra de la autora que nos interesa?

### **María Calcaño: testimonio de un cuerpo**

Esta autora venezolana incursiona en las letras en la primera mitad del siglo XX, específicamente en la década de los treinta con la publicación de su poemario *Alas Fatales* (1935), el cual se escribe en el contexto de una sociedad tradicional, en el Maracaibo de entonces. Calcaño fue criticada y sentenciada por la “impudicia de su discurso” relegándola al silencio y el olvido por mucho tiempo. José Rafael Pocaterra, uno de los intelectuales de la conocida generación del 18, manifestó su desacuerdo con esa sociedad marabina de “curas y filisteos llenos de hipocresía que fueron capaces de censurar la obra poética de Calcaño” (p.12). Rondón Narváez (2012) afirma que “para aquella época, era inquietante que una mujer hablara del deseo erótico alejándose de la retórica imperante y que no acudiera a ciertos artificios que velaban e intermediaban el deseo. Ese cambio implicaba una actitud subversiva” (p.xiii).

Algunas figuras reconocidas en el campo literario vieron con buenos ojos la obra de esta escritora marabina, como Andrés Eloy Blanco y Jacinto Fombona Pachano, por nombrar solo algunos, quienes le atribuyen valor al calificar su obra como sencilla y de importante carga erótica. Calcaño no solo recibió comentarios favorecedores de su obra, al contrario, se enfrentó a críticas muy duras y era de esperarse pues, Venezuela estaba presidida por la dictadura de Juan Vicente Gómez y para entonces muchos de sus temas eran censurados por ser considerados tabú. Pero esto no detuvo a Calcaño, por el contrario, se atrevió a desnudar sus versos y se enfocó en evidenciar algunos su posición frente a la sexualidad de la mujer de la época. El desafío de María Calcaño fue exponer abiertamente que la mujer disfruta del placer sexual, retando el poder y distanciándose de la concepción hegemónica del “ser mujer”. Tal irreverencia le permite publicar su primera obra en 1935, Venezuela la recibe en 1950 y luego de

su muerte se le reconoce como una de las mejores poetas de su generación y una de “las fundadoras”, en palabras de Mária Russotto (1997).

La insistencia en trabajar con la obra poética de Calcaño obedece a varias demandas. Primeramente, hay que considerar que esta poeta a pesar de su periferia (vivía en Maracaibo, no en la ciudad), logró realizar una obra sólida y significativa. Sus atributos no tienen que ver con la abundancia de publicaciones pues, su obra comprende apenas cuatro libros-tres *post mortem*- sino porque Calcaño construyó un discurso nuevo a partir de tópicos inéditos en la poesía escrita por mujeres: el placer sexual, el reconocimiento del cuerpo femenino, el aborto, el parto, la menstruación, la pubertad, la casa, la maternidad, el matrimonio y los amores furtivos. Tópicos que labraron el camino de una tradición de poetas quienes pasaron por él y se refugiaron en estos para hacer una poesía nueva, como la que leeremos en los 80. Sin embargo, en su momento fue cuestionada, sentenciada, juzgada y hasta exiliada por dar rienda suelta a sus sentimientos, ideas y placeres.

En la poesía de María Calcaño, el cuerpo es un elemento focal, pues va definiendo la anatomía mediante el uso de descripciones que se acercan a los ofrecidos por la naturaleza. A lo largo de la obra, percibiremos cómo los cuerpos adquieren nuevas dimensiones, se realzan, se redefinen y se muestran según un código de belleza estándar. Para la poeta, ambos cuerpos son distintos y las características que comparten son vinculadas a la construcción de lo erótico, lo sensual y lo sexual.

Ahora bien, Amodio y Rivas (2013) afirman que “el uso de los cuerpos está definido culturalmente, obligándoles a asumir formas y comportamientos estandarizados por cada sociedad” (p.41). Tanto hombres como mujeres tenían roles determinados (idea que persiste en nuestras conciencias) y se les asignaban labores dependiendo de su sexo y de su cuerpo: mientras que la mujer era delegada al espacio de la casa, lo privado y la familia, al hombre se le asignaba los deberes y los trabajos donde la fuerza era la principal protagonista. Y esto se consagró como una tradición que estuvo vigente hasta hace pocas décadas.



En la obra poética de Calcaño se hace evidente esta percepción de los cuerpos; encontraremos a un sujeto masculino rudo, con atributos, roles y comportamientos que cultural y socialmente le son asignados a lo masculino: el galanteo, la virilidad, la fuerza corpórea, entre otras:

Me trepan las raíces/ de tus manos amadas/ y arropada en caricias/ ya casi no me veo.

Me saltaste tan sólo/ la blancura serena;/ seguros de la noche/ me moldearon tus brazos,/ y fue un enredo fácil/ la fiesta inagotable.

Hombre partido en cien/ que me fuerzas la vida,/ en mis pechos desnudos/ desata tu rudeza,/ para que tengan ellos/ ese duro barniz que les falta de hombre.

La Toma (p.21)

En el poema anterior, Calcaño presenta al hombre como varonil, rudo, y fuerte quien, además, moldea a la mujer entre caricias y besos pocos delicados. Esto puede deberse a las características que le son concedidas al hombre, a quien sus quehaceres lo van condicionando para el trabajo duro e influyen en su vida y en las muestras de afecto. Son manos toscas las que recorren, las que enredan. Esas manos y ese cuerpo robusto y sudoroso acostumbrados a la ardua faena arrojan por completo a la amada invisibilizándola. Ya, desde el título del poema, se refiere a la colonización, la apropiación o la conquista del otro, en este caso del cuerpo femenino por parte del hombre.

La virilidad descrita en "La Toma" está condicionada por su potencia sexual, "es el orgullo del macho", en palabras de Carrera Damas (1974). El "hombre partido en cien" demuestra tal ímpetu que es capaz de dividirse en cientos durante la eyaculación. El "orgullo", su "potencia" y "hombría" reiterados en la obra de María Calcaño, sugieren que el hombre es quien tiene, mediante el sexo, la capacidad de crear, así como de dar forma a otro cuerpo. También es este quien tiene la delantera en el tema del galanteo y de la seducción, evidente en la poesía de Calcaño, creencia que persiste casi cien años después. "Es curioso que los occidentales sigan aferrados al concepto de que son los hombres los que seducen y las mujeres, receptoras pasivas y sometidas a la iniciativa masculina semejante



error conceptual es probablemente una reliquia de nuestro prolongado pasado agrícola". (Fisher 1994, p.30).

Este hombre multiplicado en cien se ve en uno de los poemas más conocidos de su obra, por su desenfado y transgresión:

Revélate gigante,/ que en mi vida/tú cabes./ A golpes de latido/ quítame  
cien años de codicia./ Ábreme la vena,/ abundante.../ ¡que la tengo  
estrecha!/ Déjame una brecha,/ deja que me dure/ el goce/ del hombre  
delante.

De un golpe,/ a cuerpo desplomado,/ dame la delicia... El deseo (p.32)

El «ruego» se presenta mediante el uso constante de los verbos en modo imperativo: "revélate", "quítame", "ábreme", "déjame", pues con ellos declara su deseo (como el título lo expresa) y el placer, así como a la dominación del hombre sobre el cuerpo femenino. El poder -ejercido por esta- se hace presente encarnado en el hombre, quien a lo largo del tiempo ha sido la personificación del mismo. De igual manera, él es quien tiene la potestad de hacerle saber lo que hasta ahora ha ignorado o es secreto para ella, abrir lo que se encuentra estrecho en ella y, por ende, dejar su marca dominante con fuerza, para que perdure en el tiempo; es el hombre el que procura placer, el que le da lo que ella necesita. El sujeto de la poesía de calcaño pide "depender enteramente del varón, el que, para reprimirla, define la sexualidad en la sola actividad masculina, asignándole a la mujer la pasiva posición de objeto sexual" (Dussel 2013, 68)

A lo largo de su obra, María Calcaño declara el yo poético que le habla a un *tú* presente: solicita que, con esa rudeza y pulsión, la tome con fuerza en el puro acto de materializar el amor entre ambos: "en todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo. En el acto erótico intervienen dos o más, nunca uno" Paz, 1994. (p.15). Ese ser que dotado de fuerza, valentía, virilidad, de gran tamaño y quien además tiene el poder de engendrar, que le produce placer mediante el dolor, el maltrato y agravio se hace evidente:

Me ha de bastar la vida/ Crece sobre mi carne dolorosa/ lamiéndome  
hacia adentro, / hoguera deliciosa!/ ¡Quémame duro, hondo!.../ Ni en mi  
dolor reparo/ cuando te pido  
recia lastimadura./ Molde de sangre./ Sólido./Como un cielo/ fundido en el  
vientre...  
/ Le aventará su gárgara/ mi vida! (p.39)

Para Lo Duca (2010) “el cuerpo [...] no es sino el instrumento que sirve para dar dolor” (p.76), y Calcaño, en su poesía, demuestra que amar duele, o más bien dejarse amar es entregarse al dolor, dolor que implora y que a su vez se convierte en gozo. La vehemencia e ímpetu erótico que se evidencia en los versos se debe, según lo planteado por Carrera Damas (1974), a “la sensualidad, el erotismo y el vigor sexual impregnado de la mayor naturalidad, que han sabido preservar las civilizaciones negro-africanas” (p.57), que ha influido en nuestra cultura y sexualidad como herencia.

El enunciatario en este poema invoca el placer doloroso procurado por ese hombre de “molde de sangre. / sólido”, capaz de generar “recia lastimadura” al momento de la penetración o el encuentro de ambos cuerpos “como un cielo / fundido en el vientre...”, hace notar, nuevamente, la rudeza, la fuerza, la bestialidad. Dichos elementos son de uso constante en los versos de la autora en la construcción de ese hombre, ese amante a quien le suplica la posesión de su cuerpo. Monasterios (2010) señala que el “erotismo es la imaginación puesta en función de la sexualidad” (p.4), de lo que María Calcaño se apropia para recrear y saltar las barreras de la sexualidad y lo erótico.

La poeta marabina y la tradición definen al hombre por su rudeza, la mujer en cambio por su delicadeza, sumisión, fragilidad, ternura, compresión, silencio y obediencia, lo cual es lógico gracias a la construcción socio-cultural de las representaciones de los sujetos arraigada en Latinoamérica desde mucho antes de la época de la Colonia, y de las que aún nos alimentamos. La mujer, concebida bajo una gran cantidad de preceptos y características que la definían tanto cultural como socialmente, se adapta a su condición. Amodio y Rivas (2013) señalan que “la amenaza radical de privación del cuerpo, es decir, de la vida, que en última

instancia define y da forma al miedo que permite la sumisión” (p.43). Entre la colonización y el deseo, María Calcaño va más allá con una poesía declaratoria, categórica, evidenciando que el placer de la mujer existe:

El sueño vivo/ ¡Hombre! ¿Qué me has hecho?/ ¿Qué me diste a beber en un beso / que tengo en el pecho/ alegría y dolor?/ Soñar y soñar....;/ pero estar despierta/ y aturdida / de este hondo placer doloroso./ Y estoy de rodillas/ con el llanto/ sobre las mejillas./ Salobre, / como un puerto nuevo/ que golpea en el mar. (p.19)

Como se aprecia en el poema anterior, la mujer se deja dominar por la pulsión de su amante y a su vez disfruta de su opresión. El dolor se torna en gozo y le produce felicidad, dicotomía que se hace latente desde los tiempos remotos en la poesía clásica con “*odi et amo*”. Aun cuando logre sentir alegría idealiza otra forma de amor, pero al darse cuenta de la realidad se ve “de rodillas” y llorando acatando dócil las disposiciones del hombre. La mujer suplica un “hondo placer doloroso” que la satisface y le hace soñar y le aturde a pesar de que está consciente pero entregada a la euforia profunda. “Tanto hombres como mujeres, creen que el hombre debe dominar a la mujer. De la misma manera que todavía abundan quienes tienen por justo que existan pobres y ricos, privilegiados y desamparados, explotadores y explotados”. Carrera (1974, p.216)

Aquello que nombra la poesía de Calcaño es lo corpóreo: “Tengo miedo de nombrarte, / de que solo seas un sueño” un cuerpo que abunda en imploraciones “Mira aquí mis largos deseos como estrellas”, un “cuerpo que tiembla todo como la luna en el agua”. Un cuerpo que obedece, además a las exigencias de “la buena esposa”: tanto esperarte linda, / linda y pura...”, un cuerpo inconforme, que demanda ante la indiferencia: “¡Y ahora tus labios traen esa crudez retinta!”, un cuerpo que sabe de sufrimiento pero que lo acepta solícita: “Sé que vas a matarme, /pero ven a matarme (p.141)

El sujeto femenino de esta poesía está privado de su propio cuerpo, pues, este le pertenece al hombre, su esposo, y, por lo tanto, es su dueño, “la amenaza radical de privación del cuerpo, es decir, de la vida, que en última instancia define

y da forma al miedo que permite la sumisión” (Amodio y Rivas 2013, 43), este miedo- en el poema- al nombrar, al llamar, pero también a que todo lo explorado y vivido sea irreal, de ahí el silencio y la subordinación ante el otro. Este no abandona por completo sus sentimientos e ideas para deberse a disposición total de su esposo, sino que lo incita a entregarse de manera semejante al sugerir: “Se apagarán también tus ojos / junto con mis gemidos.”

A pesar de esta coerción evidente en los poemas, el sujeto es capaz de disfrutar, anhelar y se entrega al gozo carnal, a los besos y las caricias a sabiendas de que al finalizar el acto amoroso, se quedará nuevamente sola, muchas veces ignorada. Carrera (1974) indica que “las casadas tienen la condición clásica del ama de llaves, encerradas siempre en el quehacer hogareño, al servicio del esposo y al amparo de las tentaciones [...] mostrarse siempre como indiferente y no revelar nunca el más leve goce sexual” (p.53).

Y aquí es donde veremos la transgresión en Calcaño quien declara categóricamente su deseo, su placer y su gozo aun cuando escribe bajo la época prescrita.

De lejos vine/ para verme con él./ Y ha pasado por mi lado / sin notarme.../ El sol se echaba sobre el mundo / y nos alumbraba./ Con toda aquella luz / cómo no vio mi alegría?// Yo había venido con el viento./ Corriendo,/ sofocada, / la blusa abierta.../ Fue cuando su mirada / pasó sobre mi pecho./ Tantos siglos llevan encima / las cosas conocidas?/ De lejos vine / para vernos./ Y él me miró / sin verme./ Para quién entonces / he podido conservarme virgen? (p.132)

Con este poema, Calcaño recrea la imagen de la mujer que desea un acercamiento con el hombre y es ignorada. Se vale nuevamente de los símbolos de la naturaleza como el sol, la luz, el viento. La luz, con la que cuenta la mujer esposa, la que el marido es incapaz de ver: “Él me miró sin verme”, a pesar de que su blusa ondeaba y dejaba entrever su pecho, a pesar de que la tenía frente a él.

## Herencia Agrícola

Como ya se había mencionado, una de las características que comparten, tanto el hombre como la mujer, en los poemas de María Calcaño, es la descripción del cuerpo y la comparación del este con los factores propios de la siembra. Aunque esta es una actividad propia de varones, no es exclusiva de ellos. Esto se debe a que para sembrar el agricultor debe ser fuerte para manejar las herramientas necesarias. Cuando se trata de definir el cuerpo masculino, Calcaño lo presenta mediante el uso de múltiples rasgos que van de la mano con la naturaleza para resignificar la figura del hombre. Le Breton (2002) afirma que “el cuerpo parece algo evidente, pero nada es, finalmente, más inaprensible que él” (p.14). Ahora bien, la selección de estos elementos no es del todo innovador en la poesía; la invención se encuentra en la atribución erótica que se les asigna para la resignificación y el nombrar las distintas partes cuerpo. Lo novedoso está en el desparpajo al nombrar el cuerpo y de atribuirle símbolos de manera tan evidente. Un ejemplo es la siembra, la cual, en sus poemas, tienen una connotación fálica, ya que se debe “meter” las semillas en la tierra, introducir el alimento y, por lo tanto, el fruto (en el acto amoroso el hombre siembra a la mujer al momento de la penetración sexual, produciéndose una dominación orgánica y sexual).

La metáfora sencilla de Calcaño se hace densa a medida que este sujeto deja de ser la doncella y pasa al rol de esposa y amante. “El sabor de raíz”, “el trigo en la cintura”, “la hierba pequeñita (el corazón)”, “el gusto de raíz”, construyen un momento idílico entre la pareja.

Acre sabor de raíz/ Me alcanzó junto a la tarde/con el trigo a la cintura/  
íbamos al paso.../ Yo nada sabía de él/ y mi corazón era como hierba  
pequeñita.../ Él me tomó/ en sus brazos/ y me besó./ Tenía un gusto de  
raíz./ El agua se nos vino encima / como un repique de fiesta./ La lluvia  
caía sobre los huertos / cargando en alto mi júbilo./ ... Después vino la  
noche,/ la noche honda y rumorosa, / y en la noche naufragamos... /Y  
nos sorprendió el día / con frutas, / y gajos y racimos, / a flor de tierra... /  
Mi boca tenía / el mismo gusto de salobre, / y el trigo brillaba en mis

flancos.../ Por el camino / unos arrieros pasaban cantando./ La tierra tenía pocitos de lluvia./ Olía a tierra... (pp.185-186)

En el poema anterior se hace presente, diría Lo Duca, una representación del erotismo como una de las más profundas liberaciones del hombre (del macho, del vir)" (p.9). En este sentido, el título del poema inmediatamente nos lleva a saber que la raíz es áspera y picante al gusto y al olfato. Así mismo, el trigo que se menciona en los versos de la autora marabina, tiene un sentido completamente sexual. Por ello, tanto el trigo como la raíz se refieren al pene por su representación fálica; podría decirse que la lluvia que se menciona en los versos está asociada al pene, puesto que tiene la facultad de regar y/o fecundar la tierra, siendo de esta manera símbolo de fecundidad.

Nuevamente la posesión del cuerpo femenino por parte del hombre se evidencia: "Me alcanzó junto a la tarde", "él me tomó en sus brazos / y me besó.", demostrando la fuerza y la crudeza que son propios del varón. Las imágenes presentes en el poema también demuestran la entrega por completo a un sujeto a quien no se le ha terminado de dar a conocer: "Yo no sabía nada de él, / y mi corazón era como hierba pequeñita..."; pero donde esto no es de gran importancia cuando el placer y el deseo forman parte de esa entrega: "El agua se nos vino encima / como un repique de fiesta."

El ruego y la siembra, así como las asociaciones propias con la agricultura, son los referentes de la relación con la naturaleza de la cual se apropia Calcaño a lo largo de sus obras: "No te pediré más / cuando me siembres.", "No te pediré más / cuando me tomes, / me repiques adentro / y me calles / las bocas impacientes...". Estos forman parte importante en esta poesía. La invocación por la posesión del cuerpo: "No te pediré más / cuando me siembres."; la unión carnal, espiritual y sentimental: "En los dos está el nudo / fácil de la vida;"; la concepción: "Engendra, hombre que posees / tronco fuerte y amplias venas.", "cuando la siembra cuaje / sangre de los dos.", son solo algunas de las pretensiones que se muestran en el texto.



La mujer que se muestra en los versos anteriores, además de mostrarse sumisa, se delimita mediante asociaciones con lo natural: “La lluvia caía sobre los huertos / cargando en alto mi júbilo.” En estos versos la complejidad femenina es comparada a las porciones de tierra destinadas para el cultivo, manteniéndose así la concepción de la herencia agrícola de la poeta, y reafirmando esto en los últimos versos del texto: “La tierra tenía pocitos de lluvia.”, donde se consuma el acto amoroso, tal como queda la tierra cultivada luego de ser regada. De igual modo, esta idea suele repetirse en muchos de los poemas de sus tres obras.

El encuentro apasionado de los amantes se exhibe en compañía de la noche y en la intimidad: “Si voy por el monte me sale traviesa; / si en la noche llega, me busca en la cama / y por no asustarme íntima me besa”. Asimismo, el placer desmesurado se presenta con: “Y no tiene freno su franco retozo / al tocar mi seno fragante y menudo / al pasar la túnica que ampara el reposo / de mi cuerpo inquieto, como el mar desnudo”, dejando al descubierto el deseo y la sexualidad en el que se transforma el cuerpo femenino durante dicho encuentro. No en vano Dussel (2013) afirma que “lo femenino se emparenta, esencialmente, con la luna, el mar o las aguas, la *terra mater* del momento agrícola de los pueblos de alta cultura o plantadores” (p.15).

Como se observa en *Lluvia*, el tiempo se presenta como un recurso para la delimitación del cuerpo, también como cómplice en el encuentro amoroso, de la felicidad y del placer de los amantes. A su vez, da pistas claves sobre esto desde su título: “Ahora crece más alto el trigo”. En él se indica que «ya es tiempo» de adentrarse al gozo del acto sexual.

Por otra parte, las descripciones sobre el cuerpo femenino vuelven a encontrar su máxima idealización. La autora toma elementos fragantes, delicados que, aunque son parte de la naturaleza pueden muy bien igualarse con este cuerpo. De hecho, entre la resignificación de estos elementos en el poema tenemos: la tierra, los árboles alegres florecen y los tejados, ellos además de continuar con la herencia agrícola mantienen una estrecha relación con la complejidad femenina por su condición fecunda y fértil. Diría Marcuse (1976): “el



cuerpo en su totalidad llegaría a ser un objeto de catexis, una cosa para gozarla: un instrumento de placer” (p.102). El erotismo se hace notar verso a verso en cada imagen expuesta por la autora, donde la pasión, la sexualidad, el deseo y la atracción sexual quedan sumidos ante ella.

Bien se puede asegurar que María Calcaño le da un nuevo enfoque a su poesía develando el cuerpo desde una perspectiva erótica. *Alas fatales* de Calcaño presenta el cuerpo femenino como el centro del objeto de deseo, pues toda la aspiración erótica es mantener todo el cuerpo como sujeto-objeto del placer y por ello pide el refinamiento continuo del organismo, la intensificación de su receptividad, el crecimiento de su sensualidad.

Uno de los términos utilizados por la autora es “fecundidad”. Tradicionalmente, se refiere desde lo biológico, a la frecuencia natural en la que suceden los nacimientos durante el período o tiempo de procreación, bien sea de origen humano o animal. A su vez, fecundidad se emplea como sinónimo de “fertilidad” gracias a su significación y capacidad de producir y/o reproducirse. De allí su estrecha relación con la sexualidad y también con el erotismo que, aunque para autores como Bataille, este difiere de la reproducción o va mucho más allá de esta por ser considerada producto del instinto. Sin embargo, la reproducción vista desde la poesía de Calcaño, puede considerarse como un acto erótico al incluir en él los elementos propios que anteceden al hecho amoroso, y por ende son placenteros. Veamos:

María Calcaño redefine mediante las imágenes contenidas en sus obras, la fecundidad desde la herencia agrícola y su cercanía con los campos de cultivo y trabajo haciendo analogía con el hecho de la reproducción de la especie. En su poesía Calcaño enaltece el encuentro amoroso sublime y codiciado, que al final terminará en la reproducción:

No te pediré más/ cuando me siembres./ ¡Ya seré para ti / el retazo de  
tierra fértil, / carne florida / al chupar tu raíz!/ En los dos está el nudo/  
fácil de la vida;/ engendra,/ hombre, que posees/ tronco fértil amplias  
venas./ No te pediré más / cuando me tomes,/ me repiques adentro / y

me calles/ las bocas impacientes.../ que el retoño más bello/ levantará  
mis brazos seguros y salvajes / cuando la siembra cuaje sangre de los  
dos. (Sembrador, p.26)

La siembra como labor y trabajo propio del hombre tiene como fin la obtención de los alimentos extraídos de la tierra que los produce. En el poema se expresa a través del título que es el hombre quien realiza este trabajo y la mujer le implora la posesión del cuerpo femenino. De esta manera, se toma el campo y los implementos para la siembra y esparcimiento de la semilla. La mujer es considerada como el terreno dispuesto para plantar por su característica fértil y dadora de vida. Hay una fusión pues, entre belleza, fertilidad, cuerpo y placer.

Por su parte, la representación del hombre es la del *sembrador*, nombre del poema, quien tiene la tarea de distribuir las semillas dentro de la tierra para después cosechar los frutos de ella. A su vez, la concepción o preñez como unión y producto, es vista desde la labor rudimentaria: “No te pediré más / cuando me tomes, / me repiques adentro / y me calles / las bocas impacientes...”. Del mismo modo, el hecho de eyacular y la sed sexual representada por la mujer se amalgaman uno a uno en los versos de Calcaño. Por último, el fruto o producto de la penetración o siembra de la “semilla” se hace manifiesto en el engendrar hijos: “cuando la siembra cuaje / sangre de los dos.”, que para la autora es el fin propio de todo el acto erótico y sexual.

Puesto que “erotismo” viene de “eros” y la poesía de Calcaño es erótica, la palabra “amor” no puede dejar de mencionarse. La construcción de lo amoroso para Calcaño se distancia de la concepción imperante en los años treinta. Frente a un amor imposible, la autora declara un amor de carne y hueso, tangible; frente a un amor imperecedero, Calcaño nos ofrece la posibilidad de su muerte; frente al amor “sin mancha”, la autora nos habla del infierno y su goce:

Es amor. / Es lo que no me deja morir. / ¿Quién ve en mis grandes delirios  
/ temibles celadas, / carne, desatinos? / Por mis muslos claros / la tierra  
cumple su destino. / Corre la delicia. / Se padece el gozo. / Y es como

espejo / de agua deslumbrada sobre un altar antiguo, / este regazo mío / colmado de niños / en la pleamar del mundo. / ¡Qué feliz soy / dentro de la alegría universal! / Envejeciendo junto a los árboles / me dispersaré/ sin perder este júbilo. /

Poema del destino fundamental (p. 151)

En este texto, “amor” es el sinónimo de vida, el tiempo se mide por el ciclo de vitalidad y fertilidad de la tierra, y por ende, del cuerpo de la mujer, homólogo a la tierra y campos prolíferos: “Por mis muslos claros / la tierra cumple su destino”. Así pues, el placer se hace sentir a través de contradicciones, pues el deseo y la culpa de sentirlo se amalgaman: “Se padece el gozo”; a su vez la ansiedad o la necesidad de fecundar hijos y con ello sacrificio del cuerpo y de la virginidad: “Y es como espejo / de agua deslumbrada sobre un altar antiguo, / este regazo mío / colmado de niños / en la pleamar del mundo”.

Igualmente, la fortuna ha de cumplirse, de allí el título del poema, y con ella llegará la felicidad y satisfacción de haber vivido a plenitud y abundancia: “Envejeciendo junto a los árboles / me dispersaré / sin perder este júbilo”. Se establece una analogía entre el hombre, la mujer y los elementos de la labor agrícola. Es entonces cuando el erotismo agrícola se presenta como un artificio en la poesía de Calcaño.

En este sentido, la poética de María Calcaño, se construye sobre la base de dosis cargadas de sensualidad y erotismo donde las asociaciones giran en torno a la práctica agrícola. Estos elementos dominan a lo largo de sus poemas. De este modo, *raíz, siembra, retoño, semilla, tierra, tronco*, entre otros, adquieren una significación erótica en la poesía de la autora. Su propuesta va más allá de la exhibición de la cópula entre cuerpos y la reproducción, pues se detiene a mostrar los vestigios de una sexualidad necesaria del ser mujer, y más aún, en la época contexto de sus obras. Del mismo modo, sus textos hacen mención a la unión y trascendencia de estos cuerpos y seres gloriosos, de estos amantes, en un ritual para alcanzar los más altos placeres que son parte de los misterios del cielo (mística), según los preceptos bíblicos del *creced y multiplicaos*, ya que el erotismo en sí mismo es dador de vida y muerte.

La construcción de un discurso erótico, tal como se evidencia en la coreografía de voces presentadas por María Calcaño, pareciera haber agotado todo lo que se podía decir en torno al tema. Sin embargo, las poetas que le sucedieron dan cuenta de que los tópicos amorosos y eróticos apenas se estaban escribiendo con Calcaño, porque se trata de una reconstrucción desde la experiencia femenina. Escritoras de los 80 como María Auxiliadora Álvarez, con su poemario *Cuerpo*, Maritza Jiménez con *Hago la muerte*, Elena Vera con *De amantes*, Evelia Eufemia Brito, quien recoge los tópicos anteriores en su poemario *Mujer Partida en dos*, son algunas de las que, con una modernización de lo erótico, le dan vigencia a Calcaño.

La poeta marabina tenía real conciencia de que el cuerpo era un elemento de gran importancia para la sociedad de su momento y se adelantó a lo que hoy consideramos su definición: una construcción sobre la base de patrones culturales y colectivos. La poeta entendió que el hombre se definía bajo características asociadas a la fuerza y la rudeza gracias al trabajo duro que desempeñaba y su rol dentro de la sociedad (aspectos que regían con tosquedad su comportamiento y sentimientos); también comprende que la mujer era considerada como un sujeto delicado, sensible, comprensible y dócil, que su papel dentro del colectivo era el de cuidar y respetar al hombre, además de asumir los quehaceres propios de la casa y el cobijo de los hijos. Sin embargo, Calcaño se vale de estas representaciones y resignifica el valor y rol de la mujer de la época, asignándole otra voz, que sin reparo publica sus concepciones, sus sentimientos y su expresión del gozo frente a la sumisión.

Tal resignificación se evidencia en su estrategia para nombrar el cuerpo: un campo semántico tradicionalmente erótico constituido por *raíz, tronco, fértil, tierra, lluvia, retoño, siembra, carne, trigo, pájaro, mar, jardín, monte*, entre muchos otros, que se distinguen por su disposición y asociación simbólica y erótica como parte de su propuesta estética del nombrar.

Desde el punto de vista de la maternidad, Calcaño obedece solícita al desempeño de la mujer madre. La concepción se presenta como una necesidad

en los textos de María Calcaño, comprendida a su vez como el fin último del erotismo. Se engalana el acto sexual mediante la incorporación de elementos propios de la labranza, donde los objetos naturales y los medios para llevar a cabo la agricultura adquieren una significación erótica. Por ello, la fecundidad se encuentra íntimamente relacionada con el acto sexual, y por ende con el erotismo, gracias a la herencia agrícola de la autora y su cercanía con los campos de cultivo. De esta forma, Calcaño engrandece el encuentro amoroso de los sujetos como un acto sublime y codiciado en la obtención de aquello que se desea.

Del mismo modo, en esta poética hay una constante: los elementos sagrados son profanados para revelar su simbología erótica y con ello lograr su resignificación. La reiteración a la relación cuerpo y espíritu establecido por el cristianismo como valor fundamental, se apropia y se condensa en la poesía de esta autora como la unión de los amantes y seres gloriosos que trascienden para alcanzar y desatar los misterios del cielo. Bajo la premisa bíblica del *creced y multiplicaos*, la obra de la autora representa y exhibe de manera clara cómo el erotismo encuentra también su lugar en la religión católica como dador de vida y muerte por medio del gozo, el placer y la sexualidad de los individuos.

Por otro lado, se presenta una paradoja en los textos de Calcaño, donde el placer y el deseo son como una “maldición”, una “sombra”, producto del pecado, pero que a su vez se disfruta de ello. Esa recurrente contradicción entre el sentir y disfrute del placer, pero que recae en la sensación de culpa, pena y pesar por esto. Es así como el erotismo se devela como una especie de artificio necesario para la expresión libre de los placeres y deseos del cuerpo que por mucho han sido juzgados por la iglesia.

Así pues, es la sociedad quien rige y determina las actitudes, comportamientos, ideas y es capaz de influir en los sentimientos, interviniendo también en las consideraciones eróticas de los sujetos que la conforman. Calcaño en su poesía deja al descubierto las ideas, sentimientos y placeres que redefinen el valor de la mujer de la época, mostrando que las restricciones socio-morales suelen juzgar y coartar el sentir de la mujer como sujeto. Su irreverencia ante los

preceptos morales de la sociedad marabina de inicios del siglo XX y su incontrolable necesidad de revelar el sentir del cuerpo femenino son algunos de elementos que prefiguran la obra poética de María Calcaño, y que por ello es apodada como *casquivana*.

En cuanto al dolor y el placer, estos se amalgaman en la poesía de María Calcaño como una dicotomía indispensable en el encuentro de los amantes. Así, la relación dolor-placer se convierte en un acuerdo de los cuerpos. El sujeto del cual habla Calcaño en sus textos se regocija en las fisuras del cuerpo y lo concibe como parte de su erótica. La pena y el dolor causado por diversos motivos es motivo de gusto y genera una atracción de oposición; el erotismo es entonces principio de satisfacción, pero a su vez de sufrimiento: se “padece el gozo”.

Finalmente, podemos afirmar, al igual que Bataille, que el erotismo es dador de vida y de muerte. Así queda revelado en la poética de Calcaño. Es pues el erotismo una pulsión de vida y pulsión de muerte (antítesis de principio y fin en torno a la sexualidad del individuo). A su vez conlleva a la eternidad expresada mediante la poesía erótica, donde la muerte no es vista como un padecimiento sino más bien placentero y dichoso donde los placeres son perpetuos.

Valdría la pena decir que la variedad de tópicos presentes en la obra de María Calcaño hace un intento por declarar que las mujeres no somos una sino múltiples. El cuerpo amado, deseado, preñado, adolorido y gozoso son algunos de ellos. Además del tema de lo erótico, el cual prevalece a lo largo de su obra poética, se presentan otros como el aborto, la casa, la convivencia en pareja, que han sido motivos para otras escritoras, y de donde ha surgido un centenar de obras.

En un país y una época donde regía la dictadura y el tiranismo, María Calcaño se alza con libertad desde su espacio marginal para construir un imaginario de lo erótico femenino particular. En este discurso, la mujer que muestra la obra de la autora se atreve a darle voz y nombre a su deseo, a su sexualidad y a las diversas manifestaciones del placer que, mediante el cuerpo y



la naturaleza, complejiza la identificación de los rasgos definitorios de una erótica que se adelanta, de esta forma, a la modernidad.

María Calcaño aún tiene mucho qué decir. Un trabajo de investigación de su obra abarca una vida dedicada a la reflexión. Cósimo Mandrillo y María Eugenia Bravo lograron hacer lo propio, pero aún queda mucho por decir.

## REFERENCIAS

- Amodio, E. y Rivas, Y. (2013). *Masculi ad masculum, vel faeminae ad faeminam. Diversidad sexual y control inquisitorial durante el siglo XVIII en Venezuela*. En Navarrete, R. (comp.). *Historias y culturas de la diversidad sexual*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Bataille, G. (1970). *Breve historia del erotismo*. Uruguay: Ediciones Calden.
- Calcaño, M. (1957) *Obra poética*. Caracas: Monte Ávila Editores
- Carrera Damas, F. (1974). *El comportamiento sexual del venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- Dussel, E. (2013). *Para una erótica latinoamericana*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.
- Fisher, H. (1994). *Anatomía del amor. Historia natural de la monogamia, el adulterio y el divorcio*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Martínez Albarracín, A. J. (2013). *Los símbolos del erotismo a través del cuerpo* [Documento en línea]. Trabajo de grado no publicado, Universidad de Cuenca. [Disponible: [dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5075/1/Tesina%20Los%20Símbolos%20del%20Erotismo%20a%20través%20del%20Cuerpo.pdf](https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/5075/1/Tesina%20Los%20Símbolos%20del%20Erotismo%20a%20través%20del%20Cuerpo.pdf)]
- González, J. y Blanco, M. (2013). *Penetrando en la forma desencantada del cuerpo. Aproximación a la pornografía desde la antropología*. En Navarrete,



R. (comp.). *Historias y culturas de la diversidad sexual*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad* [1ra ed. 1era reimp.]. Traducción de Paula Mahler. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lo Duca (2000). *Historia del erotismo* [Edición digital]. Editado por elaleph.com. Traducción de Juan José Sebreli [Disponible: [www.elaleph.com](http://www.elaleph.com)]

Monasterios, R. (2010). *Lo erótico / lo pornográfico. Ensayos sobre la sexualidad y el amor*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Paz, O. (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.

Rondón Narváez, R. (2012). *La escritura del cuerpo: aproximación al sujeto femenino en la poesía escrita por mujeres en Venezuela*. Trabajo de ascenso no publicado. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas.

**Nido de Tordos** (2015) de Eleonora Requena. Caracas: Kalathos. 70 páginas.



Carmen Figuera

[carmenfy2512@gmail.com](mailto:carmenfy2512@gmail.com)

Bailarina de profesión. Estudiante de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Pedagógico de Caracas.

Escrito por Eleonora Requena, *Nido de tordo* es posiblemente uno de los libros que aflora los sentidos de quien lo lee. En este nido se aloja la espera, la duda, la contemplación, el amor en todos sus sentidos, la excitación, la tierra y materia que nos rodea. Uno de los libros más temáticos en cuanto a la visión de la misma poeta. Redondo, debido a la unidad de temas que este engloba.

*Nido de tordo* es un libro dividido en dos partes. En la primera, llamada *Escritos de la siniestra*, se observan poemas de tipo narrativo donde se establece una especie de personaje literario llamado Esther, quien está escribiendo su propia obra “está escribiendo unos textos en su casa, y bueno es una cosa así como teatral de que esta abre la carpeta, respira, camina para acá y para allá y se sienta a escribir y todo aquello” dice la escritora. Requena realiza una especie de juego con la construcción de un personaje. La segunda parte del libro se llama *Miel de abajo*,

con este la autora abre paso a los libros de contenido erótico, poemas que hacen guiños a otros escritos y otras literaturas.

Cuenta la misma Eleonora que este libro tuvo su origen en la creación de un blog. Escritos casi calientes que subía sin mucha edición ni corrección que, casi de inmediato, tenía respuesta de entes externos, de este forma el libro ya iba obteniendo interlocutores. En el libro también hay muchos textos que inicialmente fueron correos, emails, inclusive textos que no son propios de la escritora sino textos intervenidos de correos recibidos.

Aquí nos enfocaremos en la segunda parte de nido de tordo, titulada *Miel de abajo*. Al leerla es cuando se saca la conclusión de que esa miel de la que habla es aquel flujo femenino causado por la excitación de un momento pasional.

A lo largo de la obra, existe la libertad de lo amoroso, el deseo puesto como plato principal, está el ejercicio de la sexualidad. Un libro escrito por una mujer donde se destaca la postura femenina. No está escrito para mujeres, pero si está escrito desde lo femenino, desde la óptica de la mujer que escribe. Esa sutileza femenina se ve representada en cada palabra.

A pesar de ser un libro femenino no posee la intención de ser leído por mujeres. Eleonora Requena lo afirma. Dice: "la poesía se escribe y se lee, la escribe un poeta y la lee un lector y allí no hay géneros ni deseos que valgan".

Además este libro se basa o une otros textos externos, que llenaron de interés a la poeta. Uno de estos fue *Carmilla* escrito por Sheridan de Fandub sobre una mujer vampira. Y así hay otros textos que nombran otros escritores que están de igual forma en la búsqueda del libro, otro de estos es Constantino Kavafis, el poeta griego.

Uno de los tópicos o aspectos que inspiran a Requena a escribir es la necesidad de enunciar, de hablar sobre su sexualidad de modo lírico. La autora posee la libertad de nombrar el hambre del deseo. En el epílogo, RH femenino escrito por Sonia Chorón (2015), nos dice "Esos poemas de *Nido de tordo*, como la niña que se pierde en el bosque y busca la inevitable salida, escarban en la tierra, en la arena, entre las piedras, entre las piernas, entre los labios, en las aguas y las

mieles, las posibilidades del amor.” En la búsqueda (afirma Chocrón) efectivamente encuentra una salida. Una salida amorosa.

Eleonora Requena de alguna forma nos invita a que nos encontremos, sin miedo, que no le temamos al deseo, que seamos capaces de amar, de sentir, de conocer, que no temamos a la espera, que siempre habrá una salida. *Nido de tordo* es una exhortación a escarbar en lo más profundo de nuestros sentidos, “Miel de abajo” nos permite adentrarnos en nuestra sexualidad. Es, en definitiva, un poemario lleno de una carga erótica que nos invita a amarnos a nosotros mismos, y a los demás.



**El retorno de Lilith** (2016) de Joumana Haddad. Caracas: Monte Ávila. Editores Latinoamericana.  
81 páginas.



Mónica Salinas  
[monicamsr1@gmail.com](mailto:monicamsr1@gmail.com)

Profesora de Castellano, Literatura y Latín del  
Instituto Pedagógico de Caracas.

Joumana Haddad (Beirut, 1970) es una periodista, poeta y activista libanesa. Durante diez años (2007-2017) fue responsable de las páginas culturales del periódico libanés *An Nahar*. En el año 2008, inicia la redacción de la revista *Jasad* (“cuerpo” en árabe), dedicada a “las artes, las ciencias y la literatura sobre el cuerpo” (Joumana en Ordóñez y Valdez, 2013, p. 181). Sus libros se han editado en España y en diversos países de Latinoamérica. En Venezuela, se ha traducido y publicado su poemario erótico *El retorno de Lilith* (2012).

Según muchas leyendas, Lilith es “la primera mujer antes de Eva... se rebeló y escapó del Paraíso. Entonces, Dios la transformó en demonio”. (Joumana, 2012, p. 3)

Joumana nos revela, en este poemario, que Lilith dejó una descendencia. Joumana asegura que ella es una de sus hijas. Luego de leerlo, simplemente dices: “Yo también soy hija de Lilith”. ¿Cómo no serlo? Ella es el destino y la perdición de

todos los hombres, y de las mujeres también. Es el principio y el fin. Se podría asegurar que es la primera mujer feminista. En palabras de Lilith: “fui creada de la Tierra para ser la primera mujer de Adán, pero no me sometí” (p. 5).

Ahora bien, no todas pertenecen a la estirpe de Lilith. Las sumisas no, solo las insolentes, las atrevidas y las desvergonzadas. Por eso, Joumana es una digna descendiente. Ella es una transgresora. Lucha por los derechos de la mujer en el Líbano, se revela contra lo establecido socialmente, en un país sumamente machista.

Ese espíritu transgresor impregna toda su obra y se convierte en la columna vertebral de este poemario. Lilith es, nada más y nada menos que, “la corruptora de Satán”. (p. 43)

Basta escuchar la voz de Lilith, para entender lo que teoriza Bataille (2005) sobre la transgresión. Primero, este nos dice, entre otras cosas, que “la religión ordena esencialmente la transgresión de las prohibiciones”. (p. 50) De ahí que Joumana tome este mito bíblico. Lilith es “aquella que dicta sola sus leyes y en grupo las viola”. (p. 8)

Y, segundo, Bataille explica que la transgresión es como una explosión que proviene de la compresión que la precede. La compresión excita la explosión, no la contiene. (p.47) Esto lo sentimos cuando Lilith pide ser atizada, hostigada:

(...)

En vano espían y apuntan:  
mi corazón se ofrece a sus lanzas.

(...)

Soy la avidez de los campos de trigo. ¡Traigan su hoz,  
segadores! Tomen, opriman, enrollen, desenrollen. Sean  
el hacha y el leñador.

(...)

Dejen que muera de hambre para que se inflamen los bálsamos  
Hostíguenme para que me derrame. (pp. 35, 51-52)

Lilith ha renacido, a través de los siglos, en María Magdalena, Salomé, Dalila, Nefertiti, Balquis y Helena de Troya. Ahora, estas mujeres viven en aquellas que, como Joumana, no quieren seguir obedeciendo. Por lo tanto, Joumana/Lilith no va



a pedir permiso, no levantará la mano. Advierte que tomará lo que por derecho “divino” le corresponde y seguirá escribiendo sobre temas controversiales, para “destruir palabras como pureza y castidad” (Joumana en Sánchez, 2014).

En este sentido, Joumana publicó una antología de 150 mujeres suicidas del siglo veinte y prepara la traducción al árabe del Marqués de Sade. De esta manera, sabemos que Lilith ya regresó, ya está aquí, entre nosotras, en nosotras.



**Entremarinos** (2019) de Cecilia Ortiz. Valencia: Poesía. 70 páginas.



Maiyoly Rodríguez  
[Mayocrq11@gmail.com](mailto:Mayocrq11@gmail.com)

Músico de profesión. Estudiante de Castellano, Literatura y Latín del Instituto Pedagógico de Caracas.

Cecilia Ortiz, mediante la melancólica voz del arte, nos ofrece en esta oportunidad una embarcación poética titulada *Entremarino*, un fluvial de secretos femeninos que se componen en 22 poemas. Cada una de esas inspiraciones textuales evoca con hondo amor la soledad que envuelve a una mujer, que abatida por el abismo de la partida, ansía, siempre, el retorno de un navegante sin nombre.

En toda la esbelta creación lírica, se puede presenciar una voz femenina que representa su imagen y la de su entorno como un semblante desdibujado por la soledad que aqueja su frágil existencia. Esta confusa identidad a la cual se enfrenta la desdichada mujer, se debe al despojo amoroso que le realiza su rival marítima, quien separa a su antojo la unión afectiva de la mujer y su marino, transformando un amor profundo, en un vulgar encuentro de la carnalidad que, resentida, manifiesta una alegría sagrada de lo que ahora será un mundo ficticio.

El propósito del texto es la experimentación transgresora que implica el vivir en amor, debido a que la experiencia afectiva conduce a la agresión ideológica del ser íntimo. La mujer del poemario no solo reconoce la infidelidad de su amor, sino que lo acepta y se conforma viviendo una falsa realidad, llena de desengaños, anhelos, soledad, oscuridad y vacíos: “La mujer del marino es la mujer más feliz del mundo, porque esconde su realidad en los destellos de la noche oscura, y sólo vive los instantes sagrados de un encuentro posible”.

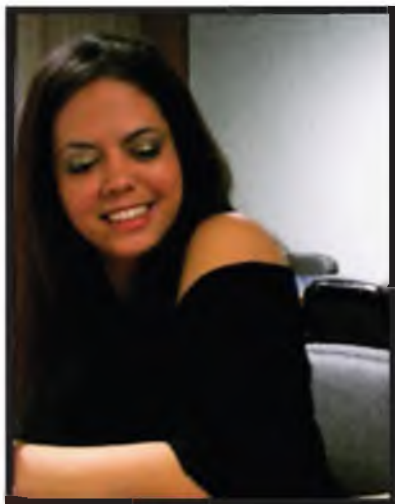
Tras la licencia transgresora está el apego hacia aquello que, aunque cause sufrimiento se desea y espera. Por ende, la mujer del marino, es aquella que ama, aguarda y sufre en aislamiento la partida de su marinero, el cual zarpa hacia rumbos desconocidos con la posibilidad de mil encuentros amorosos casuales.

En la agonía de añoranza, la mujer entra en una inestabilidad emocional: en un señalamiento nocivo hacia el marino o en una justificación inocente del comportamiento que, ella cree, asume en otros lugares su navegante que, al igual que ella, vive infeliz por su constante separación

La autora posee, además de la obra ya antes mencionada, un repertorio lleno de ilusiones que pueden apreciarse a través de sus más célebres poemarios, entre los cuales se encuentran: *Trébol de una memoria* (1978), *Autorretrato* (1993), *Naturaleza inventada* (2004), *Daños espirituales* (2007), entre otras producciones que nos invitan a andar y desandar por los diversos caminos de la reminiscencia del amor y de la muerte.

**Gabriela Rosas: Fiel testigo de su voz**

Entrevista con la poesía venezolana hoy



Por: Vanessa Anaís Hidalgo

Profesora.

El éxito de la difusión de la obra de Gabriela Rosas radica en su afán por no abandonar el cuento eterno: el amor. Hombres, mujeres, jóvenes y no tan jóvenes nos vemos desnudos ante la construcción sencillísima de versos profundos, a veces explosivos, a veces muy tiernos; en todos una piel, unos besos, una pérdida son necesarios.

Herederas de la coreografía amorosa, acompañadas por la generación de los 80, Rosas nos ilumina justo cuando estamos en ese momento en el que el amor muta o decide abandonarnos.

La poeta es nuestra: venezolana e ipequista, egresada de nuestra casa de estudios en el área de Educación Integral. Este dato no podemos dejarlo de lado, es un plus para la universidad. Desde joven da muestras de su don al ganar el Primer Premio Nacional de Poesía para Jóvenes Liceístas (1995) organizado por la Casa de la Poesía Pérez Bonalde. Años más tarde obtiene el primer lugar en la Bienal de Literatura Lydda Franco Farías, 2014. Hasta ahora ha publicado los poemarios *La mudanza* (Eclepsidra, 1999), *Agosto interminable* (Eclepsidra, 2008), *Blandos* (Taller Editorial Pez Soluble, 2012) y *Quebrantos* (Ediciones del movimiento, 2015).

Además de su producción poética, Gabriela cumple una importante misión pedagógica pues imparte cursos, talleres y seminarios para la Escuela de Escritores de Venezuela, La Poeteca (Caracas-Venezuela) y Letralia, entre otras instituciones de formación de escritores que confían en su trabajo docente en el área de la poesía. Una de sus actividades más cercanas al ejercicio docente, es la visita a los

colegios de Caracas donde lleva su poesía a los más jóvenes, experiencia que hace con gran satisfacción. Su testimonio así lo certifica.

Aunque Rosas tiene su propia voz, no niega la influencia de su maestro, Santos López. De él, su introspección, su brevedad y una notable intención de contundencia.

La siguiente entrevista fue realizada el día 03 de abril de 2020, a comienzos de la cuarentena a la cual nos sometió el COVID-19, cuando no había la posibilidad de encontrarnos en un café como lo habíamos panificado meses atrás. Tampoco podíamos acompañarnos con la torta de chocolate que la poeta tanto disfruta. Lo hicimos a través de un chat de *whatssap*, técnica que nace en este contexto y que no impide la cercanía, pues las palabras hacen lo suyo.

**V.A.-** ¿Desde dónde hablar en poesía?

**G.R.-** Se puede hablar de amor, desde ese lugar, desde la añoranza, desde el sueño, desde el abandono o desde el lugar de que nunca ha sido amado. La poesía para mí surge desde adentro.

**V.A.-** ¿Tu poesía, siempre amorosa, nace de tus experiencias o de la experiencia de otros?

**G.R.-** El amor es un total, es un milagro y que acabe no significa que deje de existir. Uno olvida lo que no ama. No siempre es autobiográfico, pero en el caso de *Quebrantos*, sí.

**V.A.-** Ahora que mencionas tu última publicación cuéntenos cómo surge *Quebrantos*.

**G.R.-** *Quebrantos* es un álbum de fotografías, a mí la poesía, como el amor, me pasa o no me pasa, no hay manera de que pueda forzarlo. A mí el amor me pasa en los besos y por ello la boca es símbolo en mi poesía. Es entrada, es gobernante. El amor me pasa por la boca. Como mi poesía tiene mucho de cuerpo, la boca forma

parte del poema. Siempre estoy allí y ciertamente la mayoría de mi obra publicada es un álbum de fotografías y un cancionero

**V.A.-** Y lo que lees, ¿te pasa?

**G.R.-** Uno es el lector, sí. Leemos o existimos. Somos millones y no somos nadie. Nosotros somos primero lectores, luego lo demás. Cuando un lector, da por sentado: “mi poesía soy yo”, siento que cada verso ha valido la pena, no importa si esto no es completamente cierto, importa la voz lograda, la que funda el mundo para alguien más cuando lo necesita, y lo reinaugura para quien te lee, aunque no te enteres nunca, pero que te llama por tu nombre, sabe pronunciar tu apellido y te lleva consigo en la mochila, en la cartera, en la mesa de noche. La lectura es el maestro. Y uno debe compartir su belleza.

**V.A.-** ¿Por qué insistir en la brevedad?

**G.R.-** La brevedad es el último faro al que puede llegar el poeta. Los breves son pequeños raptos, son lo que llamamos versos dados, en este caso, aforismos. Ya lo decía Idea Vilariño: “Escribir un poema libre que al final sea un aforismo.

**V.A.-** Gaby, ¿por qué dices que “la poesía es un lugar sin lobos”?

**G.R.-** Porque es mi lugar a salvo, donde los únicos son los míos. Yo soy Caperucita y también el lobo. La poesía es imagen, música, misterio y asombro, se sabe cántaro, homenaje y origen. La poesía para mí es una fuerza natural, como la de los lobos.

**V.A.-** En tu poesía hay una expresa declaración a lo que somos como cuerpo.

**G.R.-** ¿Qué es el poema sino el cuerpo? Ama al poema como a sí mismos. Ama tu cuerpo como a ti misma.

**V.A.-** Y el cuerpo es tu casa, ¿cierto?



**G.R.-** Siempre seremos otra casa. Esa casa que son ustedes. Por eso nos entregamos.

**V.A.-** ¿Y cómo comienza ese viaje?

**G.R.-** La poesía es un camino iniciático. ¿Cuándo aparece el poema? Es una síntesis, una expresión. El poema te va pidiendo más y más, y de acuerdo a tu trabajo y trato no solo con el lenguaje sino también con la imagen, el yo poético se va creciendo, va tallando en sí hasta encontrarse y también puede perderse en el camino, es parte del proceso creativo. El poema no tiene prisa. Uno debe escuchar al poema y escucharse.

**V.A.-** ¿Cuándo termina el poema?

**G.R.-** Ningún viaje termina nunca.

## ÍNDICES PREVIOS

Todos los volúmenes de nuestra revista (desde el primer número del año 1958) se encuentran digitalizados. Pueden consultarlos en la plataforma Open Journal System (OJS) a través del enlace: <http://revistas.upel.edu.ve>. Asimismo, pueden acceder a ellos desde nuestro blog: <https://revistaletrasivillabupel.blogspot.com/>.

En la plataforma SCIELO pueden ubicarlos a partir del número 77 y en el repositorio de DIALNET están todos actualizados y accesibles para su consulta y descarga. Adicionalmente pueden consultarlos a través de la página web: <http://biblioteca.ipc.upel.edu.ve>. El catálogo en línea está ubicado en la columna de la izquierda y allí puede ingresar el título del artículo que desea revisar.

### TABLA DE CONTENIDO LETRAS, Vol. 58, N° 94, AÑO 2016 (ISSN 0459-1283)

|  |   |
|--|---|
| El cuerpo literario de la violencia en Venezuela .....   | 17  |
|  | <b>Ivonne De Freitas</b>                          |
| Una nueva mirada al mestizaje lingüístico en los andes septentrionales .....   | 47  |
|  | <b>Jorge Gómez R.<br/>Gabriela Jarrín Paredes</b> |
| <i>Abrapalabra</i> , de Luis Britto García. Obra síntesis del boom y del postboom, en la literatura hispanoamericana ..... | 79  |
|  | <b>Luis Álvarez</b>                               |
| Oralidad y escritura en "Cara-de-Bronce". Paradigma de montaje de discursos .....  | 99  |
|  | <b>Marlene Arteaga Quintero</b>                   |
| El concepto de <i>nativos</i> y <i>españoles</i> en los hechos del 12 de octubre de 1492 .....                             | 127   |
|  | <b>Clara Canario</b>                              |
| <b>Reseñas:</b>  |   |
| * <i>Alumnos curiosos. Preguntas para aprender y preguntas para enseñar</i> de Walter Bateman.....                         | 143   |
|  | <b>Jackeline Méndez González</b>                  |
| * <i>Cuarto azul</i> de Raquel Abend van Dalen .....   | 148   |
|  | <b>Luis A. Álvarez Ayesterán</b>                  |
| * <i>Poemas Selectos</i> de Eugenio Montejo .....  | 152   |
|  | <b>Alí Rondón</b>                                 |

**TABLA DE CONTENIDO**  
**LETRAS, Vol. 59, N° 95, AÑO 2019**  
**(ISSN 0459-1283)**

|  |            |
|--|------------|
| Características morfosintácticas de los demostrativos de la lengua Kariña.....   | <b>15</b>  |
| <b>José Beria / Silviapatricia Bruzual</b>   |            |
| El tránsito cívico por la ciudad: México en la mirada de Guillermo Prieto y Francisco Zarco .....  | <b>43</b>  |
| <b>Lizette Martínez Willet</b>   |            |
| Clásicos de la literatura en inglés. Propuesta de reformulación del curso Seminario de Clásicos del programa Maestría en Educación, mención Enseñanza de la Literatura en Inglés del Instituto Pedagógico de Caracas ..... | <b>67</b>  |
| <b>Adriana González</b>  |            |
| Caracterización retórica-discursiva del trabajo de grado de Maestría en Lingüística: aportes para el estudio de su configuración.....  | <b>99</b>  |
| <b>Ana Bolívar</b>   |            |
| Villabrava y su presunción de gran ciudad. <i>Todo un pueblo</i> . Miguel Eduardo Pardo.....   | <b>133</b> |
| <b>Memphis Vaamonde</b>  |            |
| Pedagogía de la pregunta aplicada a la literatura: una propuesta integradora.....  | <b>149</b> |
| <b>Richard Sosa</b>  |            |
| <b>Reseñas:</b>  |            |
| * <i>Margarita Infanta</i> de Francisco Suniaga.....   | <b>182</b> |
| <b>José Rafael Simón</b>   |            |
| * <i>La Feria Internacional del Libro Bogotá 2019 (FilBo 19)</i> .....   | <b>188</b> |
| <b>Diana Nivia Garnica</b>   |            |
| * <i>Pájaros de fuego</i> de Anais Nin.....  | <b>192</b> |
| <b>Mercedes Guánchez</b>   |            |

## NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN

Los artículos que se envíen a la revista **LETRAS** deberán reunir las siguientes condiciones. De no cumplirlas no podrán ser incluidos en el proceso de arbitraje.

1. Los materiales deben poseer carácter inédito. El artículo no debe ser sometido simultáneamente a otro arbitraje ni proceso de publicación. En caso de que haya versiones en español u otras lenguas, deben ser entregadas para verificar su carácter inédito.

2. **Quienes envíen algún trabajo, deben adjuntar una carta para solicitar que sea sometido a arbitraje y estudiar la posibilidad de incluirlo en la revista. Asimismo, deben señalar su compromiso para fungir como árbitro en su especialidad, en caso de que sea admitido. Queda entendido que el autor se somete a las presentes normas editoriales.** En la carta, deben especificarse los siguientes datos: dirección del autor, teléfono fijo y celular, correo electrónico. Véase el siguiente modelo.

|  |               |
|--|---------------|
|  | Lugar y fecha |
| Señores  |               |
| Editores de la revista Letras  |               |
| IVILLAB  |               |
| <p>Me dirijo a ustedes con el propósito de someter al proceso de arbitraje mi trabajo titulado: XXX, a fin de que sea considerada su publicación en un próximo número de la revista <i>Letras</i>.</p> <p>Dejo constancia de que este material no está siendo sometido a arbitraje por ninguna otra revista ni a ningún otro trámite de publicación, por lo cual doy fe de su carácter inédito. En caso de que se compruebe lo contrario, o de que decida retirar el trabajo de la publicación, me comprometo a cumplir con las normas editoriales de la revista.</p> <p>Asimismo, de ser aceptada mi investigación contraigo obligaciones para actuar como futuro árbitro de <i>Letras</i>, en artículos de mi área de competencia.</p> <p>Sin más a qué hacer referencia, queda de ustedes, atentamente,</p> <p style="text-align: center;">Grado académico y nombre del autor (por ej.: Prof. Mg Sc. XXX)</p> <p style="text-align: center;">Dirección de contacto</p> <p style="text-align: center;">Teléfono fijo y celular</p> <p style="text-align: center;">Correo electrónico</p> |               |

3. 3. El envío se hará de manera digital a la siguiente dirección:

[letras.ivillab@gmail.com](mailto:letras.ivillab@gmail.com)

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)  
 Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas. Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01. Caracas – Venezuela.

4. El artículo debe contener información sobre: a) título; b) nombre completo del autor; c) resumen curricular (en instituciones, área docente, de investigación, título y fuente de las publicaciones anteriores (de haberlas).

5. Debe obedecer a las siguientes especificaciones: letra "Times New Roman" o "Arial", tamaño 12, a doble espacio, páginas numeradas, en formato tamaño carta.

6. El trabajo debe poseer título y resumen en español. Este resumen debe tener una extensión de una cuartilla, es decir entre 100 y 150 palabras y especificar: propósito, teoría, metodología, resultados y conclusiones. Para efectos de la traducción, sugerimos el empleo de oraciones cortas, directas y simples. Al final, deben ubicarse cuatro palabras claves o descriptores. Los cuatro descriptores deben aparecer en el texto y en el mismo orden en el que son mencionados.

7. La extensión de los artículos deberá estar comprendida entre 15 y 30 cuartillas (más tres para la bibliografía). Ninguno de los manuscritos debe tener datos de identificación ni pistas para llegar a ella; tampoco deben aparecer dedicatorias ni agradecimientos; estos aspectos, podrán incorporarse en la versión definitiva, luego del proceso de arbitraje.

8. En cuanto a la estructura del texto, en una parte introductoria debe especificarse el propósito del artículo; en la sección correspondiente al desarrollo se debe distinguir claramente qué partes representan contribuciones propias y cuáles corresponden a otros investigadores; y las conclusiones sólo podrán ser derivadas de los argumentos manejados en el cuerpo del trabajo.

9. Si se incluye una cita y tiene más de cuarenta palabras, deberá presentarse en párrafo separado, sin comillas, a un espacio y con una sangría de cinco espacios a ambos lados. En caso de citas menores, se exponen incorporadas a la redacción del artículo, entre comillas. Las referencias a la fuente contienen el apellido del autor, seguido entre paréntesis por el año de publicación, luego p. y el número de página. Por ejemplo: Hernández (1958, p. 20).

10. La lista de referencias se coloca al final del texto, con el siguiente subtítulo, en negritas y al margen izquierdo: **Referencias**. Cada registro se transcribe a un espacio, con sangría francesa. Entre un registro y otro se asigna espacio y medio. Debe seguirse el sistema de la APA; véanse los siguientes ejemplos de algunas normas:

- Libro de un solo autor:  
Páez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.
- Libro de varios autores:  
Barrera, L. y L. Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.
- Capítulo incluido en un libro:  
Hernández, C. (2000). Morfología del verbo. La auxiliariad. En M. Alvar (Dir.). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.
- Artículo incluido en revista  
Cassany, D. (1999). Puntuación: investigaciones, concepciones y didáctica. *Letras*, (58), 21-53.
- Tesis  
Jáimez, R. (1996). *La organización de los textos académicos: incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil*. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. Las notas van al pie de página y no al final del capítulo, en secuencia numerada.

12. El proceso de arbitraje contempla que dos o tres jueces evalúen el trabajo. Por pertenecer a distintas instituciones y universidades, se prevé un plazo de aproximadamente cuarenta y cinco (45) días para que los especialistas formen sus juicios. Al recibir las observaciones de todos, la

---

Coordinación de la Revista elabora un solo informe que remite al autor, Este tránsito puede durar un mes más. El escritor, luego de recibidos los comentarios, cuenta con treinta (30) días para enviar la versión definitiva en programas compatibles con Word for Windows. De no hacerlo en este período, la Coordinación asumirá que declinó su intención de publicarlo y, en consecuencia, lo excluirá de la proyección de edición.

13. No debe haber ningún tipo de errores (ni ortográficos ni de tipeo); es responsabilidad de los autores velar por este aspecto.

14. Los dibujos, gráficos, fotos y diagramas deben estar ubicados dentro del texto, en el lugar que les corresponda.

15. Los trabajos aprobados pasan a formar parte de futuros números de la revista, por lo cual su posible diagramación y publicación podrá demorar cierto tiempo (aproximadamente tres meses), debido a que existe una conveniente planificación y proyección de edición, en atención a la extensión de la revista, su periodicidad (dos números al año), heterogeneidad de articulistas, variación temática, diversidad de perspectivas y eventualidades presupuestarias.

16. En el caso de los materiales no aprobados en el arbitraje, la Coordinación se limitará a enviar al autor los argumentos que, según los árbitros, fundamentan el rechazo.

17. Quienes deseen colaborar con reseñas deben considerar que las mismas constituyen exposiciones y comentarios críticos sobre textos científicos o literarios de reciente aparición, con la finalidad de orientar a los lectores interesados. Su extensión no debe exceder las seis (6) cuartillas.

18. Los árbitros de artículos no publicables serán considerados dentro del comité de arbitraje de una edición de LETRAS.

### GUIDELINES FOR CONTRIBUTORS

Papers submitted for the consideration of LETRAS must meet the following requirements, otherwise, they will not be admitted for the refereeing process:

1. Materials must be unpublished. The paper cannot be simultaneously submitted to any other process of refereeing or publication. Other versions of the work whether in Spanish or any other language must be handed in, to verify they have not been published previously.
2. Contributors must attach a letter requesting the submission of the paper for refereeing, so that publishing possibilities in LETRAS be studied. Contributors must also commit to act as referees of future papers in their disciplines in case their papers are admitted for publication. It is understood that contributors acquiesce to the present norms. The letter must also specify the following information: author's address, home and cell phone number, e-mail address. Check the following example:

|  |
|--|
| Place and date   |
| <p>Editorial board of Letras<br/>         IVILLAB<br/>         Instituto Pedagógico de Caracas<br/>         Edificio Histórico. Piso 2<br/>         Av. J.A. Páez<br/>         Caracas, Venezuela.</p> <p>Dear Sirs,<br/>         I hereby submit my paper entitled _____, for it to be subject to the required refereeing process, so that it can be considered for publication in a future number of LETRAS.</p> <p>I certify that this material is not undergoing any other refereeing process or any other process of publication. Therefore, I proclaimed its originality.</p> <p>If proved otherwise, or in case I decide to withdraw the paper, I accept my submission to the editorial rules of the journal.</p> <p>Also, if accepted, I commit myself to act as a referee of future articles in my area of expertise.</p> <p>Attentively yours,</p> <p>Author's Academic Title and Full Name (i.e. Dr., MSc. XXX)</p> <p>Contact Address</p> <p>Home and mobile phone</p> <p>E-mail address</p> |

3. Papers will be sent to the following address:

letras.ivillab@gmail.com - revistaletras@ipc.upel.edu.ve

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB).  
 Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas. Edificio



Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01. Caracas – Venezuela.

4. Papers must contain the following information: a) title; b) author's full name; c) author's resúme (institutions, teaching area, research area, title and sources of previous publications (if any).

5. Typescripts must meet the following specifications: Times New Roman, or Arial, 12-point type, double-spaced, letter-sized paper.

6. Papers must contain a title and an abstract both in Spanish and English. The abstract should range between 100 y 150 words in length and it must specify: purpose, theory, methodology, results and conclusions. For translation purposes it is advisable the use of short, direct and concise sentences. At the end, four keywords must be included which need to be part of the text as well.

7. Papers should be 15 to 30 pages long (plus three pages of references). The manuscripts must not contain identification or clues that lead to identification of the author; neither should they have acknowledges or dedications; these aspects could be included in the final version after the refereeing process has been completed.

8. With regards to text structure, an introductory section must specify the purpose of the paper; the development section must clearly specify which parts represent the author's contributions and which correspond to other researchers; conclusions can only be derived from the arguments developed in the paper.

9. Quotations larger than 40 words will be presented on a separate paragraph with no quotation marks, single-spaced and 5cm indentation on both sides. On the other hand, shorter quotations will be integrated into the text with quotation marks. Source references must contain the author's last name followed by the publication year and page number in parenthesis, for instance: Hernández (1958, p. 20).

10. At the end of the paper a list of references must be included, headed with the subtitle References, bolded at left margin. Each entry will be single-spaced with French indentation. Between each entry there will be a 1, 5 space. The APA system must be observed. Some examples are provided:

- Book by a single author:

Páez, i. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.

- Book by several authors:

Barrera, L. y L. Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.

- Chapter included in a book:

Hernández, C. (2000). Morfología del verbo. La auxiliaridad. En M. Alvar (Dir.). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.

- Paper included in a journal:

Cassany, D. (1999). Puntuación: investigaciones, concepciones y didáctica. *Letras*, (58), 21-53.

- Thesis

Jáimez, R. (1996). *La organización de los textos académicos: incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil*. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. Notes may be added as foot notes at the end of every page in numbered sequence and not at the end of the paper.

12. The refereeing process entails the participation of two or three experts to evaluate the research. Given the fact that they usually belong to different institutions and universities, a period of forty five (45) days is estimated for the referees to make their judgment. As soon as the Coordination receives

all the opinions, a single report will be sent to the author, this might take one more month. The contributors, once they have received the report, will hand in the final version within the next thirty (30) days. If the paper is not handed within this period of time, the Coordination will assume that the author has declined to publish it. Therefore, the paper will be excluded.

13. Authors are responsible for the appropriate transcription of their works. This involves making sure there are no orthographic or typo mistakes of any sort.

14. Drawings, graphics, photos and diagrams must be included in their corresponding place within the text.

15. Approved papers become part of future issues. The editing, diagramming, and final publication could take some time, approximately three (03) months. This is due to a convenient planning and editorial projections on the basis of the journal extension, frequency (two issues per year), contributors' heterogeneity, thematic variation and perspective diversity. After this, a period of four (04) months is estimated for the final publishing process.

16. The Coordination will send back papers which are discarded during the refereeing process to their author(s) with the necessary argument and support for their rejection.

17. Submissions may also consist of reviews or critiques on recent scientific texts or literary works. Their aim is to provide guidance and information to interested readers. Reviews must not be longer than six (6) pages.

18. Referees of articles which are not approved for publication will be also considered as part of the refereeing committee of LETRAS.

### REGLEMENT POUR PUBLIER DANS LA REVUE "LETRAS"

Les articles envoyés à la revue « LETRAS » devront remplir les conditions ci – dessous. Dans le cas du non – respect de ces conditions, ils ne pourront être inclus dans le processus d'arbitrage. De même, ceux qui envoient leurs recherches, s'engagent à respecter les obligations économiques établies dans ces règles si celles – ci sont enfreintes.

1. Les articles doivent être inédits. Ils ne doivent pas être simultanément soumis à un autre processus d'arbitrage ou de publication. L'auteur devra couvrir les frais équivalents à l'arbitrage, c'est – à – dire, à la révision de l'article de trois experts dans le cas où l'on constate l'envoi simultané à d'autres revues. S'il existe des versions en espagnol ou dans d'autres langues, elles doivent être soumises pour vérifier leur caractère inédit.
2. Ceux qui envoient un article doivent joindre une lettre demandant qu'il soit soumis à l'arbitrage et envisager la possibilité de l'inclure dans la revue. Ils doivent également indiquer leur engagement à agir en tant qu'arbitre dans leur spécialité, au cas où celle-ci serait admise. Il est entendu que l'auteur se soumet à ces règles éditoriales. Dans la lettre, les données suivantes doivent être précisées : adresse de l'auteur, téléphone et téléphone portable, e-mail. Voir le modèle suivant.

|  |                    |
|--|--------------------|
| Instituto Venezolano de Investigaciones<br>Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello"<br>(IVILLAB)<br>Universidad Pedagógica Experimental Libertador<br>Instituto Pedagógico de Caracas<br>Edificio Histórico, Piso 1<br>Av. Páez, Urbanización El Paraíso.<br>(1080) Caracas – Venezuela<br>Tél. 0058-212-451.18.01   |                    |
| Objet de la lettre: _____  | Le lieu et la date |
| Madame, Monsieur,<br><br>J'ai l'honneur de vous adresser cette lettre afin de vous demander de soumettre aux processus d'arbitrage et de publication de la revue LETRAS mon travail intitulé XXXX.<br><br>Je certifie que ce matériel n'est pas soumis à un autre processus d'arbitrage ou de publication dans une autre revue, c'est pourquoi je fais foi de son caractère inédit. Si jamais on démontre le contraire ou je décide de ne pas publier le travail, je m'engage à respecter le règlement d'édition de la revue. Par conséquent, je couvrirai les frais, notamment ceux qui concernent la vérification de l'article des arbitres.<br><br>De la même façon, au cas où mon travail serait admis, je m'engage à faire office d'arbitre d'articles dans ma spécialité de futures publications de la revue LETRAS.<br><br>Dans l'attente de vos observations, je vous prie Madame, Monsieur, d'agréer mes sentiments les meilleurs.<br><br><b>Votre nom et votre adresse</b> |                    |

3. L'envoi doit être fait à :

letras.ivillab@gmail.com - revistalettras@ipc.upel.edu.ve

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)  
 Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas.  
 Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01  
 Caracas – Venezuela

4. L'article doit présenter des renseignements concernant : a) titre ; b) noms et prénoms de l'auteur ; c) résumé du Curriculum Vitae (les institutions dans le cadre de l'enseignement, de la recherche, titres et sources de recherches préalables – en cas qu'elles existent –).
5. Il doit aussi respecter les spécifications suivantes : police « Times New Roman », taille 12, double interligne, pages numérotées et imprimées au recto sur des feuilles A4.
6. L'article doit avoir un titre et un résumé en espagnol et en anglais. Le résumé doit avoir une longueur d'une page ou entre 100 et 150 mots. De la même façon, on doit y spécifier : le but, la théorie, la méthodologie, les résultats et les conclusions. Pour les besoins de la traduction, nous suggérons l'utilisation de phrases courtes, directes et simples. À la fin du résumé, on doit indiquer quatre mots clés ou descripteurs. Les quatre descripteurs doivent apparaître dans le texte et dans le même ordre que celui dans lequel ils sont mentionnés.
7. La longueur des articles doit comprendre entre 15 et 30 pages (plus 3 pour la bibliographie). Aucun des manuscrits ne doit comporter de données d'identification ou d'indices pour y accéder ; il ne doit pas non plus y figurer de dédicaces ou de remerciements ; ces aspects pourront être intégrés dans la version finale, après la procédure d'arbitrage.
8. En ce qui concerne la structure du texte, une partie introductive doit préciser l'objet de l'article ; dans la partie consacrée au développement, une distinction claire doit être faite entre les parties qui représentent ses propres contributions et celles qui correspondent à d'autres chercheurs ; et les conclusions ne peuvent être tirées qu'à partir des arguments traités dans le corps du travail.
9. Les notices constituent des exposés et des commentaires critiques sur des textes scientifiques ou littéraires publiés récemment afin d'orienter les lecteurs intéressés. Leur longueur ne doit pas dépasser les 6 pages. Si une citation est incluse et comporte plus de quarante mots, elle doit être présentée dans un paragraphe séparé, sans guillemets, à simple interligne et avec un retrait de cinq espaces des deux côtés. Dans le cas de citations mineures, elles seront incluses dans l'article, entre guillemets. Les références à la source contiennent le nom de famille de l'auteur, suivi de l'année de publication entre parenthèses, puis de la p. et du numéro de page. Exemple : Hernandez, (1958, p. 20).
10. La liste des références est placée à la fin du texte, avec le sous-titre : **Referencias**, en gras et dans la marge de gauche. Chaque référence est transcrite à interligne simple avec l'alinéa français. Un espace et demi est attribué entre chaque référence. Le système d'APA doit être suivi ; voir les exemples suivants de certaines règles :
  - Livred'unseul auteur:  
Pàez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.
  - Livre de plusieurs auteurs:  
Barrera, L. y L.Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.
  - Chapitre inclus dans un livre:  
Hernández, C. (2000). Morfología del verbo. La auxiliaridad. En M. Alvar (Dir.). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.
  - Article inclus dans une revue :  
Cassany, D. (1999). Puntuación: investigaciones, concepciones y didáctica. *Letras*, (58), 21-53.
  - Thèse

---

Jàimez, R. (1996). *La organización de los textos académicos: incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil*. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. Les notes doivent être placées en bas de page et non à la fin du chapitre, en série numérotée.
12. Le processus d'arbitrage établit que trois experts évaluent l'article. Étant donné qu'ils appartiennent à différentes institutions et universités, on prévoit un délai d'environ 45 jours pour qu'ils émettent leur jugement. Lorsque la Coordination de la revue aura reçu l'article annoté par les experts, elle fera un compte rendu qui sera renvoyé à l'auteur et où l'on se prononcera sur la valeur de l'article ; cette démarche peut prendre un autre mois. Une fois que l'écrivain reçoit les commentaires, il a 30 jours pour rendre la version définitive de son article compatibles avec Word for Windows. Si l'auteur ne le fait pas pendant ce temps, la Coordination assumera qu'il a décliné son intention de publier son article et, par conséquent, elle l'exclura de l'édition de la revue. Par ailleurs, l'auteur devra couvrir les frais équivalents à l'arbitrage de trois experts.
13. Il faut éviter des fautes d'orthographe ou de typographie ; les auteurs doivent soigner ces aspects.
14. Les dessins, diagrammes, photos doivent être placés dans le texte, dans leur lieu correspondant.
15. Les articles et recherches approuvés feront partie des futures éditions de la revue. de sorte que leur mise en page et leur publication éventuelles peuvent prendre un certain temps (environ trois mois), dû à une planification et une projection d'édition répondant à la longueur de la revue, à sa périodicité (une édition par an), à l'hétérogénéité des auteurs d'articles, à la variation thématique, à la diversité des perspectives et aux contingences budgétaires.. Par la suite, le délai d'impression peut avoir une durée d'environ 4 mois.
16. Si l'article n'est pas approuvé, la Coordination n'enverra à l'auteur que les arguments des arbitres expliquant leur refus. Les exemplaires originaux ne seront pas rendus.
17. Ceux qui souhaitent collaborer avec des critiques doivent considérer qu'elles constituent des expositions et des commentaires critiques sur des textes scientifiques ou littéraires récemment publiés, dans le but d'orienter les lecteurs intéressés. Leur longueur ne doit pas dépasser six (6) pages.
18. Les experts ayant arbitré des articles non publiables seront considérés membres du comité d'arbitrage d'une des éditions de « LETRAS ».

**NORME PER LA PUBBLICAZIONE DELLA RIVISTA LETRAS**

Gli articoli che siano inviati alla rivista LETRAS dovranno soddisfare le seguenti condizioni. In caso contrario, gli articoli non potranno essere inclusi nel processo d'arbitraggio.

1. Gli scritti devono essere inediti. L'articolo non deve essere sottomesso, simultaneamente, ad qualunque altro processo d'arbitraggio né di pubblicazione. Se esistono versioni in Spagnolo o in altre lingue, vanno consegnate per verificare se sono ancora inedite.

2. Coloro che inviino gli articoli, devono allegare una lettera dove si chiedi l'arbitraggio, per studiare la possibilità di essere inclusi nella rivista. Devono anche comprometterli ad essere arbitri nel loro specialità, in caso di essere stato ammesso. È sottinteso che gli autori accettino le presenti norme editoriali. Nella medesima lettera, si devono specificare i seguenti dati: l'indirizzo dell'autore, telefono fisso e cellulare, indirizzo di posta elettronica.

Vedi il modello seguenti.

---

Luogo e data

Spettabili

Editori della rivista *Letras*

IVILLAB

Allegato alla presente, mi permetto di inviarvi il testo intitolato: \_\_\_\_\_, redatto da me, con lo scopo di sottoporlo al processo d'arbitraggio che ordina la vostra rivista. Faccio atto di fede che questo articolo è inedito, non è al momento sottoposto ad un simile processo, né coinvolto in altre procedure di pubblicazione. Nel caso in cui si dimostri il contrario, sarò d'accordo con la decisione finale che prenderete. Inoltre, se accettata la mia ricerca, mi offro come arbitro, in articoli che riguardino la mia competenza.

In attesa di un vostro cortese riscontro, porgo distinti saluti.

Firma

Nome e cognome:

Grado accademico:

(Ad esempio: Dottore, Master, Dottore di Ricerca, Professore)

Indirizzo: \_\_\_\_\_

Telefono fisso: \_\_\_\_\_ Cellulare: \_\_\_\_\_

E-mail: \_\_\_\_\_

---



3. L'invio dovrà venire a uno di questi indirizzi:

letras.ivillab@gmail.com / revistaletras@ipc.upel.edu.ve

Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas. Edificio Histórico, piso 1, Avenida Páez, El Paraíso. Teléfono: 00-58-212-451.18.01. Caracas, 1023.- Venezuela.

4. L'articolo deve contenere informazioni su: a) titolo; b) nome e cognome dell'autore; c) riassunto del curriculum (in istituzioni, area docente, di ricerca, elenco di pubblicazioni anteriori (secisono). Deve avere le seguenti caratteristiche: carattere "Times New Roman", misura 12, doppio spazio interlineare, pagine numerate, stampate in fogli formato A-4.

5. L'articolo deve avere un titolo e un riassunto in Inglese e in Spagnolo. Tale riassunto deve essere lungo circa cento (100) e/o centocinquanta (150) parole. Si deve specificare: lo scopo, la teoria sulla quale si fonda, la metodologia applicata, i risultati e le conclusioni. Devono essere enunciate al termine del testo quattro parole chiavi o descrittori.

6. L'estensione sarà tra quindici (15) e trenta (30) fogli (più (3) per la bibliografia). Nessuna delle copie dovrà avere né dati d'identificazione dell'autore né alcun modo per arrivare alla medesima. Non devono apparire né ringraziamenti né dediche. Questi aspetti potranno essere aggiunti sulla versione definitiva dopo il processo d'arbitraggio.

7. Per quanto riguarda la struttura del testo, nell'introduzione deve essere espresso lo scopo dell'articolo. Nello sviluppo si deve distinguere chiaramente quale sono le parti che contengono contributi propri e quale appartengono ad altri ricercatori. Le conclusioni dovranno essere derivate soltanto dagli argomenti esposti nel saggio.

8. Le recensioni costituiscono esposizioni e commenti critici sui testi scientifici o letterari attuali, con lo scopo di offrire orientamento ai lettori interessati. La loro estensione non deve essere più lunga di sei (6) fogli.

9. Se è stata inclusa una citazione che abbia più di quaranta (40) parole, dovrà essere scritta in un paragrafo separato, senza virgolette, con uno spazio e con margini con cinque (5) spazi in entrambi i lati. Se si usano citazioni minori, queste vanno incorporate nella redazione dell'articolo, tra virgolette. Le referenze alle fonti d'informazione devono avere il cognome dell'autore, seguito dall'anno della pubblicazione tra parentesi, poi la lettera p. e il numero della pagina. Ad esempio: Hernández (1958 p. 20).

10. L'elenco delle referenze va collocato alla fine del testo, con il seguente sottotitolo, in grassetto e al margine sinistro: Referenze. Ogni registro ha uno spazio, con margini francesi. Tra un registro e l'altro si interpone uno spazio e mezzo. Si deve applicare il sistema della A.P.A; vedi i seguenti esempi di alcune norme:

a) Libro di un autore: Páez, I. (1991). *Comunicazione, linguaggio umano e organizzazione del codice linguistico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.

b) Libro di diversi autori: Barrera, L. y L. Fraca. (1999). *Psicolinguistica e sviluppo dello Spagnolo*. Caracas: Monteavila.

c) Capitolo incluso in un libro: Hernández, C. (2000). Morfologia del verbo. La condizione di essere reusiliare. In: M. Alvar (Dir.). *Introduzione alla linguistica spagnola*. Barcelona: Ariel.



d) Articolo incluso in rivista: Cassany, D. (1999). Punteggiatura: ricerche, concezioni e didattica. *Letras*, (58), 21-53.

e) Tesi: Jáimez, R. (1996). *L'organizzazione dei testi accademici: incidenza della loro conoscenza nella scrittura studentesca*. Tesi di laurea (Master) non edita. Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. I riferimenti vanno a fine pagina e mai a fine capitolo, in sequenza numerata.

12. Il processo d'arbitraggio viene eseguito da tre giudici che valutano ogni articolo. Poiché appartengono a diverse istituzioni ed università, si prevede un arco di tempo di quarantacinque (45) giorni perché gli esperti esprimano il loro giudizio. Consegnate gli osservazioni di tutti e tre, la Coordinazione della Rivista elabora una relazione, la quale si invia all'autore. È possibile che questa tappa abbia una durata di circa un mese. Lo scrittore, dopo aver ricevuto i commenti, ha trenta (30) giorni per consegnare la versione definitiva in programmi compatibili con Word for Windows. Se non si dovessero rispettare questi tempi, la Coordinazione assumerà la renuncia dell'autore a pubblicare l'articolo e quest'ultimo verrà escluso dall'edizione.

13. Nessun articolo potrà avere alcun tipo di errori ortografici né di stampa; Ogni autore dovrà controllare questo aspetto.

14. I disegni, grafici, fotografie e diagrammi devono essere collocati all'interno del testo, dove corrispondono.

15. Gli articoli approvati vengono a far parte di numeri futuri. Perciò, la possibile impressione potrà avere un ritardo di circa tre mesi a causa della pianificazione e proiezione dell'edizione, rispetto all'estensione della rivista, la sua ciclicità (due numeri annuali), l'eterogeneità degli articolisti, la variazione tematica e la diversità di prospettive.

16. Per quanto riguarda i materiali non approvati, la Coordinazione si limiterà ad inviare all'autore gli argomenti che, secondo i giudici, giustificano il rifiuto.

17. I giudici degli articoli non pubblicabili saranno considerati parte del comitato di arbitraggio di un'edizione della rivista *Letras*.

**NORMAS DE PUBLICAÇÃO**

Os artigos enviados para a revista **LETRAS** deverão reunir as seguintes condições. Caso não as reúnam, não poderão ser submetidos a análise por pareceristas.

1. Os materiais submetidos deverão possuir carácter inédito. Os artigos não deverão ser submetidos simultaneamente a análise por outros pareceristas ou a outro processo de publicação.

2. **O autor que enviar um artigo deverá anexar uma carta, solicitando que o artigo seja submetido a uma revisão por pareceristas para estudarem a possibilidade de este ser incluído na revista e assinalando o seu compromisso em agir na qualidade de parecerista sua especialidade, no caso de ser admitido. Subentende-se que o autor se submete às presentes normas editoriais.** Nessa mesma carta, deve-se especificar os seguintes dados: endereço do autor, telefone fixo, celular e correio electrónico. Segue modelo:

|   |
|---|
| Senhoras e Senhores   |
| Editores da revista <i>Letras</i>   |
| IVILLAB   |
| Venho por este meio dirigir-me às Senhoras e aos Senhores a fim de submeter ao processo de avaliação científica independente um trabalho da minha autoria, intitulado XXX, para que seja considerada a sua publicação num próximo número da revista <i>Letras</i> .   |
| Deixo constância de que este material não está sendo avaliado por nenhuma outra revista nem foi submetido a nenhum outro trâmite de publicação, pelo que dou fé do seu carácter inédito. Caso se comprove o contrário, ou decida retirar o trabalho da publicação, comprometo-me a cumprir as normas editoriais da revista. |
| Da mesma forma, caso seja aceite o meu ensaio, contraio a obrigação de prestar, futuramente, os serviços de avaliador especialista da revista <i>Letras</i> , para artigos da minha área de competência.  |
| Sem mais a que fazer referência, me despido das Senhoras e dos Senhores, atentamente,   |
| Grau académico e nome do autor (ex: Prof. Dr. XXX)  |
| Endereço de contato   |
| Telefone fixo e celular   |
| E-mail  |

3. O envio de artigos será realizado para o seguinte endereço:

letras.ivillab@gmail.com

*Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador – Instituto Pedagógico de Caracas  
Edificio Histórico, Piso 1, Av. Páez, Urbanización El Paraíso, Teléfono 0058-212-451.18.01  
Caracas – Venezuela*

4. O artigo deverá conter informação sobre: a) título; b) nome completo do autor; c) *curriculum vitae* resumido (instituições a que pertence, área docente e de pesquisa, título e referência dos artigos publicados anteriormente (caso existam)).

5. A redação do artigo deverá obedecer às seguintes especificações: letra "Arial" tamanho 12, espaço duplo, páginas numeradas, em tamanho carta.

6. O artigo deve possuir título e um resumo em espanhol. Este resumo deverá ter uma extensão de uma página ou entre 100 e 150 palavras e deverá especificar: objetivo, teoria, metodologia, resultados e conclusões. Em relação com a tradução, sugerimos utilizar orações curtas, diretas e simples. O resumo deverá ser acompanhado de quatro palavras-chave. As palavras-chave deverão aparecer no artigo na mesma ordem mencionada.

7. A extensão dos artigos deverá estar compreendida entre as 15 e as 30 páginas (e três páginas adicionais para a bibliografia). Nenhum dos manuscritos deverá ter elementos de identificação ou pistas para chegar à mesma; também não deverão aparecer dedicatórias ou agradecimentos; estes elementos poderão ser incorporados na versão definitiva, depois do processo de revisão.

8. Quanto à estrutura do texto: o propósito do artigo deverá aparecer na introdução; as partes que representam contribuições próprias e aquelas que correspondem a outros investigadores deverão estar na seção correspondente ao desenvolvimento; e as conclusões só poderão ser derivadas dos argumentos apresentados no corpo do trabalho.

9. As citações de mais de quarenta palavras deverão ser apresentadas num parágrafo à parte, sem aspas, a espaço simples e com uma margem de cinco espaços de ambos lados. As citações menores deverão ser incorporadas no corpo do artigo, entre aspas. As referências bibliográficas deverão conter o sobrenome do autor, seguido do ano de publicação, do símbolo p. e do número da página entre parênteses. Ex.: Hernández (1958, p. 20).

10. A lista de referências bibliográficas deverá ser colocada ao final do texto, com o seguinte subtítulo, em negrito e alinhado à margem esquerda: Referências. Cada referência deverá ser escrita a espaço simples, com margem francesa. Entre uma referência e outra deverá haver espaço e meio. O sistema da APA deverá ser utilizado. Observe-se os seguintes exemplos de algumas normas:

☐ Livro de um autor(s):

Páez, I. (1991). *Comunicación, lenguaje humano y organización del código lingüístico*. Valencia: Vadell Hermanos Editores.

☐ Livro de vários autores:

Barrera, L. y L. Fraca. (1999). *Psicolingüística y desarrollo del español*. Caracas: Monte Ávila.

☐ Capítulo incluído num livro:

Hernández, C. (2000). Morfología del verbo. La auxiliaridad. En M. Alvar (Dir.). *Introducción a la lingüística española*. Barcelona: Ariel.

☐ Artigo incluído numa revista:

Cassany, D. (1999). Puntuación: Investigaciones, concepciones y didáctica. *Letras*, (58), 21-53.

☐ Tese:

Jáimez, R. (1996). *La organización de los textos académicos: Incidencia de su conocimiento en la escritura estudiantil*. Trabajo de grado de maestría no publicado, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Instituto Pedagógico de Caracas, Caracas.

11. As notas deverão ir em pé de página e não ao final do artigo, em sequência numerada.

---

12. O processo de revisão implica a avaliação do trabalho por dois (02) ou três (03) pareceristas. Por pertencerem a diferentes instituições e universidades, prevê-se um prazo de cerca de quarenta e cinco (45) dias para que os especialistas realizem as suas avaliações. Ao receber as observações de todos, a Coordenação da Revista elaborará um único relatório que remeterá ao autor. Este processo poderá durar um mês adicional. O escritor, depois de ter recebido os comentários, contará com trinta (30) dias para entregar a versão definitiva em programas compatíveis com Word for Windows. Caso não o faça durante este período, a Coordenação partirá do princípio de que o autor terá abandonado a sua intenção de publicar o artigo e, conseqüentemente, será excluído do projeto de edição.

13. Os artigos não deverão conter nenhum tipo de erros (nem ortográficos nem de tipografia). É da responsabilidade dos autores velar por este aspecto.

14. Os desenhos, gráficos, fotografias e diagramas deverão ser incorporados ao corpo do texto, no lugar que lhes corresponder.

15. Os trabalhos aprovados passarão a formar parte de futuros números da revista, por essa razão a sua possível impressão poderá demorar certo tempo (aproximadamente três meses), devido a que existe uma conveniente planificação e programação da edição, em atenção á extensão da revista, á sua periodicidade (um número por ano), heterogeneidade de autores, variação temática, diversidade de perspectivas e possíveis despesas orçamentais. Posteriormente, o prazo de impressão poderá durar cerca de quatro (04) meses adicionais.

16. No caso dos materiais não aprovados durante a revisão, a Coordenação se limitará a enviar ao autor os argumentos que, segundo os pareceristas, fundamentam a não aceitação do artigo. Não se devolverão originais.

17. Os resumos deverão constituir exposições e comentários críticos sobre textos científicos ou literários de recente aparição, com a finalidade de orientar os leitores interessados. A sua extensão não deverá exceder as seis (6) páginas.

18. Os avaliadores de artigos não publicáveis serão considerados parte do comitê de revisão de uma edição da revista LETRAS.

**NORMAS PARA LOS ÁRBITROS**

1. La Coordinación de la Revista LETRAS verificará que los trabajos recibidos se adecúen a las normas de publicación y áreas del conocimiento exigidas.
2. Los trabajos que cumplan con las normas de publicación y que se adapten a las áreas del conocimiento establecidas en LETRAS serán sometidos a la evaluación de dos (2) o tres (3) jueces especialistas, pertenecientes a distintas instituciones y universidades nacionales e internacionales.
3. Cada juez dispone de un lapso no mayor de cuarenta y cinco (45) días para consignar el informe de arbitraje. Sin embargo, por pertenecer los árbitros a diferentes instituciones de Educación Superior nacionales e internacionales, el Consejo Editorial prevé un plazo de aproximadamente tres (3) meses para contar con todos los juicios y elaborar el informe respectivo.
4. Cada juez recibirá una comunicación de solicitud de arbitraje con un formato de *Informe* que contiene los siguientes aspectos:  
Identificación del trabajo a evaluar y del árbitro:
  - Título del trabajo
  - Área
  - Sub-área
  - Categoría: Artículo especializado \_\_\_\_ Reseña: \_\_\_\_ Creación \_\_\_\_
  - Apellidos y Nombres del árbitro
  - Institución
5. Asimismo, este formulario establece las siguientes categorías de evaluación sobre las cuales el juez debe emitir opinión.
  - A) Aspectos relativos a la forma:
    1. Estructura general
      - Introducción
      - Desarrollo
      - Conclusiones
      - Bibliografía
      - Otros
    2. Actualización bibliográfica
    3. Referencias y citas
    4. Redacción
    5. Coherencia del discurso
    6. Otras (especificar)
  - B) Aspectos relativos al contenido:
    - Metodología
    - Vigencia del tema y su planteamiento
    - Tratamiento y discusión
    - Rigurosidad
    - Confrontación de ideas y/o resultados
    - Discusión de resultados (si procede)
    - Otros (especifique)

6. Además de los aspectos anteriores, los jueces deberán considerar la adecuación del artículo a las normas de publicación de la revista LETRAS, publicadas al final de cada número.
7. Los árbitros pueden completar esta información con observaciones que sustenten los juicios emitidos y añadir cualquier otro aspecto que consideren relevante en el trabajo evaluado.
8. Los resultados de la evaluación se expresarán según los siguientes parámetros:
  - Sugiere su publicación
  - No sugiere su publicación
9. Los árbitros deben especificar los argumentos (referidos a la forma y/o fondo) que justifiquen cualquiera haya sido la decisión señalada en el aparte anterior.
10. La Coordinación de la Revista LETRAS someterá nuevamente a consideración de los árbitros correspondientes, el artículo que requiera modificaciones mayores.
11. La Coordinación de la Revista LETRAS se reserva el derecho a realizar las correcciones pertinentes una vez que el artículo sea aceptado para su publicación.

**GUIDE FOR REFEREES**

1. The Coordination of LETRAS will verify that the works submitted fulfill the required norms and areas of knowledge.
2. The works that fulfill these norms will be submitted for the evaluation of two (2) or three (3) specialist referees from various institutions and national and International universities.
3. Each referee will have a period of time of not more than forty five (45) days for the presentation of his/her refereeing report. However, as referees are from different national and International universities, the editorial committee has planned a period of three (3) months to gather all the judgments and produce the final report.
4. Each referee will receive a written request together with a report format containing the following aspects:

Identification of the work to be evaluated and of the referee:

- Work title.
- Area.
- Sub-area
- Category: Specialized article \_\_\_\_; Review: \_\_\_\_ Creation: \_\_\_\_
- Referee's last name and name.
- Institution

5. Also, this format includes the following categories upon which the referee must give his/her opinion:

A) Aspects related to form:

1. General Structure:

- Introduction.
- Development.
- Conclusion
- Bibliography.
- Others

2. Bibliographic updating.

3. References and quotations.

4. Wording.

5. Discourse coherence.

6. Others (specify)

B) Aspects related to content:

- Methodology.
- Theme relevance and its statement.
- Treatment and discussion.
- Thoroughness
- Ideas and/or results confrontation.
- Discussion of results (if applicable)
- Others (specify)

6. Besides, the above aspects, referees should consider the adequacy of the work to the instructions for contributors of LETRAS published at the end of each number.

7. The referees can complete this Information with observations that support their judgments, and add any other aspect considered relevant in the evaluation of the work.

8. The evaluation results will be expressed through the following parameters:

- Referee suggests publication.
- Referee does not suggest publication

9. The referee must specify those arguments (form or content) that justify any of the above decisions.



10. The committee of LETRAS will submit again those works that require major changes.
11. The Coordination of LETRAS reserves the right to make pertinent corrections once the work has been admitted for publication.

**RÈGLEMENT POUR LES ARBITRES**

1. La Coordination de la revue LETRAS vérifiera que les travaux reçus s'adaptent au règlement de publication et aux domaines établis.
2. Les travaux respectant les règles et s'adaptant aux domaines établis chez LETRAS seront évalués par deux (2) ou trois (3) experts appartenants à différentes institutions et universités nationales et internationales.
3. On accorde à chaque juré un délai de quarante-cinq (45) jours maximum pour rendre le compte rendu de l'arbitrage. Cependant, comme les arbitres proviennent de différents établissements d'Éducation Supérieure nationaux et internationaux, le Conseil Éditorial prévoit un délai de trois (3) mois environ pour recueillir tous les jugements et élaborer le compte rendu correspondant.
4. Chaque juré recevra une correspondance de demande d'arbitrage sous format de *Compte rendu* contenant les aspects ci-dessous :
  - Titre du travail
  - Domaine
  - Sous domaine
  - Catégorie: Article spécialisé \_\_\_\_ Notice \_\_\_\_ Création \_\_\_\_
  - Noms et prénoms de l'arbitre
  - D'autres.
5. De la même façon, ce formulaire établit les catégories d'évaluation sur lesquelles le juré doit émettre son opinion.
  - A. Aspects concernant la forme :
    1. Structure générale
      - Introduction
      - Développement
      - Conclusions
      - Bibliographie
      - Autres
    2. Actualisation bibliographique
    3. Références et citation
    4. Rédaction
    5. Cohérence du discours
    6. Autres (spécifier)
  - B. Aspects concernant le contenu
    - Méthodologie
    - Exposé du thème et sa pertinence chronologique
    - Traitement et discussion
    - Rigueur
    - Confrontation d'idées et / ou résultats
    - Discussion de résultats (Si possible)
    - Autres (indiquez)
6. En plus des aspects ci-dessous, les jurés devront considérer le règlement de publication de la revue LETRAS publié à la fin de chaque numéro.
7. Les jurés peuvent compléter cette Information avec des observations soutenant les jugements émis et ajouter d'autres aspects qu'ils considèrent importants dans le travail évalué.
8. Les résultats de l'évaluation se présentent sous les paramètres ci-dessous :
  - On suggère sa publication
  - On ne suggère pas sa publication

9. Quelque soit la décision prise (voir le paragraphe précédent), les arbitres devront spécifier leurs arguments concernant la forme et le contenu.
10. Lorsque l'article requerra des modifications majeures, la Coordination de la revue LETRAS demandera aux arbitres de le réviser encore une fois.
11. La Coordination de la revue LETRAS se réservera le droit de réaliser les corrections pertinentes une fois que l'article sera accepté pour être publié.

### NORME PER I GIUDICI

1. La Coordinazione della Rivista LETRAS verificherà che gli articoli ricevuti rispettino le norme per la pubblicazione e siano congruenti con le aree della conoscenza richieste.
2. Gli articoli che rispettino le norme per la pubblicazione e le aree della conoscenza stabilite in LETRAS saranno valutati da DUE (2) O tre (3) giudici esperti, d'istituzione e università diverse.
3. Ogni giudice ha un arco di tempo di non più di quarantacinque (60) giorni per consegnare la relazione d'arbitraggio. Nonostante ciò, poiché i giudici appartengono a diverse istituzioni d'Educazione Superiore, nazionali e internazionali, il Consiglio Editoriale prevede un arco di tempo di tre (3) mesi, per raccogliere tutti i giudizi ed elaborare la relazione finale.
4. Ogni giudice riceverà una comunicazione di richiesta di arbitraggio, con un modulo di *Relazione* e avrà i seguenti aspetti:

Identificazione dell'articolo a valutare. Identificazione del giudice:

\*Titolo dell'articolo

\* Area

\* Sotto-area

\*Categoria:Articolo specializzato \_\_\_\_\_

Recensione \_\_\_\_\_ Creazione \_\_\_\_\_

\*Cognome e Nome del giudice

\*Istituzione

5. Allo stesso modo, nel modulo si stabiliscono le categorie di valutazione seguenti, secondo le quali il giudice dovrà valutare:

5.1. Aspetti formali:

5.1.1. Struttura generale

\* Introduzione

\* Sviluppo

\* Conclusioni

\* Bibliografia

\* Altri

5.1.2. Aggiornamento bibliografico

5.1.3. Riferimenti e citazioni

5.1.4. Redazione

5.1.5. Coerenza del discorso

5.1.6. Altre (specificare)

5.2. Aspetti del contenuto

5.2.1. Metodologia

5.2.2. La validità del argomento e della sua impostazione

5.2.3. Il trattamento e il dibattito

5.2.4. Rigorosità

5.2.5. Il confronto delle idee e/o dei risultati

5.2.6. Discussione dei risultati (se è ammissibile)

5.2.7. Altri (specificare)

6. Oltre agli aspetti precedenti, i giudici dovranno considerare l'adeguamento dell'articolo alle norme per la pubblicazione della rivista LETRAS, che vengono pubblicate alla fine di ogni numero.
7. I giudici possono aggiungere altre informazioni, osservazioni e altri aspetti, come basamento dei loro giudizi e che siano rilevanti nell'articolo valutato.
8. I risultati della valutazione saranno espressi nei parametri seguenti:
  - 8.1. Suggestisce la sua pubblicazione
  - 8.2. Non suggerisce la sua pubblicazione

9. I giudici devono specificare gli argomenti (tanto della forma quanto del contenuto) qualsiasi sia stata la decisione che riguardi il paragrafo precedente.
10. La Coordinazione della Rivista LETRAS sottometterà a una seconda revisione da parte del giudici, ogni articolo che richieda modificazioni considerabili.
11. La Coordinazione della Rivista LETRAS si riserva il diritto di realizzare le correzioni *ad hoc*, quando l'articolo sia accettato per essere pubblicato.

### NORMAS PARA CONSULTORES

1. A Coordenação da Revista LETRAS verificará que os trabalhos recebidos sejam consequentes com as normas de publicação e as áreas do conhecimento exigidas.
2. Os trabalhos que cumpram com as normas de publicação e que se adaptem às áreas do conhecimento estabelecidas pela Revista LETRAS serão submetidos à avaliação de dois (2) ou três (3) consultores especialistas, pertencentes a diferentes instituições e universidades nacionais e internacionais.
3. Cada consultor dispõe de um prazo não superior a quarenta e cinco (45) dias para entregar o relatório da avaliação. No entanto, visto os consultores pertencerem a diferentes instituições de Ensino Superior nacionais e internacionais, o Conselho Editorial prevê um prazo de aproximadamente três (3) meses para contar com todas as avaliações e elaborar o correspondente relatório.
4. Cada consultor receberá uma comunicação de formalização do pedido para que se desempenhe como consultor, com um formulário de *Relatório* que contém os seguintes campos:

Identificação do trabalho a avaliar e do consultor:

1. Título do trabalho
2. Área
3. Sub-área
4. Categoria: Artigo especializado \_\_\_ Recensão \_\_\_ Criação \_\_\_
5. Últimos e primeiros nomes do consultor
6. Instituição

5. Este formulário estabelece ainda as seguintes categorias de avaliação sobre as quais o consultor deverá emitir opinião:

A) Aspectos relativos à forma:

#### 6. Estrutura geral

- \* Introdução
- \* Desenvolvimento
- \* Conclusões
- \* Bibliografia
- \* Outros
  - \* Actualização bibliográfica
  - \* Referências bibliográficas e citações
    - \* Redacção
  - \* Coerência do discurso
  - \* Outras (especificar)

B) Aspectos relativos ao conteúdo:

- Metodologia
  - Vigência do tema e sua problematização
  - Tratamento e discussão
  - Rigor
  - Confrontação de ideias e/ou resultados
  - Discussão de resultados (se for o caso)
  - Outros (especifique)
6. Para além dos aspectos anteriores, os consultores deverão considerar a adequação do artigo às normas de publicação da Revista LETRAS, publicadas no fim de cada número.
  7. Os consultores podem completar esta informação com observações que sustentem os juízos de valor emitidos e acrescentar qualquer outro aspecto que considerem relevante sobre o trabalho avaliado.
  8. Os resultados da avaliação serão expressos segundo os seguintes parâmetros:
    1. Sugere a sua publicação

2. Não sugere a sua publicação
9. Os consultores devem especificar os argumentos (referidos à forma e/ou ao conteúdo) que justifiquem qualquer que tenha sido a decisão assnalada no ponto anterior.
10. A Coordenação da Revista LETRAS submeterà novamente à consideração dos consultores correspondentes o artigo que necessitar modificações mais substanciais.
11. A Coordenação da Revista LETRAS reserva-se o direito de realizar as correcções pertinentes uma vez que o artigo seja acei.





UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO



**DOCTORADO EN PEDAGOGÍA DEL DISCURSO  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR**

**1. Descripción:** Este doctorado se desarrolla dentro de las líneas y políticas del Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB). Se fundamenta en el Humanismo y en la Pedagogía crítica y se propone una interpretación de la realidad educativa venezolana, una reflexión acerca de nuestro entorno y de nuestros conocimientos, y una transformación social y educativa, que genere una teorización sobre un aspecto de la realidad cultural y educativa venezolana.

**2. Dirigido a:** Profesionales con títulos de profesor, licenciado y especialista o magíster en las áreas de lengua, literatura, lectura y escritura. También pueden optar quienes acrediten una educación equivalente o quienes estén en disposición de desarrollar las competencias de entrada requeridas, mediante un plan de formación personalizado.

**3. Requisitos de ingreso:** Además de las condiciones referidas a las competencias de entrada necesarias, los aspirantes deberán tener el apoyo de tres personas que los conozcan en diferentes ámbitos (personal, profesional e institucional), deberán aprobar un anteproyecto de investigación y una entrevista personal.

**4. Líneas de investigación:** Ciencias del lenguaje y educación, Desarrollo de competencias para la lengua escrita, Lingüística aplicada, Educación infantil, Enseñanza de la lengua materna, La lengua como diáspora, español de Venezuela, Análisis del discurso, Literatura venezolana, Literatura latinoamericana

**5. Régimen de estudios:** El doctorado está estructurado en diez semestres. En cada uno, el estudiante podrá cursar un mínimo de seis unidades de crédito y un máximo de doce.

**6. Modalidad de estudios:** Preferiblemente semipresencial o presencial, dependiendo de la naturaleza de los cursos. En casos de formación personalizada, existe la posibilidad de cursos a distancia.

**7. Aspectos financieros:** Los aranceles de estudio están supeditados al valor de la unidad tributaria. Cada crédito tiene un valor de tres unidades tributarias.

**8. Requisitos de egreso:** Aprobar 48 unidades de crédito y la tesis doctoral, demostrar dominio de un idioma extranjero, difundir las experiencias y resultados obtenidos en los cursos del doctorado, mediante ponencias y artículos.

**9. Información:** Profa. Shirley Ybarra  
pedagogiadeldiscursoupel@gmail.com

**10. Dirección:**  
Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador  
Instituto Pedagógico de Caracas, Edificio Histórico, Piso 1, Oficina 45  
*Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB)*



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO



## MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA

### Título que se otorga

Magíster en Lingüística

### Presentación General

El Subprograma de Maestría en Lingüística, el más antiguo del país en su género, aspira a continuar con la formación de especialistas de esta disciplina con un amplio dominio de los principales enfoques y métodos de la investigación lingüística para realizar estudios en el área del español de Venezuela y para aportar soluciones a problemas vinculados con el lenguaje en el contexto de la realidad nacional.

### Objetivos Generales

1. Aproximar a los estudiantes a los fenómenos lingüísticos con las herramientas teórico-prácticas pertinentes.
2. Formar investigadores en el área del lenguaje que valoren la variedad venezolana del español.
3. Aportar soluciones a problemas vinculados con el lenguaje en el contexto de la realidad nacional.

### Perfil del Egresado

- Domina las teorías lingüísticas más importantes, así como también las precarias interdisciplinarias afines a los estudios del lenguaje.
- Aplica los métodos de investigación lingüística para el estudio del lenguaje.
- Diseña, desarrolla, aplica y valida modelos de análisis lingüísticos.
- Evalúa y correlaciona resultados de investigaciones en lingüística áreas afines.
- Manifiesta poseer una actitud positiva hacia la investigación y hacia la constante búsqueda del conocimiento.

**Información:** Profa. Dulce Santamaría (E)  
dulsam6@hotmail.com

### Dirección:

Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.  
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 433.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO



### MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA

#### Título que se otorga

Magíster en Literatura Latinoamericana

#### Presentación General

Este Subprograma ofrece la oportunidad de actualización al docente y al investigador. Para eso, les brinda la ocasión de profundizar en la literatura latinoamericana de los siglos XIX, XX y XXI. Así mismo, busca vincular los estudios de pregrado y de postgrado del estudiante con la labor investigativa desarrollada por el Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Andrés Bello" (IVILLAB).

#### Objetivo General

Formar especialistas críticos con dominio de las principales herramientas teórico-metodológicas de la investigación, lo que permitirá el análisis de los textos representativos de la literatura y la cultura latinoamericanas, en el marco de las tradiciones y debates discursivos que las sustentan y problematizan.

#### Perfil del Egresado

- Conoce los distintos tipos del discurso literario.
- Conoce y vincula los procesos culturales latinoamericanos y venezolanos que inciden en la literatura y permiten su conceptualización.
- Posee un pensamiento crítico con respecto a las formaciones teóricas, estéticas y discursivas.
- Utiliza y domina los principales métodos de análisis de la obra literaria.
- Domina los principales métodos de investigación literaria.
- Posee una actitud positiva hacia la investigación y hacia la renovación constante del conocimiento.
- Diseña y ejecuta proyectos de investigación en las áreas de la Literatura Venezolana y/o Latinoamericana.

**Información:** Prof. Luis Alfredo Álvarez A.  
literapost.ipc@gmail.com

#### Dirección:

Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.  
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 435.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO



## MAESTRÍA EN LECTURA Y ESCRITURA

### Título que se otorga

Magíster en Lectura y Escritura

### Presentación General

La *Maestría en Lectura y Escritura* pretende continuar con la formación profesional de los docentes en ejercicio, en el área de la lengua escrita, a fin de propiciar la investigación teórico-práctica en este campo.

### Objetivo General

Promover las investigaciones en el ámbito de la lengua escrita.

### Objetivos Específicos

1. Formar profesionales especializados en el saber científico y en metodología de la investigación en el área de lectura y escritura.
2. Propiciar el desarrollo de habilidades para profundizar y generar conocimientos en relación con la lectura y la escritura.
3. Propiciar la formación de educadores conscientes de la importancia de la lectura y la escritura como procesos indispensables para la transformación del hombre y del contexto histórico social en el que se desenvuelve.
4. Estimular el desarrollo de la capacidad reflexiva y crítica del docente frente a diferentes proposiciones relacionadas con los procesos de comprensión y producción lingüísticas.
5. Contribuir con el desarrollo de actividades de investigación en las áreas de lectura y escritura con vista a la revisión y mejoramiento permanente y sistemático del proceso de enseñanza y de aprendizaje.
6. Propiciar el desarrollo y aplicación de nuevos modelos evaluativos en las áreas de lectura y escritura.

**Información:** Profa. Vanessa Hidalgo  
lecturayescrituraipc@gmail.com

**Dirección:**  
Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.  
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 410.



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO



Especialización en lectura y escritura

### **Título que se Otorga**

Especialista en Lectura y Escritura

### **Presentación general**

La Especialización en Lectura y Escritura pretende continuar con la formación profesional, especialmente en el rol de facilitador, a fin de que los docentes optimicen su praxis pedagógica mediante el diseño y evaluación de estrategias instruccionales efectivas para lograr un mejor desempeño de los estudiantes en las áreas de comprensión y producción de textos. Esta especialización se encuentra en continua evaluación.

### **Objetivo general**

Promover las investigaciones en el ámbito de la pedagogía de la lengua escrita.

### **Objetivos Específicos**

1. Propiciar la formación de educadores que reconozcan la importancia de la lectura y la escritura como procesos comunicacionales indispensables para la transformación del hombre y del contexto histórico-social en el que se desenvuelve.
2. Estimular el desarrollo de la capacidad reflexiva y crítica del docente frente a diferentes proposiciones con la lengua escrita.
3. Propiciar la aplicación de estrategias novedosas en el campo de la enseñanza y el aprendizaje de la lectura y la escritura como respuesta a proyectos histórico-pedagógicos definidos de acuerdo con nuestras necesidades reales.
4. Contribuir con el desarrollo de actividades de investigación en el área de lectura y escritura con vista a la revisión y mejoramiento permanente y sistemático del proceso de enseñanza.
5. Propiciar el desarrollo y aplicación de nuevos modelos evaluativos en las áreas de lectura y escritura.
6. Motivar al docente para que asuma un rol como agente fundamental en la promoción de la lectura y la escritura dentro de núcleos sociales en los cuales debe desarrollar su ejercicio profesional.

### **Perfil del Egresado**

- ✓ Propicia en el educando el uso sistemático y permanente del lenguaje oral y escrito como medios efectivos para la comunicación, el crecimiento personal, el desarrollo del pensamiento y la creatividad.
- ✓ Orienta su acción sobre la base de soluciones de problemas vinculados al contexto histórico-social.
- ✓ Motiva la participación de los estudiantes en las actividades dirigidas a la adquisición y desarrollo de la lectura y la escritura, con la finalidad de estimular sus capacidades creativas individuales, sus capacidades cognitivas, afectivas y su crecimiento personal y social.

- 
- ✓ Asume actitudes críticas frente a proposiciones teórico-prácticas relacionadas con los procesos de comprensión y producción de teorías lingüísticas desde perspectivas interdisciplinarias.
  - ✓ Orienta científicamente las actividades que propician la adquisición y desarrollo de la lectura y la escritura en los educandos.
  - ✓ Utiliza estrategias que le permiten emplear adecuadamente los recursos para el aprendizaje de la lectura y la escritura, y evaluar su uso.
  - ✓ Facilita en el educando la adquisición y el desarrollo de las competencias necesarias para hacer uso apropiado de la lectura y la escritura.
  - ✓ Planifica las actividades de promoción en atención a las características de la sociedad venezolana y la comunidad para garantizar la efectividad de su acción pedagógica.
  - ✓ Propicia la participación de la clase, la escuela y la comunidad con el fin de lograr la integración para la promoción efectiva de la lectura y la escritura.
  - ✓ Coordina acciones que le permitan cohesionar grupos de trabajo con diferentes sectores de la comunidad y del ámbito escolar para atender de manera efectiva la promoción de la lectura y la escritura.
  - ✓ Promueve la incorporación consciente de los educandos en la búsqueda de alternativas para la solución de problemas de lectura y escritura en el aula.

**Información:** Prof. Brayan Hernández  
lecturayescrituraipc2020@gmail.com

**Dirección:**  
Avenida Páez, urbanización El Paraíso, Caracas, Distrito Capital.  
Universidad Pedagógica Experimental Libertador.  
Instituto Pedagógico de Caracas, Torre Docente, Piso 4, Oficina 434.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR  
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS  
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO, LITERATURA Y LATÍN  
INSTITUTO VENEZOLANO DE INVESTIGACIONES  
LINGÜÍSTICAS Y LITERARIAS “ANDRÉS BELLO”