

El hilo de la voz

El hilo de la voz
Antología crítica de escritoras
venezolanas del siglo XX
Volumen I

Yolanda Pantin
Ana Teresa Torres



www.librosenred.com

Dirección General: Marcelo Perazolo
Diseño de cubierta: Federico Achler
Diagramación de interiores: Flavia Dolce

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro, su tratamiento informático, la transmisión de cualquier forma o de cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, registro u otros métodos, sin el permiso previo escrito de los titulares del Copyright.

Segunda edición en español en versión impresa (primera edición en la Fundación Polar, 2003) Impresión bajo demanda

© LibrosEnRed, 2015
Una marca registrada de Amertown International S.A.

ISBN: 978-1-62915-186-1

Para encargar más copias de este libro o conocer otros libros de esta colección visite www.librosenred.com

PRÓLOGO DE LA SEGUNDA EDICIÓN

LA VOZ FEMENINA

Antonio López Ortega

De manera inadvertida –como inadvertidos pasan los hitos culturales de nuestra empobrecida actualidad– se presentó hacia fines del año pasado el libro *El hilo de la voz*, un compendio prodigioso de mil páginas que juega a establecer una antología crítica de la escritura femenina venezolana del siglo XX. Publicado por la perseverante editorial Angria bajo los auspicios de la Fundación Polar, no sería una exageración plantear que este estudio parte en dos los enfoques y las valoraciones que sobre la literatura venezolana se han hecho desde sus orígenes. Que la muestra sea tan sólida, tan abarcante; que revele tantas aristas, tantos meandros perdidos; que penetre tan a fondo y extraiga del cofre de la historia destinos torcidos, mujeres inseguras, escritoras que siempre firmaron con seudónimos; que sea noble y amorosa con un corpus desconocido, con voces atormentadas, aniquiladas, es prueba mayor de una convicción, de un destino, de un mandato. Las antólogas del compendio –las reconocidas escritoras Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres, poeta de voz original la primera y novelista acuciosa la segunda– han cumplido una empresa inusitada, labor de vida en sí misma, para descubrirnos que el espejo que veníamos viendo no era tal y que en los

extremos del marco o en los desconchados oscuros de la película se escondía una vida virulenta, tan o más animada que la que devuelve los reflejos perfectos.

Postular como metáfora central un “hilo de la voz” significa que las antólogas han podido seguir un rastro (por mínimo que sea), han reconocido un tejido (maltrecho o invisible), han apostado a una alteridad. Las voces van surgiendo desde el muy remoto siglo XIX –cinco o seis nombres que perduran en cien años–, se prolongan con osadía con las apuestas pioneras de Teresa de la Parra, Enriqueta Arvelo Larriva, María Calcaño, Antonia Palacios, Ida Gramcko, Luz Machado, Elizabeth Schön o Ana Enriqueta Terán, y abonan el terreno para que las nuevas promociones –sobre todo las que emergen desde los años cincuenta– den cuenta de un momento de mayor libertad, firmeza y riesgo personal. El estudio es enjundioso al determinar que en décadas que consideramos recientes –como la de los años sesenta e incluso setenta– el temor expresivo y la inseguridad vocacional eran variables determinantes. De allí la cantidad de autoras que con uno o dos libros emblemáticos en sus inicios se sumergían luego en el silencio más estricto, dejándonos como legado trayectorias inconclusas. Cuesta reconocer que sea en los últimos cinco lustros cuando la vocación de las escritoras venezolanas ha inundado todos los espacios posibles, ha conquistado géneros enteros y ha explotado referentes inéditos en la literatura nacional. A la maestría de escritoras que, partiendo en la medianía del siglo pasado, dieron sus primeras señales de vida –como Elisa Lerner, Victoria de Stefano, Miyó Vestrini, Antonieta Madrid, Hanni Ossott, María Fernanda Palacios, Mágara Russotto y tantas otras–, se agrega ahora el empuje de una generación determinante que desde la narrativa como desde la poesía condicionan y orientan el momento actual. Los nombres de Laura Antillano, Iliana Gómez Berbesí, Lidia Rebrij, Stefania Mosca, Silda Cordoliani, Milagros Mata Gil,

Cristina Policastro, Lourdes Sifontes –narradoras todas–, y los de María Clara Salas, Edda Armas, Cecilia Ortiz, Blanca Strepponi, María Auxiliadora Álvarez, Maritza Jiménez, Ana Nuño, Verónica Jaffé, Laura Cracco o Patricia Guzmán –poetas todas–, componen un abanico colorido, complejo, variado, de temas, tensiones, propuestas, enfoques estéticos y apuestas subjetivas que enriquecen nuestro panorama creador y lo sitúan a la vanguardia del continente hispanoamericano.

La “Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX” –según reza el subtítulo del compendio–, que en estos tiempos de parcialidades y medianías nos han entregado las también escritoras Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres constituye un esfuerzo mayor, capital, de estudio, reconocimiento y reordenación de un vasto campo de la creación literaria venezolana. La densidad del trabajo, el estudio minucioso, el rescate de autoras olvidadas, el reconocimiento de un patrimonio oculto, los nombres revelados o revisitados, los vasos comunicantes entre las distintas apuestas estéticas, la irrupción de una historia secreta... todo apunta a la concepción de una obra proverbial, única, profundamente reivindicadora y muy cuidada en todos sus detalles de investigación. El sentimiento que se desprende de esta lectura es que lo que han hecho las mujeres poetas y narradoras venezolanas es un ejercicio épico, trascendente. La literatura venezolana no podrá leerse de la misma manera porque es como si el cuerpo integral de nuestro discurso hubiera recuperado su sombra fundamental. Se salda con esta obra una deuda enorme, pues de su lectura salimos más íntegros, más completos de lo que creíamos ser.

Caracas, diario El Nacional, 4 de mayo de 2005

UN TERRITORIO SIN CARTOGRAFÍA.
CRITERIOS Y ALGUNAS OBSERVACIONES
METODOLÓGICAS

La cronología de este libro, por un lado, sugiere un cierre de la retrospectiva e invita al panorama; por otro, abre una pregunta acerca de su sentido y finalidad. ¿No contamos ya con suficientes recolecciones en el país? Bastaría una somera revisión para comprobar que Venezuela ha sido terreno fértil en materia de antologías, las cuales, en especial las de poesía, se han producido desde antaño y con diversos criterios: generacionales y regionales, epocales, de género, entre otros. Resulta por ello indispensable formular los sostenidos en la presente muestra.

No nos apartamos en nuestra perspectiva de la tradición antológica, en el sentido de que inevitablemente comporta una mirada personal. La lectura de diversas selecciones nacionales e internacionales revela, explícita o implícitamente, que los antólogos pueden ser acertados o desacertados pero nunca “objetivos”, si se entiende por ello la puesta en práctica de criterios indiscutibles. Dicho de otro modo, una antología tendrá siempre el destino de la inconformidad. No sólo porque puede impugnarse tanto la ausencia o presencia de los nombres escogidos, como la pertinencia de los textos seleccionados, sino también por las inevitables transformaciones del gusto, de los paradigmas críticos y de las concepciones acerca de las fronteras literarias; además de la gravitación de juicios extraliterarios derivados de diferentes circunstancias, entre ellas las políticas y comerciales.

No ha resultado fácil para quienes también son escritoras, pero no investigadoras académicas, establecer un punto de vista desde donde leer los textos. Diríamos que hemos leído “con todo” lo que constituye nuestro equipamiento, es decir, con nuestro propio repertorio acumulado a lo largo del tiempo, con nuestra personal apreciación de la producción literaria venezolana, y particularmente la correspondiente a las mujeres (Pantin, 1999; Torres, 2000), con la experiencia conformada en tanto escritoras del mismo país que el de aquellas que constituyen la materia de este libro. Pero podríamos decir también que hemos leído “con nada”, y que hablamos desde un no lugar, según Kristeva, en tanto, si bien la crítica ha dejado referencias que hemos valorado, éstas no alcanzan en conjunto a constituir un cuerpo teórico articulado acerca de la escritura de mujeres en Venezuela. No partimos, por lo tanto, de una discusión previa, ni pretendemos el rigor para sustentarla. Queremos, más bien, “entrar en lo bárbaro” –palabras de Enriqueta Arvelo Larriva que mucho citamos en este estudio, y que fueron, en cierta forma, su origen y estímulo– para así transitar por una geografía insuficientemente explorada.

El propósito fundamental ha sido presentar una mirada que persigue la construcción del imaginario literario –“tejido imaginario alternativo”, dice Beatriz González Stephan refiriéndose a algunas novelas de las escritoras venezolanas–, sin consideración de las vicisitudes del gusto, éxito o dictados oficiales de la crítica. La selección quizá sorprenderá a algunos, precisamente porque no parte del criterio establecido o de la opinión común: a veces es coincidente, otras no. Cuando la lectura nos ha llevado a nombres consagrados, los hemos recogido dentro de la importancia que merecen, pero igualmente hemos dado cabida a nombres olvidados y desechados. Esa marginalidad y pérdida a lo largo de las impuntuales citas entre la escritura y la recepción que caracteriza a nuestro país, esa imposible reconstrucción de un camino entrecortado, son

también causas esenciales de este libro. Comentan Sandra Gilbert y Susan Gubar (1984), en el prefacio de *The Madwoman in the Attic*, que “en el proceso de investigación de nuestro libro, comprendimos que, como muchas otras feministas, estábamos intentando recuperar no sólo una importante (y olvidada) escritura de mujeres sino toda una historia (olvidada) de la mujer” (traducción nuestra). Ese mismo proceso lo vivimos nosotras a lo largo de este trabajo y ello nos llevó a modificar el proyecto inicial en el cual incluíamos solamente algunas autoras contemporáneas, para extender la periodización y con ello el proyecto mismo de modo que abarcara más extensamente la producción ocurrida en el siglo XX. Nos trasladamos, en cierta forma, de una antología hacia una historia.

Es importante insistir en que la inclusión o exclusión de nombres en el estudio y selección de textos aquí presentados no se asienta en un juicio previo acerca de las autoras incluidas o excluidas –si es que tal juicio puede alguna vez definitivamente establecerse–, ni en su importancia actual en el panorama literario nacional, condición igualmente ubicua. Hemos antologado en libertad, desde la perspectiva de la vuelta de siglo y aceptando sin vacilaciones una visión de género que busca la particularidad de la voz de la mujer y sus irrupciones en el discurso literario, se ajusten o no a los cánones del momento. Precisamente, en las mujeres y otros grupos de representación minoritaria, la crítica contemporánea reconoce la resemantización y desterritorialización de la escritura que inserta nuevas sedes de creación en los cuerpos literarios.

Excedería el marco de esta introducción el discutir acerca de la legitimidad de esta propuesta. Creemos que la identidad es un proceso realizado en la diferencia, en la labilidad, incluso en la elección. No hay una “identidad femenina” en tanto las mujeres no son todas iguales entre sí, pero tampoco existe un “escritor universal”. A la luz de las prácticas discursivas contemporáneas y de la conciencia de la deconstrucción y recon-

figuración de las identidades –como concepto fundamental del antiesencialismo de la filosofía de la posmodernidad–, parecería suficientemente legitimado establecer un campo de escritura bajo la premisa de género. No anticipamos encontrar en las escritoras venezolanas un discurso unívoco, por el contrario, quisimos leerlas desde la diversidad en que han conformado el hilo de su voz a lo largo del tiempo. Para Virginia Woolf (1989: 80) “los libros se continúan unos a otros, a pesar de nuestro hábito de juzgarlos separadamente. Y debo considerarla –a esa mujer desconocida– como descendiente de todas aquellas mujeres cuyas circunstancias he venido observando y ver qué hereda de sus características y restricciones” (traducción nuestra). La pesquisa de ciertas líneas genealógicas, de apropiaciones y abandonos de tradiciones, inauguraciones y diálogos, ha conformado, sin duda, un ángulo al que hemos prestado especial atención en la búsqueda de esa voz.

Mas allá de incógnitas incontestables, o decididamente contestadas, acerca de la existencia de una literatura femenina, o escrita por mujeres, y desestimando los riesgos de quienes alertan contra el peligro de acorralar en *ghettos* los cuerpos literarios que forman parte de la insostenible definición de “literatura universal”, el estudio y antología de escritoras venezolanas aquí reunidos siguen la vía hace tiempo construida en otros países. En Francia, Estados Unidos, Inglaterra, así como en España, Argentina, México o Colombia, por citar algunos casos en nuestra lengua, se ha venido produciendo una significativa recuperación de la escritura de mujeres mediante obras antológicas, estudios críticos y reposición de textos perdidos para el público y la docencia. Gracias a esas investigaciones, se ha enriquecido el legado de sus literaturas y se han abierto nuevos terrenos para el porvenir de la investigación y la crítica en un área ciertamente inapreciada en nuestro país. Como afirma Miguel Gomes (2000a), “la labor de investigación de la narrativa histórica producida por venezolanas se enfrenta a

tradiciones de silenciamiento que escapan de la mera voluntad de individuos, y cuyas raíces se encuentran en la cultura y la psique objetiva”.

En América Latina voces estimadas y estimables del medio literario anuncian *booms* de “literatura femenina”, “invasiones” de escritoras y otros estallidos. Paradójicamente esos ecos sirven a veces de obstáculo a la comprensión mas precisa del panorama. Una investigación cuantitativa arrojaría resultados poco confirmadores de esa supuesta presencia avasallante de las escritoras en la escena latinoamericana, y particularmente en la venezolana. Nuestros diccionarios, enciclopedias, antologías y otros manuales, así como artículos de revistas y reseñas de prensa, revisados cuidadosamente en una perspectiva cronológica, indicarían muy posiblemente la ausencia de autoras que quedaron fuera de la historia por distintas razones: escasa obra, opinión adversa o, simplemente, injustificada omisión, presentándose así un cuadro comparativamente peyorativo con respecto al registro y protagonismo de sus colegas varones. Valga el reconocimiento a Julián Padrón, quien fue no solamente el introductor de Enriqueta Arvelo en la escena literaria sino el compilador de una antología de cuentos en la cual un tercio es de escritoras, lo que en 1945 era un gesto verdaderamente insólito. En nuestro conocimiento, esta es la primera selección de narrativa que incluye nombres de mujeres; aunque pueden encontrarse poemas de Enriqueta Arvelo Larriva, Luisa del Valle Silva, Ana Mercedes Pérez, Ada Pérez Guevara, Pálmenes Yarza, Mercedes Guevara de Pérez y Clara Vivas Briceño en selecciones anteriores (Otto De Sola, 1940). Podría afirmarse que, salvo estas honrosas excepciones, la mayor parte de las antologías venezolanas fueron, hasta los años 80, concebidas desde una perspectiva de género, en tanto sólo recopilaron a escritores, muchos de los cuales fueron autores de obras que no resistieron bien el paso del tiempo. Por otra parte, esta observación es la regla en las colecciones de

escritura de mujeres, pero no son esas búsquedas reivindicativas suficientemente interesantes, y en todo caso no sustentamos una “política de género” empeñada en crear valores y, menos, falsos valores. Lejos de hacer de la escritura de mujeres un territorio cerrado, hemos apuntado a la reinserción de su discurso dentro del contexto intelectual del país en su interrelación y diálogo con la cultura latinoamericana.

Algunos criterios metodológicos requieren también ser comentados. En cuanto a la selección de autoras, partimos del criterio mínimo de que hubiesen publicado al menos un libro individual en alguno de los géneros de creación literaria, haciendo la salvedad de que hemos podido leer principalmente a aquellas cuyas obras han sido publicadas en editoriales de cierta cobertura nacional; ello implicaría que otras, únicamente publicadas en editoriales locales, pudieran estar ausentes o incompletamente representadas. Frecuentemente en Venezuela se producen libros que cursan dentro de la clandestinidad por ausencia absoluta de promoción y muy precaria distribución, a lo que se añade el hecho de que hasta la década de los 60 la edición de autor era casi la única en el país. Por otro lado, es común que autores y editores –tanto públicos como privados– no cumplan con el depósito de ley. Es necesario consignar que las fuentes consultadas provienen todas de centros localizados en Caracas: Biblioteca Nacional, Hemeroteca Nacional, Universidad Central de Venezuela (Biblioteca Central, Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Educación, y Biblioteca Miguel Acosta Saignes), Biblioteca Isaac J. Pardo del Celarg, Universidad Simón Bolívar, Universidad Católica Andrés Bello, Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, y bibliotecas personales.

Los textos de la muestra pertenecen al siglo XX –aun cuando algunas autoras nacieron en el XIX– y, al seleccionar un significativo número de autoras jóvenes, quedaron incluidas quienes probablemente desarrollarán la mayor parte de su

obra en el siglo XXI, y de las cuales, por razones obvias, se ha tenido hasta la fecha una escasa recepción. Es en ese sentido una selección que comporta el riesgo del porvenir, pero se apoya en una lectura en la que creímos encontrar los signos que justifican su inclusión. Conociendo bien las dificultades de publicación existentes en el país, en algunos casos hemos incluido textos inéditos, siempre y cuando la autora tuviese publicaciones previas. No hemos seguido la pauta habitual de antologar de acuerdo con el género formal de los mismos; por el contrario, hemos trabajado con criterios que pretenden romper con la división por géneros literarios, la cual contribuye a un mayor desconocimiento de las autoras, confinando los espacios de lo que finalmente constituye un cuerpo discursivo. Por otra parte, muchas de ellas han escrito en varios géneros —novela, cuento, ensayo, crítica, investigación, crónica, poesía, teatro, memoria—, y en algunos casos los textos son, en sí mismos, difíciles de clasificar dentro de las cada vez más borrosas divisiones formales tradicionales en la literatura contemporánea. El concepto de que la voz literaria se expresa en distintos registros, y puede dialogar en esa diversificación, es probablemente novedosa en las recopilaciones nacionales.

El establecimiento de una periodización es, por supuesto, tema que admite precisiones y discusiones, además de ser un elemento de difícil resolución. La ordenación de las autoras de acuerdo con el desenvolvimiento de los movimientos literarios hubiese resultado inadecuada debido a su escasa participación en ellos. Salvo contadas excepciones, en Venezuela las mujeres han escrito al margen de las agrupaciones literarias y de las vanguardias establecidas por la crítica. Las citadas Gilbert y Gubar, autoras de la monumental antología *Literature by Women. The Traditions in English* (1996, 2ª. ed.), que ha sido, en cierta forma, nuestra guía mayor, alertan en el prefacio de la primera edición (1985) acerca de estos escollos, por considerar que las mujeres tienen su propia historia. Igual apreciación

presenta, desde la filosofía, Françoise Collin (1995: 160) con una estimulante proposición: “Se debe afirmar que existe y no existe, simultáneamente, una historia de las mujeres independiente de la historia general: hay que mantener a la vez estas dos versiones”. Ciertamente, topamos con este paralelismo.

La localización de las autoras en períodos históricos constituía un problema muy puntual, entre otras razones porque las publicaciones siguen un ritmo discontinuo. Mientras que autoras nacidas a principios de siglo publican hasta las últimas décadas, otras tienen una producción limitada a un breve lapso, o en diferentes momentos muy distanciados entre sí. Algunas permanecieron largamente inéditas o fueron póstumamente publicadas. El separarlas en subperíodos que atendiesen a los procesos históricos nacionales rompía, precisamente, el hilo de la voz interior que veníamos persiguiendo. La tradición propia se hubiera sacrificado en beneficio de la historia patriarcal. Intentamos, entonces, que “el libro se adaptara de alguna manera al cuerpo” –como quiere Woolf– y desarrollamos el estudio introductorio como un continuo en el que insertamos comentarios acerca de algunas variables políticas, culturales, historia de la mujer y propiedades del escenario literario, que resultarán conocidas para el lector local, pero aun así indispensables para contextualizar la producción. Dentro de esa continuidad se han incorporado los comentarios acerca de las autoras atendiendo –generalmente pero no siempre– al momento de su aparición. En cuanto a la ordenación de los textos antologados, seguimos una simple cronología de acuerdo con la fecha de nacimiento de la autora. En algunas sólo podemos indicar la década y en otras ignoramos la fecha de fallecimiento.

Con respecto al índice bibliográfico es necesario subrayar que se trata de un registro parcial. Consideramos que las obras referenciales más comunes han sido consultadas, así como las principales revistas, pero deben ser tomadas como muestra de

ninguna manera completa. En el registro de la producción de las autoras señalamos la proveniente de revistas y publicaciones especiales de prensa, como encartados y suplementos culturales, descartando las reseñas de las páginas interiores de los diarios. En la elaboración de este índice se han utilizado fuentes directas e indirectas. En el caso de las indirectas, trasladamos inevitablemente sus posibles errores o deficiencias de registro, pero aun así nos hacemos responsables de ellos. La revisión directa de tan enorme cúmulo de datos constituía una tarea imposible. Conscientes de estas limitaciones consideramos imprescindible declararlas. Hemos intentado subsanarlas en la medida de nuestras posibilidades y recursos, más por la vía de la experiencia y cercanía personal que por rigurosos métodos de pesquisa, que, si bien hubiesen quizá complacido nuestras propias aspiraciones y las exigencias metodológicas de otros, hubieran probablemente dado al traste con el proyecto mismo.

Esta labor, salvo en los casos indicados, fue llevada a cabo por Marina Jacinto y Eyra Peñalver, quienes trabajaron independientemente y en diferentes momentos. La investigación fue en su propio proceso un elemento significativo; ambas reportaron frecuentes lagunas de registro biográfico y bibliográfico, improbables pesquisas en anaqueles vacíos, datos faltantes o equívocos, ausencias incomprensibles; esos signos ausentes, algunos de los cuales se harán evidentes al lector, forman parte de un vasto territorio aún sin cartografía: la historia de la mujer venezolana. Como dice la citada Françoise Collin (1995: 165): “También la memoria de las mujeres viene a recogerse en su dispersión, memoria sin fechas, sin medidas, sin nombres, memoria anónima y sin puntos de referencia”.

El índice biobibliográfico incluye tanto a las autoras incorporadas en la muestra como a otras que no lo han sido. Anexamos también un índice complementario de otras autoras, sin datos biográficos o de crítica referencial, por considerar

que es una contribución bibliográfica al registro de la producción literaria escrita por mujeres venezolanas. A pesar de sus limitaciones, este índice complementario presenta en conjunto un levantamiento de datos hasta ahora dispersos. En él pueden encontrarse desde muy jóvenes escritoras hasta autoras del siglo XIX y comienzos del XX. Más allá de sus deficiencias, el panorama aquí presentado no había sido hasta ahora desplegado, y quizá sea el siglo XXI el momento emblemático para darle lugar. Su interés se dirige, precisamente, a los investigadores del futuro. Con este fin hemos añadido para esta edición la actualización de publicaciones de la mayoría de las autoras incluidas en la muestra.

Por último, una nota personal. Algunas personas insistieron en que, por una cuestión de rigor histórico, debiéramos incluirnos en la muestra seleccionada. Agradecemos la sugerencia pero consideramos que nuestra presencia queda suficientemente justificada con la escritura del estudio introductorio y los datos biobibliográficos correspondientes.

AGRADECIMIENTOS Y RECONOCIMIENTOS

A partir del encuentro “Literatura venezolana hoy” realizado en la Universidad de Eichstätt, Alemania, en 1996, en el cual Yolanda Pantin presentó una ponencia titulada “Entrar en lo bárbaro. Una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres”, el tema de este libro estaba planteado, y en 1998 sometimos a la consideración de la Fundación Rockefeller un proyecto de trabajo titulado “Antología crítica de escritoras venezolanas contemporáneas” para ser realizado en el Bellagio Study Center (Bellagio, Italia). Durante la residencia, entre septiembre y octubre de 1999, establecimos las bases fundamentales del mismo.

Su producción ha necesariamente incluido la participación de muchas personas e instituciones a las cuales queremos expresar nuestro agradecimiento. En primer lugar, a la Fundación Rockefeller y al Roberto Celli Memorial Trust por su generosa ayuda. A aquellos con quienes convivimos en un ambiente intelectual de alta estimulación: Gianna Celli, directora del Centro y excepcional anfitriona, y los residentes con quienes tuvimos la suerte de coincidir en nuestra estadía: el profesor Robert Baggs, quien en sus largas exploraciones de la biblioteca buscó un viejo ejemplar de la antología de escritoras de Sandra Gilbert y Susan Gubar, y silenciosamente lo dejó sobre una mesa para nosotras, y muchos otros artistas, escritores e investigadores en cuyo diálogo encontramos la importancia y el valor de lo que, en otros ámbitos, se consi-

deran temas marginales. No tenemos ninguna duda de que sin esa residencia no hubiésemos llevado a cabo este proyecto. Nuestra gratitud, por tanto, a aquellas personas que nos respaldaron para obtenerla, al avalar con su nombre la confianza en nuestra tarea: Lucía Guerra (University of California at Irvine), Fabiola Franco (Macalester College), María Margarita Terán (Fundación Francisco Herrera Luque, Venezuela), Karl Kohut (Katöliche Universität Eichstätt), y muy especialmente Michael Doudoroff (University of Kansas) quien nos ayudó, además, en la traducción y organización de los recaudos, y el escritor Antonio López Ortega, entusiasta y solidario lector del manuscrito.

También queremos expresar nuestra deuda con Roberto Lovera De Sola porque su increíble biblioteca y su memoria, enciclopedia viva de la cultura venezolana, nos permitieron el acceso a fuentes de otra manera inencontrables, así como por su estímulo para la publicación del libro; con las profesoras (actualmente jubiladas) de la Universidad Central de Venezuela, Márgara Russotto, por la importancia de su pensamiento en la visión de género de los estudios literarios en Venezuela, y Luz Marina Rivas, cuya tesis de maestría y doctorado acerca de las narradoras venezolanas constituyen textos invalorable que han abierto rutas en terreno inexplorado.

Marina Jacinto, licenciada en Letras, y Eyra Peñalver, estudiante de Letras (ahora egresada), ambas de la Universidad Católica Andrés Bello de Caracas, fueron valiosísimas y certeras investigadoras en un tema en el que además de metodología tuvieron que usar su intuición y persistencia. A las dos, nuestro reconocimiento por su dedicación y trabajo en la pesquisa de los datos biográficos y bibliográficos.

En la transcripción y corrección inicial de los textos seleccionados y en la edición de las notas bibliográficas, una mención muy especial para Carmen Helena Isasi por su cuidadosa y paciente labor; y para Isabel Carvallo Torres, por la bús-

queda de libros en la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, tarea indispensable porque no pocos están fuera de circulación. También para las instituciones en las cuales se obtuvieron las fuentes necesarias, muy particularmente a la Biblioteca Isaac J. Pardo del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), por su siempre atenta cooperación. Y para las escritoras que atendieron a la solicitud de sus datos personales, facilitando con ello nuestra labor.

Finalmente, gracias al auspicio de Angria Ediciones y al financiamiento de la Fundación Polar que hicieron posible la publicación de la primera edición en 2003, y a las autoras que actualizaron sus datos para la segunda edición, así como a Yesica Soto que digitalizó los textos y a Carmen Verde Arocha que estuvo a cargo de la corrección.

Caracas, 2002/ 2014

EL HILO DE LA VOZ

ANHELO

Es mi gloria mi esperanza,
Es mi vida mi tormento,
Pues muero de lo que vivo
Y vivo de lo que espero.

Espero gozar mi vida
En la muerte que padezco
Y en cada instante que vivo
Un siglo forma el deseo.

Deseo morirme, y cuando
Efecto juzgo mi afecto,
La muerte traidora huye
Para dejarme muriendo.

Muriendo vivo y me aqueja
El dolor de no haber muerto,
Que, ausente del bien que adoro,
Ni salud ni vida quiero.

Quiero en las aras de amor
Sacrificar mis alientos,

Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres

Y como el vital no rindo
Por rendirlo desfallezco.

Desfallezco, gimo y lloro,
Y, triste tórtola, peno,
Siendo tristes mis arrullos
Índice de mi tormento.

Tormento que me reduce
A llegar a tal extremo,
Que, sin admitir alivio,
Lágrimas son mi sustento.

María Josefa de la Paz y Castillo

SIGLO XIX

Corresponde a las damas inventar sus precursoras

María Moreno

El poema “Anheló”¹ de María Josefa de la Paz y Castillo, sor María de los Angeles en el convento, es el único testimonio literario documentado de una mujer venezolana del siglo XVIII. Roberto Lovera De Sola (1990: 49) señala que fue recopilado por Julio Calcaño en *El Parnaso Venezolano* (1892) y aporta que fue hija de Blas Francisco de la Paz y Castillo y Juana Isabel Padrón, nacida en Baruta (hoy Caracas) en 1765. Ingresó en 1790 en el convento de Caracas de la orden de las Carmelitas Descalzas y profesó en 1792. Probablemente estaba viva en 1812 pues se le atribuye el poema “El terremoto”. Lovera De Sola (1990: 58) da cuenta también de la existencia de algunos versos escritos durante su prisión en Cumaná por María Josefa Sucre Alcalá, hermana de Antonio José de Sucre, enviados al capellán de Boves implorando su libertad.

Fue sor María de los Angeles “la primera poetisa venezolana de la colonia –dice Luz Machado (1916-1998)– y a quien

¹ En *Las cien mejores poesías líricas venezolanas* (1943 2ª ed.). Pedro P. Barnola (comp.).

habría de reconocer como la raíz histórica de nuestra intransferible gracia poética” (Salas, 1989: 11). Sin comentar la “gracia” de la que habla Luz Machado, este poema, dato aislado en 300 años, algo nos dice. Podemos leerlo siguiendo las reflexiones de Françoise Collin (1995) como la *huella* de aquello que es “memoria de lo innombrable” frente a la *marca* de la “historia de lo que se nombra”. Su aislamiento, y la dispersión de otros quizás escritos por esta monja caraqueña se presentan como huellas también de un silencio o camino propio que incluye a las escritoras venezolanas en la genealogía de una lucha expresiva común al género y presente en todos los contextos. Porque las mujeres en Venezuela, aun cuando oficialmente no se haya reconocido o simplemente no se haya insistido demasiado en ello, han trazado un camino paralelo en muchos órdenes de lo público.

De la participación femenina durante la colonia se han reseñado algunas acciones épicas, enalteciendo su heroísmo en la gesta independentista (Álvarez de Lovera, 1994), pero son escasas las investigaciones directamente relacionadas con la particularidad de sus condiciones; en general, poco sabemos de la vida de las mujeres venezolanas durante el período colonial y siglo XIX. La historiadora Inés Quintero (1998:23) se refiere a esta ausencia como “los rastros olvidados que se encuentran dispersos y sumergidos entre los escombros del pasado y que no han sido identificados, seleccionados ni registrados a la hora de reconstruir y ordenar los datos de nuestra memoria”.

Acertadamente Márgara Russotto titula de “discursos sumergidos” la formación inicial del discurso femenino en el siglo XIX hispanoamericano. Refiriéndose a la especificidad venezolana en el período colonial, afirma (1997: 42):

La venezolana no fue cortesana, ni mística ni monja ilustrada, sino sobre todo mediadora de civilización (...) Fue

facilitadora de pasquines revolucionarios escritos por otros. Participó de los vehículos insurgentes pero sólo más tarde del periodismo funcional, como ocurrió en otras regiones (...) Copió el discurso subversivo de padres, hermanos o esposos, y los distribuyó discretamente a la hora de la misa.

Este particular estilo vicarial de su acción formará parte de una cierta tradición que veremos continuada en épocas posteriores. No ha sido la venezolana reivindicadora, polémica y antagonista. Siguió –¿sigue?– un cierto paralelismo que le ha permitido avanzar participando, distribuyendo e interviniendo.

En tanto no disponemos de textos literarios coloniales, son de enorme interés los epistolarios femeninos producidos durante y después de la guerra de independencia, en los cuales empezamos a leer una escritura que habla de lo íntimo, en los residuos de lo que podríamos llamar el saldo de la guerra, pues son, en su mayoría, la crónica de su pasaje por la catástrofe.

Sn. Thomas 17 de junio de 1818

Mi querida Ma. del Rosario:

Tu apreciada e interesante carta del corriente me ha llenado de contento, tanto por la sustancia principal de su contenido cuanto por saber, con admiración mía, de que aún tengo una amiga en mi país. Los buenos, activos y eficaces oficios que has hecho en favor de mi desventurado hijo quedarán grabados eternamente en mi corazón como la mejor prueba que puedes haberme dado de tu verdadero cariño, amistad e interés por mi persona; tú eres madre y ninguna mejor que tú misma puede calcular cuál es mi reconocimiento a servicio de tal tamaño. Te suplico que a todos los que hayan contribuido a

favorecerle le insinúes oportunamente de parte mía mi agradecimiento. Dios se lo pague. Continúa pues tus buenos oficios y acaba de concluir la buena obra que has empezado, hasta ponerlo fuera de todo peligro llevándotelo a tu lado como lo haría yo con un hijo tuyo, hallándome en tu caso.

Te doy las más expresivas gracias por los 25 pesos que has tenido la bondad de enviarme; han llegado a tan buen tiempo como llegaría cualquier otro socorro que la Providencia me proporcione, pues todo me falta y no tengo sino una serie continuada de trabajos y sinsabores; pero me ha sorprendido bastante el estado poco ventajoso en que te encuentras, cuando te consideraba llena de abundancia y de dineros, disfrutando de todos tus cuantiosos bienes. Esto me hace inferir que no están tus haciendas tan brillantes como me habían informado y yo lo deseaba.

Hemos nacido mi amada María del Rosario en mala época. La Revolución nos cogió en el camino y como un torrente nos ha arrastrado al desgraciado estado en que nos hallamos, paciencia, paciencia. Tendremos la firmeza para no degradarnos en medio de nuestros infortunios y calamidades, obrando de modo indecoroso e infame contra los principios de honradez y honor en que nos hemos criado. Esta es mi regla de la que no me apartaré jamás.

Adiós mi estimada María del Rosario, recíban ustedes las expresiones más cariñosas de mis niñitas a cada una en particular de las tuyas, igualmente a tu marido, su hermano y demás amigos que se interesan por mí. Tenme compasión y no me mires con el abandono e indiferencia que lo han hecho los demás innumerables de nuestros parientes.

Te suplico encarecidamente, me des el consuelo de continuar dándome noticias de la suerte de mi Florencio. Si lo ves, acuérdale mi ternura abrazándolo estrechamente. Adiós y siempre tuya, tu afectísima e invariable amiga, que te abraza de corazón.

Rosa Galindo

Hemos incluido esta carta de Rosa Galindo y Pacheco², esposa de Martín Tovar y Ponte –prócer de la causa independentista–, a María del Rosario Pacheco de Rivas, por mostrar, además, el tono de la prosa de una mujer que, aun perteneciendo a la elite colonial, recibió una somera educación en el ámbito doméstico.

Con respecto a la instrucción de las mujeres, pareciera necesario aportar algunos datos. Durante la colonia, dice Ermila Troconis de Veracochea (1990: 169), “la educación estuvo fundamentalmente en manos del hogar y de la Iglesia”. De los datos presentados por la historiadora, resumimos los siguientes (1990:169-178):

En 1809, existían en Caracas 11 escuelas privadas; 2 de niñas. En 1815, de 22 escuelas (21 privadas y 1 pública), aproximadamente el 25% de los 525 alumnos eran niñas, en su mayoría blancas. En 1827, probablemente desaparecidas estas escuelas durante la guerra, sólo existía en Caracas el Colegio de Niñas Educandas. A partir de 1870, luego del decreto de Instrucción Pública de Guzmán Blanco, las niñas podían incorporarse a las escuelas gratuitas para la educación primaria, y seguir el nivel secundario en los colegios nacionales, en cuyos “casos excepcionales” lograban el título de bachiller. Hacia 1876, incluyendo el Colegio de Niñas Educandas, el Colegio Chávez y el Colegio de Niñas de Carabobo, se educa-

2 Carta transcrita por Marila Lander de Pantin en su libro *Bri-llaba el cielo azul*. Caracas: Cromotip, s/f

ban 170 niñas. En 1882 se autoriza a las mujeres casadas a ser maestras (anteriormente sólo podían serlo las solteras o viudas) y la matrícula de Caracas, Valencia, Barquisimeto y Mérida aumenta a 304 alumnas. En 1890 había 12 colegios nacionales de niñas distribuidos en el país, y 15 colegios particulares de niñas, con una matrícula de 1.451 alumnas; en 1899 se registra la Escuela Normal para Mujeres en Caracas.

Se comprende fácilmente la relación entre instrucción formal y capacidad para utilizar el lenguaje con intención literaria, de modo que la precaria educación recibida favorecía la participación de la mujer en actividades musicales y otras de tipo artístico, pero escasamente hacia la literatura. Al respecto son muy elocuentes los testimonios de viajeros decimonónicos recopilados por Quintero (1998), en los que se resalta la escasa ilustración de las venezolanas. Es necesario relacionar este dato con la tardía modernización del país. Las reformas liberales y el impulso modernizador se inician en Venezuela a partir de 1870, en el gobierno de Guzmán Blanco. Señala Enrique Nóbrega (1997: 7-15) que “llegaron tarde (...) debido a distintos procesos político-militares, y sobre todo, a las largas dominaciones personalistas del poder”.

Por otra parte, el ascenso de una nueva clase social que buscaba identificar sus intereses con los del nuevo Estado liberal-moderno, hizo que los valores y metas hayan sido delineados y delimitados desde una perspectiva masculina, la cual entiende al género contrario sólo como baza para lograr los propios, los cuales se autoperciben como generales (...) desde la visión del género masculino lo que podía echarse en falta era la posibilidad, siempre necesaria, de contar con una base social firme y estable, que no fue otra que la familia.

En estos intereses, la mujer ingresa en la función pública como el eje de la estabilidad familiar. Tanto el discurso jurí-

dico como médico son definidos por Nóbrega como “cercos de la modernidad”; se reconocía la importancia de la mujer en el proceso de construcción de la nación pero, al mismo tiempo, era necesario mantenerla en un estado de minoría legal que le impidiera, precisamente, romper el cerco. No hay ninguna particularidad en esta condición. La historia, lo público y el poder han conformado un triángulo de exclusión universal. Afirma Collin (1995: 158) que “la ausencia de las mujeres en la historia significa más bien su evicción del poder que su falta de actividad”. Lo que resulta importante resaltar es que el momento a partir del cual la mujer comienza a formar parte del discurso público en tanto sujeto de derechos, y no solamente como objeto de los intereses autopercebidos como “generales”, no es homogéneo en todas las sociedades y fue tardío en el caso venezolano. Bien pudiera decirse que no se produce hasta muy avanzado el siglo XX, cuando en 1947 las mujeres obtienen su definitivo ingreso a la ciudadanía y se les otorgan los derechos políticos plenos –aun cuando no pudieron ejercer el voto, dada la instauración de una nueva dictadura, hasta 1959. Hasta entonces su escritura estuvo señalada por la vía de la excepción y la minoridad, del mismo modo en que lo fueron sus acciones.

En la total oscuridad que envuelve la voz de la mujer durante el siglo XIX, desde la provincia comienzan a surgir algunos focos aislados que hacen su aparición hacia 1880 y años siguientes. Son los primeros intentos por vincularse a la cultura y al ejercicio de esa tradición mediadora de participación en el proceso civilizatorio. Relevante importancia tuvieron las falconianas. Virginia Gil de Hermoso (1856-1913) y Polita De Lima (1869-1944) fundan en Coro, en 1890, la Sociedad Alegría para producir actividades culturales dirigidas a los jóvenes. Posteriormente se creó la Sociedad Armonía a través de la cual se promovieron programas de música, teatro, poesía. Las nomenclaturas resultan muy elocuentes en el marco de

un ambiente bélico-heroico; más aún cuando se conserva un poema de Concepción Acevedo de Tailhardat rogando por la libertad de su hijo preso –en diálogo con la citada carta de Rosa Galindo de Tovar pidiendo noticias de su hijo en cautiverio de los realistas. Estas sociedades se transformaron en grupos de presión cívica y lograron la construcción de obras públicas, entre ellas el Teatro Armonía en 1891 así como la Escuela Nacional de Niñas y la Biblioteca Colombina (*Diccionario de Historia de Venezuela*, v. 1). Cabe mencionar que Polita De Lima escribe en 1923 probablemente una de las primeras reseña acerca de Teresa de la Parra a propósito de “La mamá X”.

Dunia Galindo (2000: 109-111) comenta en sus investigaciones acerca del teatro venezolano del siglo XIX que “el proyecto civilizatorio emprendido ameritaba la incorporación de mujeres ‘decentes’ al teatro como vehículo para lograr su reforma y adcentamiento”. Se trata de mujeres de condición social privilegiada que participan a través de las sociedades dramáticas de aficionados de utilidad benéfica. Galindo nos dice que Virginia Gil de Hermoso, además de sus tres novelas, fue autora de dos textos dramáticos, *Alegoría* y *Libertad*; Carmen Brigé (1863-1943), también fundadora de la Sociedad Armonía, escribió los textos dramáticos *Diálogo* y *Sola*; Josefina Alvarez de Hermoso, fue autora del monólogo *Sola*; la caraqueña Margarita Agostini escribió el texto dramático *Juguete cómico* y la zuliana Julia Áñez Gabaldón (1865-1886), *Sacrificio por oro* y *El premio y el castigo*³. Concepción Acevedo de Tailhardat (1858-1953), en Ciudad Bolívar, funda el periódico literario *Brisas del Orinoco*, y tuvo una larga trayectoria

3 Susana Castillo (1992: 11) comenta que dejó varias traducciones y críticas de literatura francesa, y que el crítico y dramaturgo César Rengifo recogió su obra donándola a una biblioteca local de la cual desapareció. El premio y el castigo está recogido en la antología de Lorena Montilla *La dramaturgia femenina venezolana. Siglos XIX-XX*.

como educadora en su ciudad natal y posteriormente en Caracas. También fueron relevantes Hortensia García de Yépez-Borges en El Tocuyo; Cora Sánchez de Terán y Josefa Melani de Olivares, en el Táchira (Alcalde, 1995).

Estas mujeres fundan revistas, crean agrupaciones culturales, escriben en la prensa, abogan por los derechos de educación para las mujeres, publican novelas, poemarios⁴, obras de teatro, y emprenden iniciativas que repercuten en la instrucción y urbanidad de esa Venezuela violenta y dividida por las luchas caudillescas. Un paisaje profundamente masculino y épico al que las mujeres pertenecen en tanto son las madres, hermanas, esposas e hijas de los héroes, y participan, así sea vicariamente, y en algunos casos directamente, en las revoluciones, odios y partidizaciones que caracterizan la vida política del siglo. Encontramos, por lo tanto, una producción literaria también vicaria expresada en innumerables poemas celebratorios de nuestras gestas y crónicas laudatorias de los héroes, así como textos que relatan episodios históricos con fines didácticos. “Las mujeres han servido por siglos de espejos que poseen el mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural”, escribió Virginia Woolf; sin embargo, en tanto la investigación acerca de la bibliografía y hemerografía femenina venezolana está en sus comienzos, es apresurado dar por sentado el contenido de la misma; quizás el buceo en estas aguas ponga a flote mucho más de lo que hoy conocemos acerca del “discurso sumergido” de –y acerca de– las mujeres⁵.

4 Elías Pino Iturrieta (1995: 277) cita un apéndice de Manuel Landaeta Rosales en el “Primer Libro Venezolano de Literatura, Ciencias y Bellas Artes” (1895) en el cual se registra una nómina de 37 escritoras de poesía.

5 Al respecto, Verónica Gallego: “Los camuflajes de la autoría femenina en la hemerografía venezolana de fines del siglo XIX (1872-1900). Mimeo, Caracas 2000.

Si bien las autoras del siglo XIX quedan fuera de este estudio y selección dedicados al siglo XX, resulta importante resumir algunos de los comentarios de Osvaldo Larrazabal en *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX* (1980: 102-134) acerca de las que serán las primeras novelistas venezolanas. Trinidad Benítez López, autora de *La promesa* (1900); Rosina Pérez escribe *Historia de una familia* (1885) y *Guaicaipuro* (1886). María Ch. Navarrete publica en Maracaibo *¿Castigo o redención?* (1894). La caraqueña Lina López de Aramburu escribe con el seudónimo Zulima tres novelas: *El medallón* (1885), *Un crimen misterioso* (1889) y *Blanca; o consecuencias de la vanidad* (1896); esta autora también escribió poesía y prosa, y Dunia Galindo refiere dos textos dramáticos, *María o el despotismo* y *La carta o el remordimiento*. Larrazabal la destaca sobre las otras por su “continuidad expresiva”, y considera *Un crimen misterioso* como la más importante de sus obras. Es altamente llamativa la opinión del crítico en tanto resalta que, a pesar del romanticismo sentimental y tratamiento folletinesco de las novelas:

Dentro de los planteamientos que hace Zulima, en sus novelas, hay uno que destaca por la importancia y lo novedoso que hace la autora para que la mujer, por medio de la educación, ocupe el puesto que le debe estar asignado en la sociedad (...) Es importante repetimos, porque no era ésta la tónica al respecto; por el contrario (...) no se mencionaba el grado y calidad de la instrucción recibida por personajes femeninos.

Con esta observación coincide Flor María Rodríguez Arenas (1997) en su estudio sobre Lina López de Aramburu:

Aquí comienza, en realidad, la construcción sociocultural de género que señala la producción de las escritoras venezolanas, demarcando el ámbito de actuación femenino, en contra del poder represivo que delimitaba sus vidas.

Además, propone que *Un crimen misterioso* permite una doble lectura en tanto la autora “disfraza las verdaderas posibilidades sociales y personales que surgen como resultado de la educación de las mujeres”, interpretando que “el crimen” es también el cometido contra ellas.

Considera Larrazabal que López de Aramburu introduce señalamientos e interpretaciones acerca de otros motivos de injusticia de la sociedad. Estos elementos, que con frecuencia se consideran panfletarios o utilidades espurias de la escritura, son, sin embargo, una tradición dentro de la escritura de mujeres –y en cierta forma, de gran parte de nuestra novelesca– que es necesario leer a la luz de los planteamientos positivistas, de los empeños civilizatorios de nuestra premodernidad, y representan también la estrategia de muchas escritoras que intentan, a través de textos literarios, producir un espacio para denunciar, precisamente, su falta de espacio. Cita este fragmento del epistolario de Zulima: “Yo como tú, hija mía, tuve sueños, tuve fantasías, pero en breve recibí desengaños, y desde entonces, querida mía, guardé mi pluma y juré no hacer más versos”.

No podemos dejar de observar los comentarios de Gilbert y Gubar (1984:6) acerca de la metáfora fálica que encierra “la pluma” en la cultura occidental como sustento de la noción de que “el autor del texto es un padre, un progenitor, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generador como el pene”. *Guardar la pluma*, era, pues, un gesto de impotencia pero también un anuncio de que ese poder no quedaba anulado sino *guardado* en espera de mejores tiempos.

Otra autora muy destacada en el estudio de Larrazabal es Rosina Pérez. Señala el crítico “las consideraciones de carácter íntimo que se hacen en los planteamientos de los personajes femeninos (...). Todos los intereses del libro están presididos por la presencia femenina, y ello convierte a la obra en un estudio, velado, del comportamiento de la mujer de la época”.

Estos intentos tímidos y dispersos de estas primeras novelistas materia poco estudiada y mucho tendrían que revelar acerca de la historia de las mentalidades. Expresan la búsqueda de una voz propia para contarse a sí mismas, si bien dentro de propósitos moralizantes y didácticos. Encontramos tendencias similares en Argentina, descritas por María Moreno (1998): “Entre dos siglos las damas escribieron con el magisterio como coartada”. Fabiola Franco (2000) se refiere a la señera figura de la colombiana Soledad Acosta de Samper en los siguientes términos: “La mezcla de historia y ficción impresiona por formar un elemento útil para la enseñanza de la historia mientras se entretiene a masas enteras de mujeres cuyo acceso a la educación fue muy limitado”; y también Flor María Rodríguez Arenas (1991: 143) describe que, en sus narraciones, Acosta de Samper,

... empleó dos elementos fundamentales provenientes de la tradición literaria imperante tanto en la Inglaterra victoriana como en la Francia napoleónica: la historia de amor o romance y la mujer como tema. Elementos que, contruidos dentro del orden masculino y establecidos en la tradición de la prosa de ficción que controlaba ese orden, eran secundarios y marginales.

Esta utilización de lo secundario y marginal es el tratamiento fundamental de López de Aramburu, escritora en el género del folletín. Tan lejos generacionalmente como Laura Antillano (1950-) podríamos continuar esa búsqueda del tono menor, en la reapropiación de géneros subalternos y otros recursos similares para establecer historias mínimas de mujeres que se proponen hablar en primera persona. Estas primeras novelistas venezolanas, al renunciar a la gran prosa histórica y el culto de los héroes, inician la recuperación del Otro femenino excluido no sólo en tanto autora sino como protagonista

literaria. Sus nombres y los de otras escritoras decimonónicas ocupan un insignificante espacio en los registros de nuestra literatura, mas las pequeñas marcas que dejaron en el monumento de la historia dibujan, precisamente, la huella de una existencia que permite refugiar una cierta orfandad de la escritura que pareciera haber surgido un buen día, de la nada, o de la costilla adánica literaria.

SIGLO XX (1900-1935)

Dos mujeres nacidas hacia fines del siglo XIX, construyen desde sus diferentes experiencias las marcas fundacionales de una escritura: Teresa de la Parra (1889-1936) y Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1961). Más allá de la calidad de su producción, ampliamente reconocida por la crítica, lo que resulta sustancial es destacar en ellas la conciencia de *ser* escritoras. De asumir esa identidad como proyecto de vida y como propósito personal, fuera de la tradición vicaria y mediadora. No escriben circunstancialmente o como parte del cultivo de las “bellas letras” o con fines didácticos. Podríamos decir que escriben porque *quieren*. Nada en su época invitaba a una mujer venezolana a convertirse en escritora, salvo su movimiento interior. Ciertamente, ambas pertenecen a entornos de cultura. En el caso de Teresa, una familia caraqueña ilustrada y con medios de vida; en el de Enriqueta, una familia notable de la región barinesa, con vinculaciones políticas, en la que destaca la presencia de su hermano, el poeta Alfredo Arvelo. Pero, de allí a pensar que fueron impulsadas al quehacer literario, hay mucho trecho. Su escritura es, si se quiere, un acto injustificado. Al punto que Teresa de la Parra subtitula su novela *Ifigenia* (1924) con la frase “Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba”, como si con esa ironía quisiera expresar toda la futilidad atribuida a su gesto; la absoluta gratuitad de que una joven dedicase su tiempo a la frivolidad de escribir novelas, cuando otras tareas más importantes para la

moral nacional la esperaron inútilmente. Llano adentro, ¿cuál pudiera haber sido el motivo justificado para que Enriqueta Arvelo produjese una obra poética? Uno solo: la necesidad de escribir. La carta que le escribió a Julián Padrón en 1939 es muy elocuente (Arvelo Larriva, 1976: 41):

¿Qué le voy a decir de este medio que me tocó vivir? Tengo razones, Julián Padrón, para atreverme a partir el Llano. Este no es el Llano, sino un llano peor que los otros o que está en peores condiciones. Los otros tienen su respiradero. Este está ciego.

Desde la carencia y la soledad, su hallazgo es único: “Buena o mala, voz es lo único que tengo”. La preocupación por su voz la enfrenta a la herencia de su hermano, considerado por José Ramón Medina (1993: 20) como el poeta más representativo de la poesía nativista. Enriqueta Arvelo abandona a conciencia el rigor de los preceptos literarios de esa escuela tal como el uso de la métrica, fundando así la poesía moderna en el país, al incorporar recursos muy amplios de variada procedencia y forma. “Por encima de la admirable métrica de mi hermano”, “La primera mujer que en Venezuela se atrevió a escribir su propia música”, son frases que testimonian esta voluntad y la conciencia de su propia voz, como aspecto importantísimo de la modernidad, y también como declaración de quien se decide a hablar por sí misma.

El cristal nervioso gana en 1941 el segundo concurso de literatura para mujeres convocado por la Asociación Cultural Interamericana fundada por Anna Julia Rojas e Irma De Sola (1916-1991). *Umbral* de Ida Gramcko (1925-1994) recibe mención junto con *Alas en el viento* de Jean Aristeguieta (1922-). A pesar de haber sido publicado después de *Voz aislada* (1939) por el que ya se la conocía y reconocía, *El cristal nervioso* es, en rigor, el primer libro de Arvelo con poemas escritos entre 1922

y 1930. Es un poemario, puede decirse, de un amor resumido en distancias y miradas, en irrealizaciones y deseo; un deseo suspendido que es frustración pero hallazgo también, el del paisaje que interioriza y con el que alcanza su voz para fundar, en un gesto inaudito para entonces, una poesía interior y personal. En aquel contexto de aridez intelectual y de abandono cobra especial sentido la expresión del miedo al “horizonte”, constante de muchos de sus poemas. En Barinitas, su lugar de nacimiento, fundada entre la “muralla vertical” que decía Antonio Arráiz refiriéndose a los Andes y el infinito en el Llano, sin duda tuvo que dejar el miedo atrás para haberse atrevido a incursionar, con la audacia que confieren el lugar apartado y el aislamiento físico y espiritual, en el verso libre. Se deslustró así del peso del hermano, que es igual a decir del mandato del padre. Se atrevió a desear tener una voz, la de ella y no otra. Aceptó que el poder generador de la pluma le pertenecía.

La fundación de Enriqueta Arvelo Larriva en la poesía venezolana es el “mostrarse”, y fue ella quien tomó por primera vez tal riesgo. El paisaje le permite proyectar su deseo en el horizonte y, al mismo tiempo, vislumbrar el miedo de perder lo que tan arduamente ha sostenido:

A veces tengo miedo...
No de la tiniebla inmediata,
sino de que se apague mi faro lejano.

Pero lo más importante es lo que percibe como posibilidad de escritura y la invitación a “entrar en lo bárbaro” en un gesto, paradójicamente, civilizatorio. Barbarie, por cierto, que es también la del país de Juan Vicente Gómez, ya que no puede desligarse su poesía –más aún cuando Alfredo Arvelo Larriva fue adverso al régimen y sufrió cárcel y persecuciones–, de su contexto político.

Todo está indescubierto y envejeciendo en germen.
Esquivemos imanes penumbrosos y dulces,
el oído salvemos de despeados cantos
y entremos en lo bárbaro con el paso sin miedo.

Esta poesía rompe en su contenida emoción, su parquedad, su estoicismo, sus silencios, con la dulzura lírica de la mayoría de las poetisas coetáneas. Enriqueta Arvelo insiste a lo largo de su obra en esa diferencia cuando elabora una máscara de reciedumbre (“Volver a lo duro y a la esperanza / al carecimiento con horizonte”) con la que construye su propio mito y quizá su “segunda voz” en el sentido que le adscribe Alicia Genovese (1998: 170):

La doble voz no es un estilo, no es un rasgo sintáctico ni un conjunto de rasgos formales de la escritura, es un excedente de los textos que permanecen parcialmente oscuros si no se los enfoca con una perspectiva de género que lea la irradiación producida por el sujeto de la enunciación.

Esta obra tuvo que llamar, y de hecho fue así, poderosamente la atención en su momento. Ya *La voz aislada* había subrayado la particularidad de esta escritora, presentada por Julián Padrón, quien muy acertadamente publicó en el poemario a modo de prefacio la carta citada que es, también, una memoria biográfica. Viene a ser *Voz aislada* un saldo de renuncia, por un lado, y de afirmación, por el otro: “Yo misma me labro./Todas las mañanas”. Podrían estos versos del poema “Vienen recuerdos de la maestra” leerse como la expresión del esfuerzo y concentración de la voz poética, pero también como lo que significó imponerse como sujeto y rehuir el destino que le correspondía, junto con otras niñas y jóvenes. Pero al apartarse de la ley del padre, representada simbólicamente en la métrica del hermano, sobreviene el miedo (“Y corrí sin

ley/ me llevaba el miedo”), el mismo sentimiento que había reconocido en el poema “Prométeme” de *El cristal nervioso*: “Miedo/ de que se entierre en la sombra mi guía distante”. Sugieren estas líneas el “excedente” que decía Genovese (1998: 16), “dejando en la superficie textual las raíces de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra identidad que es básicamente reformulación”.

Un nombre cuya valorización contemporánea debemos a las investigaciones de Cósimo Mandrillo, María Calcaño (1905-1955), se alza, frente a Enriqueta Arvelo, como una disímil poeta. Si el deseo de Enriqueta Arvelo era la voz, Calcaño enuncia en su poesía el deseo del cuerpo, su celebración y su gozo del cuerpo de ella y del otro. Su primer libro *Alas fatales* (1935) levanta para la poesía venezolana un velo de censura en lo que se refiere a la formulación del deseo erótico. El título *Alas fatales*, al conjugar tópicos del romanticismo tardío y del modernismo, resume la lúcida clarividencia de quien, en un acto de libre albedrío sin precedentes, abandona las leyes de dios y de los hombres:

Cómo van a verme buena
si truena
la vida en las venas.
¡Si toda canción
se me enreda como una llamarada!,
y vengo sin Dios
y sin miedo...

Si comparamos estas líneas con las antes citadas de Arvelo (“me llevaba el miedo; con el paso sin miedo”), fácilmente nos remitimos a la noción de transgresión de la ley patriarcal que infunde un miedo que es necesario afirmar y negar al mismo tiempo. Esta vacilación ilumina el carácter de “paso”, de atra-

vesamiento, de marcha, que también resalta Calcaño (“vengo sin Dios/ y sin miedo”) hacia un territorio fuera de la normatividad establecida por la ley y la religión. Poco sabemos de la vida de María Calcaño pero aun así conocemos de sus viajes a Suramérica y de su divorcio, acto “no visto como bueno”, si bien autorizado en la legislación venezolana desde 1904.

En *Alas Fatales* lo “femenino” se torna gozoso y, por lo tanto, amenazante. Esta amenaza del cuerpo y no del alma, llegará a su límite expresivo con dos libros publicados ambos en la década de los 80, *Hago la muerte* de Maritza Jiménez (1956-) y *Cuerpo* de María Auxiliadora Álvarez (1956-), a los que nos referiremos más adelante. El cuerpo femenino de Calcaño, no visto ya como “lo otro” desde la mirada masculina, introduce una disrupción discursiva fundamental, al enunciarlo desde sí misma. Probablemente su referencia al aborto en el poema “Desangre” sea la primera en un poema venezolano, así como a la menarquia en “Primer espanto de la niña con luna”.

Tanto María Calcaño como Enriqueta Arvelo Larriva se adelantaron a lo que tradicionalmente se hacía, más allá de los “múltiples trasplantes de las vanguardias” que comenta Rusotto (1993a), en el medio literario de aquel entonces. Y ambas padecieron lo que podría llamarse “la provincia de la provincia”. Calcaño en un hato en las cercanías de la capital zuliana, y Arvelo en un apartado pueblo del piedemonte andino. Estas lejanías –en las que sin duda se incluye la voluntaria distancia de Teresa de la Parra– invitan a la resignificación de sus vidas. Escritoras que estallan en ángulos distintos de la geografía nacional desde contextos socioculturales diferentes, y que vienen de los márgenes hacia un centro que tardará varias décadas en acogerlas. Son excepcionales, y en ello reside su valor. Su obra *marca* la literatura venezolana pero representa también la *huella* de un sujeto marginal a la nación, fuera de su participación como organizadora del hogar y productora de hijos para la patria. De esa maternidad sacrificial habla Lucila Palacios.

Ya trasladada a Caracas en los años 40, Enriqueta Arvelo fue una de las presencias activas en el proceso de incorporación de la mujer a la vida pública, especialmente en el ámbito de la cultura. Tanto ella como Teresa de la Parra, en ese reconocimiento difícil y arduamente conseguido de su identidad como escritoras, establecieron vínculos con el medio intelectual venezolano e hispanoamericano. Sus epistolarios así lo demuestran tanto como sus actos. Teresa publicó dos novelas en Francia y emprendió giras de conferencias por las que obtenía honorarios profesionales. Enriqueta fue una polémica columnista de prensa y participó en la política siendo electa diputada a la Asamblea Legislativa de 1947. A pesar de las diferencias de sus vidas, el exilio elegido de la novelista la asemeja con la soledad distante de la poeta. A ésta la protege el aislamiento de la vida rural en la que transcurrió la mayor parte de su existencia; a la otra, esa suave lejanía en la que quiso construir su obra. Incomparables marginalidades, y sin embargo ambas vienen de lejos y del silencio. Esta decisión de construir una escritura propia, a sabiendas del territorio hostilmente vacío que las rodea, marcará quizás una suerte de destino para la escritora venezolana.

Aunque se entiende que el término “barbarie” fuese utilizado por Enriqueta Arvelo desde su significado en clave positivista, aquí lo resemantizamos en el sentido de una “zona bárbara” (*wild zone*) en la escritura de mujeres; concepto introducido en 1981 por Elaine Showalter (cit. en Genovese: 57) como “una zona no transitada por la semantización poética”... una voz que reacciona a lo convencional con el rechazo y el autoexilio”. Para Francine Masiello (cit. en Genovese: 170), “el gesto bárbaro (...) no podía asimilarse dentro de la retórica nacionalista; el gesto extranjero que chirría confrontado con otros textos”. Quizás esta acepción que Masiello trabaja con relación a las escritoras argentinas de finales del siglo XIX y principios del XX sea más cercana a nuestra escritura, y decididamente

aplicable también a Teresa de la Parra, quien inaugura una tradición fundamental en nuestra narrativa. Desechando los cuadros épicos y la imaginarización de los grandes procesos sociales, introduce un tema hasta ese momento inédito en la literatura venezolana: la vida desprovista de acontecimientos mayores de una joven que quiere narrarse a sí misma, desde sí misma. Escribir en tiempos de “novela mayor”, en un escenario en el que destacan, entre otras, las figuras de José Rafael Pocaterra y Rómulo Gallegos (su segunda novela, *Memorias de Mamá Blanca* aparece en el mismo año, 1929, que *Doña Bárbara*), mostraba ya un signo de la consistencia de su vocación, pero intentarlo a partir de los insignificantes problemas que suceden en la existencia de una mujer era, en su momento, un proyecto nuevo y arriesgado. Destacamos las investigaciones de Velia Bosch (1936-) en el aporte biobibliográfico que permitió un acercamiento más próximo a la autora y un conocimiento más detallado de la obra.

Ifgenia tuvo iniciales reticencias en su recepción. Cierta condena moral —¿no estaría la autora bordeando límites inaceptables en la exposición de crudas verdades o en las aspiraciones de libertad de María Eugenia, la protagonista?— unida a la sorpresa de que una joven caraqueña hubiese ganado un premio literario en el extranjero. Las opiniones han oscilado a lo largo del tiempo entre las de aquellos que le han profesado incondicionalmente su devoción hasta quienes la han denigrado por su vinculación con la dictadura de Juan Vicente Gómez, pasando por la opinión sesentista que la tildó de clasista y banal. El apelativo de “extranjerizante”, por cierto, persiguió durante un largo tiempo su obra. Las razones esgrimidas por el jurado del concurso de cuentos del diario *El Luchador* de Ciudad Bolívar esgrimieron para no conceder el premio oficial a “La mamá X” se sustentaron en que “carecía de las condiciones que se estimaban características de una obra venezolana” (Díaz Sánchez, 1954: 35), y optaron por otorgarle un Premio

Especial Extraordinario. Es posible que el “error” que aparece en su breve autobiografía, en la que se da como nacida en Caracas, cuando en verdad nació en París, tenga relación con esta acusación. Esta visión de autora “extranjera” pervivió en la crítica hasta los años 70, y, si bien la intención era derogativa, fue quizás el mayor homenaje, pues situaba su escritura “fuera de la retórica nacionalista”, en zona bárbara para Masiello.

Teresa de la Parra ha representado en Venezuela la excepcionalidad de la escritura de mujeres en forma emblemática. Ocupó el lugar de *token woman*, la mujer-intercambio señalada para demostrar la posibilidad del talento femenino y recibir los halagos del público masculino –demasiado teñidos de las alusiones a su belleza y “gracia”– como contrapartida al silencio y exclusión del género. Durante muchas décadas su nombre englobó los intentos de novelar por parte de las mujeres y obligó a la crítica a la comparación. Vemos en ello los signos de un acto sacrificial, la joven devorada por una nación que de todos modos no estaba en su momento en capacidad de comprender su propuesta ni literaria ni existencial. En cierto modo, el a veces empalagoso halago del que fue objeto terminó por ocultar la significación de su vida y su obra en términos de la identidad que inauguró: la mujer escritora que decide escribir fuera del patriarcado literario.

Ha sido María Fernanda Palacios (1945-), en una sostenida investigación, quien ha revelado la riqueza simbólica de *Ifigenia* en la cual los “complejos” de la protagonista –mitologizada como la “doncella criolla”–, lejos de pertenecer al ámbito privado e insustancial que clasificó apresuradamente cierta crítica, pueden ser leídos como una interpretación y significado del propio país y sus tragedias. Interseccionando la psicología junguiana en el estudio, se han abierto a partir de Palacios nuevas y originales vías de entendimiento de una autora que corría el riesgo de una lectura ya desgastada por los estereotipos de la crítica.

Una década después otras novelas seguirán esta tradición de narrar la insignificante vida de una joven. Como dice Gabriela Mistral en carta a la autora, se destaca en *Tierra talada* (1937), de Ada Pérez Guevara (1905-1997), “el hecho de que una mujer se atreva con la costumbre nuestra y con el campo americano”. Ciertamente, Pérez Guevara entra en la corriente criollista al describir la vida rural y la naturaleza, así como en las comparaciones de campo/ciudad que también veremos en Trina Larralde (1909-1937). Es, si se quiere, una novelista de la tierra, de cuidadas descripciones de lo que llama “el llano pobre” –que tanto recuerda al “llano ciego” de Enriqueta Arvelo– para referirse a los Llanos orientales de los que es oriunda. Pero *Tierra talada* entra también en diálogo con *Ifigenia*, no sólo porque la novela de Teresa de la Parra es citada por la protagonista de Pérez Guevara como un encuentro inaugural, sino porque su narrativa recoge la tradición de hacer hablar a una joven desde sí misma. Escuchamos en ella la tímida aparición de la voz de una niña que pretende describir la ruralidad, en su ritmo apacible pero también en sus modos violentos, desde su asombro infantil cuyo tránsito seguiremos hasta la decisión final de marchar a Caracas y dedicarse a una profesión urbana, aplazando el matrimonio y, lo que es más sorprendente, el amor. Mas no se trata, como en el caso de María Eugenia en *Ifigenia*, de escoger entre el amor y la aprobación familiar; la elección de Aurora en *Tierra talada* es producirse como individuo. Huir del aplastamiento del paisaje en busca de la vida urbana que, en estos años, se alza como mito de la Venezuela pobre y rural, pero también como espacio de la modernidad en la cual la mujer espera encontrar un ámbito de individualidad fuera de lo familiar ancestral. Así Aurora –cuyo nombre remite ingenuamente a una inauguración– se desprende del pasado y del terruño sin nostalgia, para despedirse del aburrimiento de una vida

detenida. Una mujer “talada” que, a su vez, tala unas raíces asfixiantes.

Márgara Russotto (1998) revisitó *Tierra talada* en la oportunidad de su primera reedición que tuvo lugar 60 años después, calificándola con razón de “olvidada” y señalando el registro de transición hacia la modernidad que puede leerse en ella y otras narradoras de la misma generación.

En un tono menor y tenue, esta novela sostiene un discurso radical para su época que, por otra parte, es cónsono con la actividad política de la autora. Muchos años después, y coincidentalmente a propósito de la misma región, Milagros Mata Gil (1951-) –por supuesto, desde otros registros– retomará en *mata el caracol* (1992) esta temática de la mujer que, dentro de un escenario ancestral, se ve obligada a partir, “matando el caracol”, es decir, los vínculos que la atan al origen.

Nacidas también en el gomecismo encontramos en nuestro recorrido una amplia lista de nombres. Algunas de ellas publicarán tempranamente; otras producirán la mayoría de sus libros en el medio de nuevas generaciones. Sin embargo, y más allá del ritmo de las publicaciones, son mujeres que nacen en las primeras décadas del siglo XX, dentro de un régimen dictatorial, y en el que impera la moral nacional de “hacer patria”. La mujer, dentro de ese proyecto, está llamada a la conformación del hogar, la educación de los hijos, el sostenimiento de la tradición y la observancia de las buenas costumbres, todavía de acuerdo con el decimonónico *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1854) de Manuel Antonio Carreño.

Estos largos primeros treinta años del siglo, aun cuando son el escenario de transformaciones económicas sustanciales porque en ellos comienza la explotación petrolera, significan poco en términos de cambios de la mentalidad. La inscripción de la mujer continuó durante este período bajo los presupuestos decimonónicos. Así se expresa Troconis de Veracochea (1990: 203):

Los 27 años de dictadura del general Juan Vicente Gómez (1908-1935) mantuvieron a la mujer restringida dentro de su contexto histórico (...) El gomecismo marcó una etapa de cierto estancamiento en cuanto a las aspiraciones femeninas.

Expresión que confirma una de las principales protagonistas de la lucha antigomecista, y posteriormente relevante figura de la vida cultural, María Teresa Castillo (1908-2012): “Para Gómez, la mujer no existía”⁶.

En los años finales del gomecismo tuvo gran significación la creación del Ateneo de Caracas en 1931, en cuyas actividades fueron relevantes las ya mencionadas Enriqueta Arvelo, Polita De Lima, Ada Pérez Guevara y la poeta Luisa del Valle Silva (1896-1962). Inicialmente fue un lugar de reunión doméstico, en la casa de la pianista María Luisa Escobar, y posteriormente se trasladó a un local directamente financiado por uno de los principales actores del régimen gomecista, el general Vicencio Pérez Soto. Representó, sin duda, un lugar central en la vida intelectual caraqueña que se perpetuó en el tiempo y se extendió en el país. Desde el punto de vista de la participación femenina, de acuerdo con los datos proporcionados por la investigación de Yolanda Segnini (1987), las juntas directivas estuvieron casi exclusivamente compuestas por mujeres, pero éstas fueron más las organizadoras, decoradoras y amenzadoras que las protagonistas (siguiendo la vía de “mediadora de civilización” que señalaba Russotto) ya que resultan muy escasas sus participaciones literarias, no así las artísticas y musicales. Esta generación de los años 30 recogía la tradición decimonónica de mujeres pertenecientes a los sectores con medios económicos, en el propósito de estimular tertulias y agrupaciones con fines culturales –si bien Segnini califica

6 Entrevistada en “Crónicas ginecológicas”, film de Mónica Henríquez basado en el libro del mismo nombre de Elisa Lerner.

este aspecto como “elitista”, no puede desconocerse que la democratización y extensión de la educación, para varones y mujeres, no se alcanza en Venezuela hasta la instauración del sistema democrático⁷.

Podría suponerse que, a través del Ateneo, muchas de ellas se relacionaron directamente con el mundo intelectual y entraron así en un orden que las vinculaba con lo público, y que fue de alguna manera la institución predecesora de las organizaciones de mujeres que comenzaron a actuar después del final de la dictadura.

Participación importante tuvo Anna Julia Rojas, quien siendo presidenta en 1942 fundó la escuela de iniciación teatral, promovió premios de actuación y dramaturgia, y organizó un festival de teatro en 1947 (Castillo, 1992: 6). Posteriormente, María Teresa Castillo, como presidenta, comenzó los festivales internacionales en 1973, continuados hasta hoy por Carmen Ramia.

7 La tasa de analfabetismo, para hombres y mujeres, era del 48.8 en 1950, con predominio de 7.6 para las mujeres. Desciende a 34.8 en 1961; a 22.1 en 1971 y a 14.1 en 1981. En 1960 había 5.782 mujeres en la matrícula universitaria y aumentan a 28.052 en 1972. (Datos tomados de *Mujeres Latinoamericanas en cifras. Venezuela*. Huggins y Domínguez, 1993)

1936-1958

Juan Vicente Gómez muere en diciembre de 1935. El fin de la dictadura ha sido considerado en Venezuela como el punto de ruptura entre el pasado decimonónico y el inicio de la modernidad. A partir de 1936 comienza el período de transición hacia un país de gobierno civil y democrático que se establecerá en 1959. Son años de transformaciones políticas pero también de violentos cambios. Las reformas democratizadoras ocurridas durante la presidencia del general Isaías Medina Angarita (1941-1945) se vieron interrumpidas por el golpe de Estado cívico-militar preparado desde el ejército por Marcos Pérez Jiménez en alianza con el partido Acción Democrática, de afiliación socialdemócrata, que liderizaba Rómulo Betancourt. Su primer gobierno, presidido por el escritor Rómulo Gallegos (1945-1948), termina abruptamente en un nuevo golpe de Estado, esta vez netamente militar, dirigido por el entonces teniente coronel Pérez Jiménez (1948-1958), quien establece una dictadura de corte nacionalista, conculcando las libertades públicas y dando origen a una resistencia encabezada por Acción Democrática y el Partido Comunista de Venezuela, y duramente perseguida por el régimen.

El fin de la dictadura gomecista marcará también nuevos escenarios para la mujer. Podría decirse que la generación de escritoras que aparece en este período es la primera en abrir la lucha por conseguir un espacio público, tanto en lo que se refiere a los derechos civiles como en el campo literario. Ada

Pérez Guevara, Lucila Palacios (1902-1994), Irma De Sola, Rosa Virginia Martínez (1915-?) Alida (Pomponette) Planchart (1914-1986), Blanca Rosa López Contreras (1920-?), Ofelia Cubillán (1922-?), Luisa del Valle Silva, y otras mujeres vinculadas al medio intelectual como Ana Senior (1914-2013), conforman en esos años un grupo de acción, en parte aglutinado por la oposición antigomecista. Hubo en el espíritu de esta generación –inseparable de su acción pública por la reivindicación de derechos– una conciencia del aislamiento de la mujer escritora, y un intento, como quizá no se ha repetido, de producir estrategias de supervivencia literaria en un campo de neta presencia masculina. Pocos días después de la muerte de Gómez, dirigieron una carta pública a su sucesor, el general Eleazar López Contreras (1935-1941) en la cual solicitaban protección social y mejoramiento de las condiciones de mujeres y niños. Inmediatamente fundan la Asociación Venezolana de Mujeres con el propósito de alfabetización y educación de las mujeres, y la Agrupación Cultural Femenina; desde ellas extienden formal petición de modificación del Código Civil exigiendo la personalidad jurídica plena de la mujer, lo que fue parcialmente atendido en 1942 y logrado en 1947. Otra agrupación, la Asociación Cultural Interamericana, crea un concurso femenino del cual derivó la Biblioteca Femenina Venezolana cuya actividad se sostuvo hasta 1951. En 1940 se realizó en Caracas la Conferencia Preparatoria del Primer Congreso Venezolano de Mujeres, en la cual, además de las mencionadas, participaron Gloria Stolk (1912-1979) y Antonia Palacios (1904-2001) quien lo presidió; fue en verdad en 1975 cuando el primer congreso tuvo lugar y en él se rindió un reconocimiento a las promotoras de 1940.

El hecho de que todas estas iniciativas se produjeran al margen de la Asociación de Escritores de Venezuela (1935) permite suponer que estas escritoras buscaban una vía propia porque probablemente encontraban serios obstáculos para su difusión.

Fue a partir de la Biblioteca Femenina y su premio literario que los nombres de Enriqueta Arvelo e Ida Gramcko se dieron a conocer. Por otra parte, comienzan también un diálogo ejerciendo una crítica literaria que hoy consideraríamos ingenua pero que, sin duda, obedecía al propósito de dar presencia a una producción de escasa recepción. Destacan en este esfuerzo las zulianas Graciela Rincón Calcaño (1904--?) y Rosa Virginia Martínez con Irma De Sola, quien lleva a cabo en 1940 el primer índice de escritoras venezolanas; labor que continuó en 1975 promoviendo en la Asociación de Escritores Venezolanos una exposición hemero- bibliográfica acerca de “La mujer en las letras venezolanas” (Barceló, Lyll y De Sola, Irma, 1976). A través de estas iniciativas han podido registrarse nombres que, de otra manera, muy probablemente hubiesen quedado fuera de la historia de la literatura venezolana. Al referirse a las limitaciones públicas de las mujeres durante el período gomecista, Troconis de Veracochea (1990: 203) comenta:

No sólo la dictadura fue un factor determinante en esa situación: también la estimativa social de la época influyó en ese comportamiento, pues era criticado por esa sociedad que la mujer ingresara a estudiar y se destacara en actividades intelectuales, hasta entonces privativas de los hombres.

Varias de ellas utilizaron seudónimos para quizá no importunar a sus maridos o a sus padres. Para Woolf, el anonimato es la reliquia del sentido de castidad dictada “hasta tan tarde” como el siglo XIX; en nuestro caso, se prolonga: Lucila Palacios (Mercedes Carvajal de Arocha); Gloria Stolk con frecuencia firmaba sus artículos de prensa con un simple Gloria; Juana de Avila (Alida Planchart, conocida como Pomponette); Lucila Velásquez (Olga Lucila Carmona, 1928-2009). Un caso digno de mención es Elba Arráiz. Ganó en 1942 el concurso convocado por la Asociación Cultural Interamericana con el

libro de relatos *Seis mujeres en el balcón* (1943), firmado con el seudónimo de Dinorah Ramos (1920-?) y no se atrevió a reclamar el premio para no delatar su identidad (Rivas, 1992). Este velamiento de su nombre casi la saca de la historia de la literatura. Juan Liscano (1984: 94), al lamentar que varios autores de esta generación no hayan proseguido su escritura, pone en duda su existencia:

...sin insistir demasiado en Dinorah Ramos, ya que en torno a su identidad se abriga la sospecha de que se trata de un escritor calificado (¿Antonio Arráiz?) quien, como ejercicio de estilo, se propuso escribir a la manera de una mujer...

Con marchas y contramarchas, estas mujeres abren un espacio público para sí mismas, y, a la vez, deben ser prudentes. A diferencia de Teresa de la Parra y Enriqueta Arvelo, son esposas y madres. ¿Información innecesaria? De un escritor, diríase, sólo la palabra importa. Definir la conyugalidad como una condición que toca a la escritura, pareciera una intromisión, y sin embargo, muchos años después, Elisa Lerner (1932-) se referirá a esta generación como “las novelistas conyugales” (1971), escritoras forzadas en cierta forma a representar un tema, a establecer un discurso acerca del matrimonio como institución ineludible de su destino. Ciertamente, se trata de una narrativa empobrecida por dos vías. Por un lado, la formación precaria y autodidacta que en raros casos superaba el equivalente a una instrucción primaria; por el otro, el controlado acceso a la experiencia de “la calle”, lo que inevitablemente limita el diálogo con un mundo más amplio. Sus textos remiten generalmente a monólogos y descripciones de lo que observan desde un restringido ángulo. Si Inés Quintero titula “Mirar tras la ventana”, para referirse a las decimonónicas, ahora miran “desde el balcón”, pero su relación con el mundo exterior sigue tutelada. “¡Oh, los postigos!./ pupilas de

las casas, tras de las que miramos / a pesar de su tiesa herrazón de pestañas”, dirá Luz Machado.

Una cierta visión hegemónica pretende que la literatura es una esfera aérea en la cual el escritor debe moverse, libre de las pequeñas vicisitudes de su cotidianidad, como un sujeto del humanismo universal. Mary Louise Pratt (1995: 267-268) considera que esta “teoría liberal se basa en una concepción normativa y masculinista”, que parte de la falsa premisa de que la experiencia social es homogénea. También Susana Reisz (1996: 29) comenta que “es casi un lugar común reiterar que la pretensión de universalidad y neutralidad de los discursos hegemónicos (sean éstos políticos, científicos o artísticos) encubre el silenciamiento y la opresión de vastos sectores de la humanidad”. La voz de estas escritoras no puede asumir un “universalismo” literario en tanto ellas mismas, como sujetos, no han vivido la experiencia de pertenecer a un mundo universal y abierto sino que han vivido en una esfera privada y clausurada. Al respecto es conmovedora una anécdota de Irma De Sola, quien, aunque participó en la redacción de la citada carta al general López Contreras, no pudo firmarla porque era menor de edad y su padre no la autorizó⁸. Necesariamente, en su lucha por la expresión, estas escritoras debieron comenzar por caminos más “terrenos” y ejercitar una mirada atenta a lo mínimo, a la pequeña aventura de lo privado. Porque, –y ésta es precisamente la razón de la conyugalidad como tema–, la institución matrimonial como destino necesario no es asunto privado o costumbre interior. Es el discurso público en acción. Los textos de esta generación continúan la lucha política que llevan a cabo en otros ámbitos. Debemos a Luz Marina Rivas (1992) el redescubrimiento de estas autoras desdeñadas por la crítica, pues su amplio estudio permite revalorizar y contextualizar.

8 Comunicación de su hijo Roberto Lovera De Sola

Probablemente Dinorah Ramos (de quien desafortunadamente recogimos muy escasos datos biográficos), en la citada obra *Seis mujeres en el balcón* –título interesantemente resonante en *La mujer por la ventana* (1999) de Silda Cordoliani (1953-)–, sea la autora que muestra el pensamiento feminista más articulado de su generación. En su narrativa se observa la conciencia de la mujer como construcción (“las mujeres que creó la fantasía para entretenimiento de nosotras”). Se coloca en papeles masculinos como manera de huir del encierro; intenta desplazarse en otras identidades femeninas. Comprende que la problemática de la mujer es común al género. Y, sobre todo, mantiene un tono de ironía, que veremos exaltado en los años 80 y que contrasta con el estilo más bien cándido e inocuo de otras narradoras. Su ironía marca, sin duda, una incisión diferente. Algunos de sus relatos constituyen una abierta denuncia al proyecto nacional de “hacer patria”, frente al cual toda alternativa por parte de la mujer es disruptiva y vetada. Esta incipiente disrupción está en evidente diálogo con el replanteamiento del proyecto de país que se debate en estos años de transición, en los cuales la escena política está determinada por la lucha en torno de las libertades públicas, la disyuntiva entre el poder militar y civil, y la instauración de un régimen democrático en un país moderno.

Cuando estas escritoras, como antes la poeta María Calcaño, asumen el riesgo de introducir los temas del deseo sexual, la amargura y el tedio del desamor, la soledad, la anulación del sujeto femenino bajo la rutina del matrimonio y el sostenimiento de los ritos ancestrales como obligación existencial, están no sólo hablando desde una “zona bárbara”, contraria a la retórica nacionalista, sino exponiendo un problema, sin duda, político. Introducen en la literatura un espacio que será permanente y reiteradamente retomado desde otras claves por la misma Lerner y las generaciones subsiguientes. Comienzan estas voces a erosionar la solidez del discurso público como

escenario de las altas verdades históricas o gloriosas que desestiman la vida privada como si fuese el patio de atrás. Son estas escritoras las que, como actrices de reparto, miran oblicuamente hacia el espectador, cansadas probablemente de una historia sacralizante, todavía demasiado cercana de la épica independentista y triunfal.

De Teresa de la Parra a Ada Pérez Guevara se tiende un hilo que plantea una novela inmiscuida en ese solitario y silencioso cuarto en el que las mujeres escriben mirando “desde el balcón” o “por la ventana”, hacia lo que ven: su vida. De Enriqueta Arvelo a Antonia Palacios la conciencia del apartado lugar de la mujer frente al sujeto heroico masculino va tomando el espacio de la escritura en la apropiación de una subjetividad y la conformación de una voz que habla al margen de la historia con mayúsculas, a pesar de que fuesen personas comprometidas con los hechos de su tiempo. Si trazáramos un mapa temático de la escritura de mujeres en Venezuela, obviamente que el de las relaciones entre los géneros aparecería en los primeros lugares, lo que constituye una característica extendida en muchas literaturas. La posibilidad de que la mujer escritora se desprenda de su subordinación y aborde temas vinculados con espacios y tiempos diferentes a ella misma no puede ocurrir sino a través de un proceso histórico. Sin embargo, disentimos de la propuesta woolfiana en cuanto a que “es fatal para una mujer el más mínimo énfasis en el agravio; alegar aun cuando sea justamente cualquier causa; hablar conscientemente como una mujer” (1989: 104). Disentimos no sólo porque es imposible que la mujer inicie su expresión literaria sin acudir a la autoexpresión sino también porque a través de ella el discurso femenino ha ido produciendo importantes transformaciones en la literatura, de la misma manera en que han incidido otros discursos subalternos. Woolf muestra en su propuesta la corriente filosófica liberal de la cual es heredera, y en su

ensayo emblemático e inaugural *Un cuarto propio* podríamos leer contradicciones que han recibido múltiples lecturas críticas.

En todo caso, esta generación que publica sus primeras obras entre los años 30 y 50 escribe con “énfasis en el agravio”, y muchas de ellas, “alegando causas”. A partir de la ideología de “el Ángel del Hogar” que Pratt (1996: 264) califica de elemento “en la consolidación del orden social burgués, como forma de disciplina del deseo que impone el matrimonio y la monogamia heterosexual”, podemos observar varias reacciones a lo largo de la narrativa venezolana del período que estamos considerando. Teresa de la Parra pareciera ser la primera en descubrir el engaño del amor romántico. Lo que finalmente le importa a la familia de María Eugenia Alonso no es la estética pasional sino la consolidación económica, de la cual la protagonista será ejecutora en tanto víctima. *Ifigenia* –como se ha repetido– no propone una rebeldía sino una sumisión pero supone también una desacreditación de la teoría romántica “vendida” a las jovencitas como medio de alcanzar su felicidad. La verdad es otra, nos dice María Eugenia, y hay que conformarse. Este nudo argumental de la división de la mujer entre el amor pasional extra-muros y la conveniencia burguesa ocupa a muchas de nuestras novelistas, a excepción de Aurora en *Tierra talada*, quien tiene otra respuesta, la más radical, como apuntamos. No “compra” la teoría romántica y se expone a la soledad.

Esta narrativa muy centrada en la exposición de las vidas femeninas trata en el fondo de apresar el tema de la identidad, de comprender cuál es la posición del sujeto femenino dentro de un orden que le ha atribuido una sola: la de organizar y cuidar el hogar. Al respecto de Pérez Guevara, afirma Russotto (1998):

El tema de la identidad femenina en construcción coloca la novela vacilando sobre el puente histórico de la transición:

entre lo perdido y lo que falta por conquistar, es decir, en un período de cambios de la sociedad venezolana hacia una modernidad indefinida, utópica de posibilidades, y desde el punto de vista de una subjetividad femenina igualmente indefinida, en transición e insegura de sus legitimidades.

Estas vacilaciones son elementos muy visibles dentro de la novelística y cuentística de esta generación que, en su conjunto, representa la transición de la mujer ancestral a la mujer moderna, obviamente en un período muy posterior al que podemos registrar en otros contextos, incluso latinoamericanos, y que obedece a las razones que ya hemos apuntado.

La consagración y celebración del amor feliz es muy evidente en *Guataro* (1938) de Trina Larralde y *Sylvia, una muchacha de provincia* (1956) de Cristina Ferrero de Tinoco (1926-), novela varios años posterior que responde a la misma estética. Lo más interesante de ella es el prólogo (1950) en el cual la autora expresa como “única ambición: que un grupo de personas de mi tierra, preferiblemente muchachas, pasen un rato ameno y distraído que no va a hacerles daño”. Advierte así su propósito de entretenimiento a salvo del peligro moral. Se defiende, sin embargo, de la obligatoriedad de la corriente criollista:

No pretende ser una novela “criolla” plena de sensualismo, sudor de espaldas negras, escenas crudas, violencias y cosas por el estilo, matices que muchos consideran indispensables en la pintura escrita de nuestro ambiente (...). Mi novela (cuya acción se desarrolla entre los años 25 al 45) es simplemente el relato un tanto deshilvanado de la vida de una muchacha de provincia, una muchacha del ambiente que conozco, el que he vivido, el que puedo describir.

Esta cita revela una voluntad de separarse de la narrativa oficial, y a la vez reivindica la posición de la voz narradora

como una conciencia interior que requiere estar dentro de lo que escribe. Pero tanto Ferrero como Larralde –cuyo título completo es *Guatara, novela venezolana*–, si bien relatan un mundo que les es conocido, y lo hacen desde su interioridad, terminan en sus novelas contribuyendo a la edificación del proyecto nacional, tanto en términos generales como en cuanto al lugar que la mujer debe ocupar. Construyen un mundo idílico –pastoril, en el caso de Larralde y basado en el amor paternofilial en el caso de Ferrero–, en el cual predominan la solidaridad de la amistad femenina, la elección de un buen marido como mejor destino posible, la tierna subordinación a un amo comprensivo, la pareja unida en el amor por la tierra y sus costumbres, la compasión por las clases subalternas y ciertos ideales de progreso, matizados por el apego a la tradición.

Podemos pensar que la disculpa de Ferrero por no presentar una novela “criolla” y lo “nacional” que subraya Larralde, hablan de un canon que no querían violar. Si ya el hecho de escribir las colocaba en una cierta marginalidad, mayor peligro hubiera sido no expresar su convencido nacionalismo⁹. La María Antonia de Larralde deviene en contraluz de la María Eugenia de Teresa de la Parra. Ambas son huérfanas, regresan de Europa hacia sus lugares de origen y sufren el desencanto de la comparación entre el progreso y el atraso así como frente al ideario masculino de sus posibles pretendientes. Sin embargo, allí donde María Eugenia se burla y finalmente se resigna con amargura a los designios de una familia que la ha despojado, María Antonia reasume la propiedad de la heredad y encuentra la “verdadera” felicidad apoyada por sus tíos; precisamente en el encuentro y revitalización de lo autóctono que representa el protagonista masculino.

9 Los subtítulos alusivos a “lo venezolano” son bastante frecuentes en las primeras décadas del siglo.

En la medida en que *Guataro* y *Sylvia* llegan a su desenlace cuando la protagonista se entrega al amor y al matrimonio, evaden el tema del desgaste y el estrago, tan caros a otras novelistas de su generación como Lucila Palacios y Gloria Stolk. Es necesario leer estos textos desde un ángulo que permita captar “la transición e inseguridad de sus legitimidades” señaladas por Russotto. Por un lado, denuncian y erosionan: por otro, se conforman y moralizan. Se trata de novelas que podríamos calificar de morales, en tanto la felicidad de la protagonista dependerá de su capacidad de ajustarse a los paradigmas impuestos por la moral nacional; de su oposición, se seguirá la infelicidad o la amargura. En *Cuando la luz se quiebra* (1961) de Stolk encontramos la realización plena de la felicidad conyugal a partir de que el marido venezolano comprende que su esposa extranjera nunca estará completa si no recupera a una hija perdida en la guerra; es decir, la mujer no puede ser “feliz” sino en la reunión de la maternidad. *Amargo el fondo* (1957) es la típica trama romántica femenina en la polaridad amante-esposo, con final disfórico para ambas alternativas.

Lucila Palacios, mujer de intenso activismo político y luchadora tanto en los terrenos de la oposición a la dictadura como en los derechos de la mujer, es una genuina representante de su generación¹⁰. En la novela *Tres palabras y una mujer* (1954) insiste en la temática de la alternativa esposo/amante, y la violencia patriarcal que ejecuta la muerte de la hermana de la protagonista en la práctica de un aborto clandestino al que, por temor a la divulgación, no se da atención médica. La protagonista, si bien realiza su deseo pasional con el amante, termina por traicionarse y odiarse a sí misma. Este desenlace de la destrucción del Yo, la humillación, el rebajamiento, que constitu-

10 Véase *Lucila Palacios: tiempo y siembra* de Milagros Mata Gil citado en su bibliografía.

yen los castigos por intentar desestabilizar el orden social, lo veremos en otra perspectiva en la generación de los años 60.

Paralelamente, desde la línea que traza Pérez Guevara, partiendo de los mismos presupuestos, encontramos una narrativa en la cual las protagonistas establecen márgenes de libertad –fundamentalmente sexuales, pero también intelectuales– y representan una separación del proyecto nacional. Encontramos en esta tendencia a la ya mencionada Dinorah Ramos así como a Lourdes Morales (1912-?), primera mujer presidenta de la Asociación Venezolana de Periodistas. Esta autora en los relatos coleccionados en *Delta en la soledad* (1946) emparenta con Ramos en el planteamiento de la sexualidad femenina como disruptiva y amenazante para el hombre y para el orden social. Ambas tienen conciencia de la vinculación entre el poder público y privado en una sociedad patriarcal, y de cómo la estructura de dominio en la relación conyugal está ligada a la estructura política dictatorial, en un sentido muy woolfiano.

Lourdes Morales incluye con mayor nitidez la sexualidad femenina dentro de una perspectiva más subversiva, en la cual las protagonistas tienden a invertir la relación de dominación. La temática es, desde luego, común a la de otras autoras: el amor oprimido, la sexualidad negada, el dominio patriarcal. Mas introduce elementos de humor abierto y una técnica narrativa que se diferencia de los relatos monodialógicos propios de sus compañeras de generación. Algunos temas de mayor audacia como el amor libre, el incesto y el lesbianismo aparecen explícitos o sugeridos, así como la mujer escritora como protagonista. De María Calcaño a Lourdes Morales la insubordinación de la sexualidad femenina extiende una continuidad.

Este tema es interesante en el planteamiento de Morales. En el relato que da título al volumen, la protagonista es una novelista a quien un amigo aconseja:

Convéncete, las mujeres, en Venezuela, cuando escriben deben hacerlo en femenino; y tú, Isabel Teresa, escribes a lo hombre (...). En nuestro país, no entendemos mucho todavía, tratándose de mujeres, eso de separar la personalidad del escritor de la del individuo. Te juzgan tal cual escribes y te sitúan dentro del marco de tus novelas;

Quizás esta sea la respuesta a las novelas edificantes, a los seudónimos, a la timidez expositiva. Como dice Noni Benegas (1997), “en femenino (...) consistía, pues, en trasladar al papel las emociones ‘espontáneas’ de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época”.

Si Morales nos hace un guiño, diciendo a través de su doble narradora que se siente criticada porque no escribe “como mujer”, nos autoriza a entender que de una mujer decente no se esperan ciertos temas, y que su discurso no será tomado como manifestación en lo público sino en lo privado, en lo que atañe a su propia moralidad. La noción de una “identidad femenina” que debía reflejarse en la escritura, y que corresponde al modelo romántico del “Ángel del Hogar”, tuvo una presencia decididamente tardía en Venezuela. La incursión en temas o estructuras simbólicas que no correspondan al modelo femenino es un aspecto problemático todavía en esta generación. Planteada por Morales se abre la discusión acerca de si la mujer pertenece a lo privado o a lo público. Cuando dice que “la personalidad del escritor y la del individuo” no están separadas, explícitamente acepta que la mujer es un individuo privado, escriba o no.

En el prólogo ya citado de *Sylvia*, Cristina Ferrero insiste en que se dirige a “muchachas”, es decir, no pretende salir del límite de su subalternidad. “Se trata, en fin, de un asunto meramente local que no tendrá mayor interés fuera de los límites de este Estado”. Por si fuera poco dirigirse solamente

a “muchachas”, éstas, preferiblemente, deben ser tachirenses. Aquí Ferrero renuncia al orden de lo público, o al menos intenta minimizarlo. 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 a que escapase al entorno de lo privado, de cuyos dueños era propiedad. La entrada en lo público resulta un gesto bárbaro puesto que, al hacerlo, el sujeto no reconoce sus linderos y la subalternidad de su condición. Lo privado es propiedad del paterfamilias¹¹.

En cierta forma, lo que se debate en este período es la legitimidad de la mujer definida en la identidad de escritora, tema probablemente más vacilante en el terreno de la novela que en el de la poesía. Cuando Teresa de la Parra, dos décadas antes, titula paródicamente el primer capítulo de su primera novela como “Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas”, está implicando esta vacilación al afirmar y negar la condición de novela, que finalmente define como “diario”, es decir, papel privado al igual que la “carta”. Trina Larralde le hace decir a su protagonista que “se declara incompetente” para escribir una novela. A lo largo del tiempo la presentación de la voz narradora o de la protagonista como escritora –o mujer que quiere serlo– es asombrosamente recurrente, por lo menos hasta principios de la década de los 90, en lo que podríamos quizá ver una necesidad de afirmar su autorepresentación.

11 Persisten en el Código Penal Venezolano artículos que datan de 1926, en cuanto al derecho del esposo, padre y abuelo a ejercer la justicia por su mano, al mitigar la pena por homicidio por “sorprender en adulterio a la mujer y a su cómplice”, así como a inducir una práctica abortiva, por “salvar su honor”. Valga la salvedad de que aun cuando en 1998 se aprobó la Ley contra la Violencia Doméstica, estos articulados no han sido modificados.

Es bastante notable en toda la producción que venimos relatando la incapacidad de las autoras en la profundización de los personajes. Las narraciones son largas descripciones y enumeraciones, recuentos de lo observado, que dejan la permanente espera de que emerja “algo”, de que irrumpa una escritura que parece envolverse a sí misma sin resolución. Se desprende una incapacidad de la mujer para profundizar en ella misma. Se ve pero “no se sabe ver”, diría Aralia López González¹². Describen vidas de mujeres, felices o infelices, intentando aproximarse a resoluciones textuales que no se hacen presentes. Un conocimiento prohibido pesa sobre estas escritoras. Como señala Miguel Gomes (2000b):

Un sector de la población literaria que tenga vedado, directa o indirectamente, un género como el de la narrativa histórica, instrumento indudable de “imaginación nacional”, delata una grave suspensión del derecho a la vinculación mental con el espacio y tiempo sociales.

Si bien las novelas comentadas no pertenecen a la narrativa histórica, es aplicable esta idea de Gomes en cuanto a la vinculación vedada con el espacio y tiempo sociales, y sin duda se relaciona con el desarrollo tardío de la novela escrita por mujeres en Venezuela en comparación con otros países como México, Colombia, Brasil. Aun cuando no pensamos que las estructuras sociales y las mentalidades pudieran ser demasiado diversas, sólo el estudio particular daría cuenta de las diferencias en los procesos sociopolíticos. En la novelística de mujeres en México, por ejemplo, señala Elena Grau-Llevería (2000) la importancia decisiva de la revolución mexicana a partir de la cual “surge una conciencia distinta de lo que es

12 “Algunos fundamentos feministas para el fenómeno literario”. Mimeoógrafo s/f

la nación mexicana y de lo que debería ser”, además de la incorporación activa de la mujer a la misma. Para el caso venezolano ya señalamos el período de estancamiento que supuso el gomecismo en torno de las libertades públicas, y muy particularmente en lo relativo a la vida de la mujer, de modo que cuando el movimiento que inician las escritoras de la generación de transición se ve truncado de nuevo por otra dictadura, el proceso de vinculación sigue congelado y no despertará hasta el advenimiento de la democracia en 1958. Señala Benegas que en la poesía española de la posguerra se observa una “mengua de libertades” y silencio, producido por la represión de la dictadura. “La mujer es la custodia de la ‘raza’, la cultura ‘patriarcal’ y el sentimiento ‘nacionalista’”. En el caso venezolano, si bien el primer intento democrático fue demasiado breve como para hablar de una posterior “mengua”, no podemos dejar de lado que a los inicios renovadores del final del gomecismo sucedió un régimen dictatorial militarista y nacionalista.

Por otra parte, y ya en el terreno de la novela histórica y la narrativa social, también frecuente en esta generación, apunta Gomes (2000b) que en el período comprendido hasta 1970, “la historia es recuperada con una intensidad creciente, si bien con vacilaciones estilísticas y cierto arcaísmo ideológico –a veces veladamente racista y aristocrático– que podría explicarse por el encuentro reciente con el género”. Las autoras estudiadas por Gomes son Narcisa Bruzual (1901-1966), Nery Russo (1919-), Alecia Marciano (1920-), y Juana de Avila (Pomponnette Planchart), pertenecientes a esta generación aun cuando algunos de sus libros se publican a mediados de los años 70. No ofrecemos aquí una lectura más precisa de estas autoras citadas por Gomes en las que, en una primera impresión, se trataría de proyectos narrativos dentro del mismo propósito de consolidación de lo nacional y exaltación de los valores patriarcales.

Una excepción interesante es Lina Giménez (1929-), autora de la novela *Anastasia* (1955). Se trata de una escritura ingenua y una fallida composición novelística pero tiene el interés de plantear un tema que será retomado muchos años después, y muy particularmente por las dramaturgas Mariela Romero (1952-) y Ana Teresa Sosa (1957-), acerca de la escisión de la mujer y la violencia de una a manos de la otra; ya no como bipolaridad romántica entre el amor prescrito y el amor proscrito, sino en el propio Yo. La protagonista de Giménez tiene dos yoes: Cándida y Anastasia, quien termina matando a Cándida. Anastasia representa la mujer que quiere violentar el orden que la encierra, y Cándida es, obviamente, la representante de la mujer que lo acepta. Esta propuesta de una identidad que debe ser violentada, y cuya estructura problematiza internamente y no sólo en referencia a las barreras exteriores, es, sin duda, un hallazgo de Giménez. Por otra parte, Anastasia es también el doble de la locura, “la loca del ático” que, en referencia a Charlotte Brontë, da título al libro citado de Gilbert y Gubar (1984). Dentro de las imágenes recurrentes de la tradición literaria de mujeres, estas autoras señalan: “el encierro y el escape, las fantasías en las que dobles enloquecidos funcionan como subrogados asociales de identidades dóciles, las metáforas de la incomodidad física en paisajes helados y fieros interiores, las descripciones obsesivas de enfermedades como anorexia, agorafobia y claustrofobia“. Anastasia sufre de locura, de una falsa locura podríamos decir, y es la encargada de realizar todas las transgresiones que Cándida no sólo no puede llevar a cabo sino que reprueba. Más allá de las diferencias sustanciales, estas imágenes de encierro y escape, de paisajes no helados pero sí áridos y claustrofóbicos, junto a “fieros interiores” son referencias fácilmente encontrables tanto en Teresa de la Parra como en Ada Pérez Guevara, y en la poesía de Enriqueta Arvelo.

Dejamos aquí este conjunto de escritoras, citando una vez más a Russotto (1998):

¿Sabremos leer hoy, desde nuestro tiempo incrédulo, la densidad de ese largo proceso de emancipación de vida, de historia pública y de escritura ficcional? ¿Sabremos devolverle la oculta filiación dentro de esa “familia” de relatos emancipadores del sujeto femenino, cuya genealogía latinoamericana todavía falta diseñar?

* * *

Antes de retomar el hilo de la voz poética producida en estos años, resulta necesario dar un paso atrás en el recorrido. Un grupo de poetas funda en 1936 el colectivo Viernes, que actuó principalmente entre 1938 y 1941 y que abre para la poesía venezolana la obra de los románticos alemanes e ingleses, los poetas contemporáneos españoles, los surrealistas, los creacionistas. De esta abertura, también relacionada con los cambios ocurridos en el país, importa señalar cómo lo que en principio fue vivido como posibilidades de lenguaje, gracias, quizás a la voracidad por asimilar rápidamente lo que al país le había sido hasta ese momento negado, se tornó pronto, según algunos detractores, en jerigonza incomprensible. La reacción, en este caso hispanizante, al decir de Liscano, no se hizo esperar. “Aspirábamos —expresó Luis Pastori, uno de los abanderados del nuevo frente literario Contrapunto— a reimplantar, con alerta medida, ciertos clásicos de la poesía castellana”. Contrapunto surgió entre 1946 y 1949 y fundó una revista del mismo nombre cuyo primer número salió en 1948. Al respecto comenta José Ramón Medina (1993: 238):

¿Fue Contrapunto efectivamente una generación? Posiblemente no (...). La obra de Contrapunto fue la de servir de

enlace entre el pasado inmediato y las otras manifestaciones posteriores al grupo, consolidando el quehacer literario general de su tiempo. Como promoción, dejó por lo menos la impronta de su audacia, de su fervor y de su impulso hacia el cambio, que inspiraron los fines de la acción colectiva.

Estuvo compuesto por un grupo bastante numeroso de escritores, entre los cuales sólo se registra un nombre femenino: Lucila Velásquez, integrante de la generación del 48, quien se vio obligada a vivir fuera del país durante la dictadura perezjimenista y escribió en el exilio el poemario *Poesía resiste* (1955). Ha desarrollado una extensa obra desde 1951. Es un caso muy particular desde el momento en que la escritora se propone crear un género poético que equilibra la ciencia y la poesía, lo que significa un largo camino y esfuerzo intelectual. Ese quiebre temático dentro de su obra atendida inicialmente a formas tradicionales, se observa principalmente en *El árbol de Chernobyl* (1989), presentado como una crónica del accidente nuclear. Sus libros posteriores intensifican dentro de la “cienciapoesía” y la atención a temas abstractos.

Herida Imagen (1947) y *Rendida fuga* (1949), de Ofelia Cubillán, se inscriben dentro de la corriente del lirismo hispanizante característico de la década de los 40 en América Latina. Es interesante detenerse en la recepción crítica incorporada al último de los dos poemarios: “Es la suya, soledad de planta fresca, de vida joven que todavía espera asomada a sus balcones del alba”, dice Juan Liscano. “Siempre en tono menor, muy cerca de la primavera, muy cerca de las músicas inasequibles del bosque, del mar, de la sangre. Ni púrpura en los matices, ni subidos tonos estridentes, ni escándalo de torrentes sobre rocas, de tempestades sobre barcos de vela”, comenta Angarita Arvelo. “Ofelia Cubillán ha creado, con ternura de nido y cantos de cristal, el paisaje de su soledad; paisaje límpido y abierto, con mucho cielo vendado de blancuras,

donde no caben voces quedadas ni tonos grises, y sí pensiles de jazmineros, auras embriagantes, aladas inocencias y travesuras de amor”, opina Lázaro Siegel. Estos comentarios reúnen fácilmente los tópicos de la identidad femenina escritural atribuida –el impulso sentimental despojado de la carga erótica, la evasión de los temas políticos o sociales– caracterizados por Benegas (1997: 27), y la relación íntima, casi de ecuación, con la naturaleza, todos ellos propios de los “ángeles del hogar”. Poesía de obligación metafórica, encerrada en los términos del lirismo dominante. Así como las narradoras carecen de respiración para nadar fuera de “su” mundo, puesto que no acceden al exterior, “las poetisas”, podríamos decir con Benegas, ejercen una “autoridad que se les concede para expresarse tan sólo como mujeres”.

Pero, al mismo tiempo, llama la atención el diálogo e intercambio que tenían algunas de nuestras escritoras con las “poetisas” de América; así, Juana de Ibarbouru comenta la obra temprana de Ana Enriqueta Terán (1918-); Gabriela Mistral se carteaba con Teresa de la Parra, Pérez Guevara y Enriqueta Arvelo. En *Herida imagen*, Ofelia Cubillán abre con una cita de Delmira Agustini. Ada Pérez Guevara titula parafraseando al libro *Tala* de Gabriela Mistral. Plantea esto el tema de la lectura y de la recepción crítica entre mujeres, y lo que ello significa como problematización del cuerpo literario: mujeres que discuten entre ellas, mujeres que se cartean, se acompañan, comparten miradas sobre el mundo, pero también mujeres que son “la custodia de la raza”, como señala Benegas, y se deben a su condición: madres, esposas, hermanas, novias, que como tales deben expresar su gran ternura, su romántica sensibilidad. Porque siendo mujeres ellas *son* la poesía. Así fueron celebradas, y así leídas. Dentro de esa corriente lírica pueden entenderse los primeros libros de Mercedes Bermúdez de Belloso (1915-2000), *Perdidos unos, otros inspirados* (1946) con prólogo de Luz Machado y *Penumbra* (1949). Fue Jean Aris-

teguieta, quien desarrolló una importante labor editorial en la revista *Lírica Hispánica* durante dos décadas, la que extrema esa percepción al relacionar su obra con un imaginario mediterráneo en el cual Safo es una referencia lírica inevitable. “Canto a la muerte de Belinda Lee” –uno de sus poemas más comentados– puede leerse desde esa perspectiva de exaltación de la belleza femenina y dolor ante su pérdida.

Esta herencia de la poesía clásica española en Venezuela, como reacción a la vanguardia, se traduce en una producción poética más bien tímida sino fuera por el aporte de Ida Gramcko y Ana Enriqueta Terán. El orden en ambas fue tan riguroso que merece llamarse de otra manera. Si Ana Enriqueta Terán reconoce la herencia de Garcilaso en muchos de sus poemas, Ida Gramcko le debe tal vez a Góngora la elaborada arquitectura de sus versos.

Ana Enriqueta Terán encarna con plena conciencia la figura casi religiosa de la “poetisa”, y por lo tanto *medium* de lo sagrado. Esta apropiación le da un lugar muy privilegiado al distanciarla y preservarla, por la vía precisamente de la mistificación, de las diarias humillaciones de su género (“una gran bestia humillada”). En todo caso hay una conquista y sostenimiento de una voz muy personal en esta poeta alucinada por el don de la escritura que le permite desplegar, también, con gran lujo verbal y orgullo de sí, la memoria de su infancia y la genealogía familiar.

Si en sus primeros libros hay un apego a las formas clásicas, gusto del que realmente nunca se desprenderá, especialmente de la herencia de Garcilaso de La Vega, a quien le dedica varios de sus poemas distinguiéndolo como “Caballero”, por lo que reconoce en el poeta de las eglogas lo acontecido a sus “capitanes agrarios” (su padre, sus tíos, sus hermanos) en un contexto de borradura de paisajes y bienes familiares (“haciendas perdidas”), la voz, decíamos, se matizará conservando la tersura clásica del idioma con aires de Saint John Perse, cuyo resultado

son textos altisonantes, declamatorios, cuando todo lo que se nombra es por la gracia del poema, exaltado: “Hermanas mías, qué bellas fuimos/ aún son bellas nuestras sombras”.

En *El Libro de los Oficios* (1975), Terán se reconoce no sólo como “poetisa” revelando un rasgo de orgullosa pertenencia, sino que hace de su nombre el centro de su experiencia, lo que le permite dirigirse a su hija Rosa Francisca para transmitirle un antiguo saber: “Acepta tu condición de labia materna”. En cierta forma, pudiera decirse que Ana Enriqueta Terán se deslustra del tardoromanticismo que sitúa a la mujer como musa (“Poesía eres tú”) y se declara ella misma oficiante. También lo encontramos en Pálmenes Yarza (1916-2007), autora de una extensa y sostenida obra, quien en 1936 publica su primer libro titulado con su propio nombre, *Pálmenes Yarza*. Esta transición de la mujer entre su destino de ser fuente de inspiración y su auto apropiación como poeta, es un elemento generacional importante, paralelo a la definición como novelista en el campo narrativo.

En las poetisas de esta generación es muy interesante observar cómo se modula en ellas lo lírico dominante, la “obligación metafórica”. En todo caso, para volver a lo que decíamos, en la antología personal de Gramcko publicada por la Presidencia de la República, el único poema que ella recoge de su primer libro *Umbral* (1941) es uno que trae de vuelta la intención subrayada antes por Enriqueta Arvelo Larriva en *El cristal nervioso* de afirmarse en *su voz*, lo que significó en Ida Gramcko un esfuerzo mayor que culminó en una obra única en el panorama continental: “Hay una voz profunda que me pide estar cerca”.

Contra el desnudo corazón del cielo (1944) es un poemario existencial donde la poeta expresa, un poco ingenuamente y de la mano de cierta retórica, su angustia por “la llaga humana”, con alusiones a la convulsa realidad europea, especialmente a España, la “pobre niña mártir”. Pero su poesía va, como decía

Mariano Picón Salas, recogiendo o “ascendiendo” en espiral, tal como lo expone la figura barroca del caracol, hasta la desaparición de cualquier resto que haga manido o sentimental al poema. De tal forma se ofrecen las relecturas de leyendas en *La vara mágica* (1948), algunos de cuyos relatos de los hermanos Grimm y de Perrault son leídos de una manera sesgada e inédita, como deconstrucciones de mitos clásicos, característica de la escritura de mujeres en el ámbito contemporáneo hispanoamericano. Así, sorprende que “Las dos hermanas”, que son las partes escindidas de la hablante, dialoguen sobre el traumático entendimiento de la inocencia perdida en jóvenes educadas para un cierto tipo de vida y experiencias. Quizás lo que en el poema “Barba Azul” de ese mismo libro, le parecía tan “extraño” a Picón Salas, haya sido la violencia con que Gramcko metafóricamente el tema del sometimiento a la norma (“sombra feudal”, “puño encrepado y viril”), lo que la lleva a preguntarse en los versos iniciales: “¿Por qué ha querido el mundo/ tejer en tu cabeza su guirnalda?”. Igual que María Antonieta Flores (1960-) y otras poetisas “medievalistas” de finales de los años 80, Gramcko desea que caigan “murallas, sótanos y cárceles”. El recogimiento en la lectura como una forma de interioridad pura, y el ejercicio mismo de la poesía en su máxima aspiración, se ofrece en compensación a una realidad incontrolable. “La isla misteriosa” resulta, precisamente, una poética de la lectura, pero vista a través de los ojos de una niña a quien “a cada instante más ausente/ se la encuentra y más honda”.

En *Poemas de una psicótica* (1964), uno de cuyos antecedentes como conjunto sea quizás el poema 14 de *Contra el desnudo corazón del cielo*, una “forma ambigua” entra en el sueño. Se trata de un libro “raro” por su explícito tratamiento del tema sexual, pero no sólo por ello, sino por su escritura lúcida y alucinada: “el terror es como el amor: se anuncia como un vértigo”. Estructurado en seis partes, el libro constituye, dicho por ella misma, un relato de “sanación”. En todo caso,

amparada por el hecho de no tener control sobre lo que se iba desprendiendo de ella como escritura, Gramcko expone lo reprimido en el inconsciente, en un caso único en la literatura venezolana: “Cuando el terror te envuelve, hay esa luz contra el vampiro...”. Hay frases iluminadoras, párrafos de gran belleza que terminan por equilibrar el conjunto sobre las partes revulsivas y proyectarlo como una obra mayor, inspirada y sostenida en cada una de sus apartados. El largo poema “Lo máximo murmura”, con el que cierra el libro, representa uno de los grandes momentos de Ida Gramcko: “Lo confiado/ no admite oscuridad en su maduro/ resplandor. Sí. Yo sé que he madurado/ Único es. Azul. Máximo. Puro.” Por otra parte, la crítica coincide en que el mejor libro de Ida Gramcko es *Poemas* (1952), prologado por Picón Salas y en el que destaca “Cementerio judío”: “El orden sufre, lo transido acaba,/ todo esta blanco, en doncellez, suspenso”.

Un caso contrario es el de Luz Machado. Su poesía entra en el canon dominante agregando “el valor” sensible femenino tan apreciado, de cierta manera ornamental, como sugiere el verso de Darío citado por Antonio Arráiz en el prólogo de *El cristal nervioso*: “Yo saludo el lindo triunfo de las damas”. Eso es cierto y puede verse en la mayoría de sus poemas, y en la suma de esa vertiente lírica que sería su famoso “Biografía del lirio”. Sin embargo, en Machado hay quiebres, “deslices” que a lo largo de su obra se suman a la doliente amargura de su libro más interesante, *La casa por dentro* (1965). En el primer poemario de esta autora, *Ronda* (1941), ya se habla de la condición del encierro doméstico, tema que será recurrente en su poética. En *Vaso de resplandor* (1946) expone el difícil y poco explorado tema de la maternidad como sacrificio y como anulación:

Aquí estoy. No llores más.
No vuelvo a querer nada, nada.
Nada más que lo que quieras tú.

El drama de Luz Machado no fue el de la Dueña con mayúscula de Ana Enriqueta Terán, sino el del ama de casa; al final, la única aspiración de ésta es el orden en su pequeña posesión. “Denme la paz en casa. El armonioso/ orden de cada cosa...” pide en “Ruego doméstico” de *Sonetos a la sombra de Sor Juana Inés de la Cruz* (1966). Poesía, la de Luz Machado, que pretendió ser mayor y que sin embargo trasciende por sus momentos “menores”. Esta obra, al contrario de la de Ida Gramcko, no exige al lector esfuerzo intelectual, le pide compasión. Es una poesía que no ha sido antologada ni refrendada como la de Arvelo o la de Gramcko, una poesía que repele el mito de Sacerdotisa-Poetisa fundado por Ana Enriqueta Terán. Puede leerse, finalmente, como un diario del fracaso y de la rabia que da paso a los primeros libros de Miyó Vestrini (1938-1991) y a la poetización de la cotidianidad en la década de los 80.

En todo caso, Luz Machado tiene en *La casa por dentro* una lúcida conciencia del apartado lugar de la mujer frente al sujeto heroico masculino, del sometimiento a la ley, primero del padre, y luego del esposo; ley de la que puede escapar sólo en el sueño o en el poema. En definitiva, este libro es un amargo reclamo de desamor y soledad, que emparenta a su autora con las narradoras anteriormente comentadas.

Otra poeta de esta generación cuya obra se extiende hasta el presente es Elizabeth Schön (1921-2007) quien en 1953 publica su primer libro *La gruta verdadera*. Su poesía de acento filosófico trata de aprehender la esencia de las cosas desde los signos más pequeños e imperceptibles. Se trata de “oír la vertiente”, “para que se vuelque/ el lado abierto de lo nunca amado antes”. Desechando expresamente cualquier gesto ampuloso, el día se abre en signos menudos, tal como si se tratara de un dibujo que se despliega sin hacer ruido, con gozo y humildad. Esta proposición será bienvenida en la poesía de los años 80 y 90 y encontraremos en ella a poetas como Edda

Armas (1955-). Es muy pertinente la lectura de Luisana Itriago en el prólogo de la antología de la autora publicada por Monte Ávila acerca de la constante del otro en relación con lo vincular, y en oposición al yo reductivo: “hay que dejar a la piel/que roce con todas las demás”.

Finalizamos el período con Antonia Palacios. Abandonando el género narrativo de su primer libro, *Ana Isabel, una niña decente* (1947), muy en el estilo de la biografía femenina que ya hemos comentado, produce la mayor parte de sus textos en las décadas de los 70 y 80, y se adentra en un terreno de difícil clasificación en cuanto al género, inscribiéndose en registros muy alejados tanto de la “generación conyugal” como de las poetas de su tiempo. En sus obras de madurez, los poemas-relatos, la prosa poética, los textos fronterizos –cualquiera sea la nomenclatura que queramos darles– se vislumbra una inauguración. Se trata aquí de la persecución de un espacio; de su creación, más bien. Un espacio interior propio, construcción de una subjetividad que quiere desprenderse del mundo exterior, de la identidad adscrita por el entorno, no ya a través de una denuncia, sino como elección de vida dentro del espacio de la escritura. Lugar no demasiado caracterizado que pareciera surgir del ocio, podría decirse, de la “nada” del destino femenino burgués. No hay en sus textos declaraciones, reivindicaciones o proposiciones alternativas. Es la construcción de la identidad en el lenguaje. La escritura como fundación del ser, que toma como motivo principal la producción del espacio en el cual habite esa subjetividad. Un espacio, por otra parte, amenazado permanentemente por la evanescencia. Un lugar siempre en peligro, afectado por la desaparición. Así se refleja en sus títulos (“espacio desconcertante; “desalojo”; “sitio no elegido”; “oscilación”; “el largo día ya seguro”) esa posibilidad del lenguaje de constituirse, por sí mismo, en recreación del sujeto en busca de habitación.

Su escritura abre nuevos diálogos que, sin duda, reverberarán en las poetas de las generaciones futuras, muchas de las cuales formaron parte de “Calicanto”, nombre de su casa de habitación en la que durante varios años tuvo lugar un taller literario emblemático en la formación de nuevos escritores y al que nos referiremos más adelante.

LA ESCENA DE LOS AÑOS 60 Y 70

Al ser derrocada la dictadura perezjimenista en 1958, se inicia la vida democrática con la presidencia de Rómulo Betancourt (1959-63). En el contexto latinoamericano, y también en el venezolano, son tiempos de revolución. La incipiente democracia que había surgido bajo la égida del partido Acción Democrática, se ve enfrentada a un movimiento político-militar de orientación marxista, dirigido por el Partido Comunista de Venezuela y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el cual, bajo el influjo del reciente triunfo de la revolución cubana, se propone la toma del poder. Fue un período caracterizado por una fuerte presencia de la izquierda cultural enfrentada a otros sectores en el debate debido a que el movimiento revolucionario contó con el apoyo de gran parte de los intelectuales y artistas; algunos de ellos como compañeros de viaje o simpatizantes y en ciertos casos como participantes activos.

A fines de los años 60 se produce la derrota política y militar de las guerrillas en Venezuela, a la que siguieron el derrocamiento del gobierno socialista de Salvador Allende en Chile, y la instauración de dictaduras militares en el Cono Sur; todo lo cual marcó un cierto apartamiento de los intelectuales venezolanos de la vida política, en coincidencia con la cancelación de las aspiraciones revolucionarias que muchos de ellos habían sostenido, así como con la cada vez mayor presencia de nuevas generaciones que no fueron testigos de estos procesos y se formaron dentro de un clima político estable.

Como parte de la política de pacificación que logró una reunificación tanto de las fuerzas subversivas como de la disidencia intelectual, a partir de 1968 y continuadamente durante la década de los años 70, en los cuales el país vivió un auge petrolero sin precedentes, la vida cultural contó con recursos muy superiores a los que anteriormente se le habían asignado. Se creó el Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes, del cual fue presidenta Gloria Stolk, posteriormente transformado en Consejo Nacional de la Cultura. En torno de esta entidad las manifestaciones culturales comenzaron a tener mayor significación y se produjo el ingreso de nuevos actores en el proceso de creación y formación. En el ámbito literario se fundó Monte Ávila Editores, principal casa editorial del país, así como otras entidades con importantes recursos editoriales, principalmente Fundarte, dependiente del Concejo Municipal de Caracas; en la provincia también diversas instituciones públicas siguieron esta pauta. Todo ello permitió que con relativa facilidad los nuevos autores pudiesen publicar. Unido a la apertura a otros discursos, debido a la intensa labor de traducción de autores de otras lenguas, y al intercambio de los escritores venezolanos con el extranjero, la vida literaria se hizo más variada y compleja. Fue la década de los años 70 el período en el cual la cultura comienza a ser considerada como una actividad pública, respaldada por el Estado, sin embargo, y quizá paradójicamente, fue un momento del país muy opaco a la vida intelectual. La bonanza económica trajo también como consecuencia un avasallamiento de la cultura del consumo que ocupó un lugar central en la mentalidad y discurso social de estos años, denominados como el período de la “Venezuela saudita”.

Elisa Lerner comienza a escribir en la prensa en 1959 y se inicia en el escenario literario como única mujer participante del grupo Sardi que, entre otros, lo integraron Adriano González León, Salvador Garmendia, Guillermo Sucre, Efraín

Hurtado, Rodolfo Izaguirre, Luis García Morales. La revista que identificaba al grupo contó con ocho números publicados entre mayo de 1958 y 1961. Sardo reivindicaba el compromiso del intelectual con la libertad, el humanismo político de izquierda, y a la vez, asumía una nueva postura estética frente a “la anécdota, el paisajismo, la visión pintoresca de la realidad” (Santaella, 1992).

Es, sin duda, Lerner quien marca radicalmente la transición entre la mujer doméstica y subalterna de la Venezuela ancestral hacia nuevas representaciones que veremos en las siguientes generaciones de escritoras. Irrumpe en el mundo un tanto provinciano y todavía aferrado a sus usos tradicionales con una mirada de extranjería. Hija de emigrantes judíos, su visión cosmopolita atina a percibir el país múltiple en que se ha convertido Venezuela a raíz de los contingentes migratorios de la posguerra, y a la vez, inspecciona en los renglones del tejido social de un nuevo paisaje. Dentro de esas transformaciones es sustancial la violenta urbanización del país que, durante la década de los años 50, experimentó una rapidísima y numerosa emigración rural hacia los polos urbanos, y principalmente a Caracas.

Ella es también la primera escritora que se apropia rotundamente de la exterioridad, no sólo porque comienza su carrera literaria con la crónica urbana sino por la gran variedad de temas que la ocupan. El cine, las artes plásticas, la fotografía, el teatro, la radio, la televisión, la música popular, las tiras cómicas, los iconos de masas, la historia en su relación con la literatura, el judaísmo, la vida en las grandes urbes, la crítica literaria; su artículo sobre *Rayuela* fue el primero que se escribió en Venezuela. Clasificarla como una “cronista de lo cotidiano” puede llevar a engaño. Lerner entra en lo cotidiano para escribir su metafísica, intentando una lectura del país a través de sus máscaras, sus mitos, sus identidades.

En su obra se pone de manifiesto lo que podríamos llamar la escritura de la joven democracia. El discurso de una escritora que se autoriza a incursionar en la sátira política, en la distancia de proponerse como una mujer sola, que no es “cónyuge”, ni tampoco “dama”. Y dentro del “vasto silencio”, escucha el encierro. El del país, durante la recién finalizada dictadura; el de las mujeres, en la devoción filial; el del solitario y marginal destino del escritor venezolano. Tanto en *El vasto silencio de Manhattan* (1971) como en *Vida con mamá* (1976) Elisa Lerner inicia la exploración de las relaciones madre-hija profundizando en un tema no demasiado tratado, salvo por Laura Antillano como veremos posteriormente, cual es el poder de la madre y su capacidad para la protección pero también para el dominio y subyugación de la mujer. Escritas en género dramático, el peso de la palabra en su posibilidad de constitución y determinación sobre el otro, se hace lúcidamente evidente. No son diálogos estrictamente cotidianos los que escuchamos sino más bien su contraparte simbólica en el juego de la interrelación humana.

Por otra parte, sus crónicas inician lo que consideramos el pensamiento articulado con respecto a las relaciones entre los géneros. “Ser escritora (...) es la mejor manera del triunfo femenino. Es una manera de ser mujer cuando vas perdiendo la juventud”, declaró en una entrevista de Susana Rotker (1984, 1991). Si bien se trata de una definición demasiado particular como para hacer de ella un triunfo común, pensamos que lo que quiere afirmarse es la reivindicación de la identidad del sujeto femenino fuera del intercambio que suponen la belleza y la juventud como valores adscritos a su significación. Encontramos también la afirmación de los lugares despreciados en la inserción social de la mujer, y sobre todo la vinculación entre género y escritura desde una perspectiva ya no eminentemente privada, como las autoras de la generación precedente, sino intelectual. Sin subterfugios comienza a plantear la necesi-

dad de leer a las escritoras nacionales y a comprender sus discursos. Una adaptación cinematográfica de su libro *Crónicas ginecológicas* (1984) fue llevada a la pantalla por la cineasta Mónica Henríquez, quien utilizó los textos para incursionar en la generación de los años 30 y produjo así un invaluable documento.

Si miramos hacia atrás, el diálogo con aquella generación pareciera haberse trasladado hasta hacerse irreconocible. Una suerte de hiato separa las voces. Las mujeres han saltado de los dilemas de la conyugalidad y ahora están en la calle, en los bares, libres en su sexualidad, pero también experimentando una nueva forma de violencia. Viviendo, escribiendo, como diría Miyó Vestrini, “al filo de la medianoche”. Hay una voz trágica, un tanto patética, en estas primeras mujeres de la democracia. ¿Contra qué luchan? ¿De quién se quejan? ¿Qué afirman? Pareciera una guerra contra sí mismas; contra la literatura, como si la misma escritura se maltratara, al intentar arrasar contra los signos del falso y estereotipado lirismo; contra la historia, en una suerte de crónica del diario fracaso; contra la familia en la desmitificación de la casa y su protección. Los signos del sufrimiento femenino inundan los textos: el aborto, la anorexia, la bulimia, el suicidio, la violación. “Continuarás padeciendo tu libre albedrío”, dirá Irma Acosta (194?-199?). Una suerte de castigo por haber buscado la vida fuera de los límites ancestrales. A diferencia de las escritoras del período anterior, cuya relación literaria con los colegas varones quedaba resguardada en el espacio de ciertas convenciones, estas jóvenes sesentistas comparten los extremos de la bohemia, en el espíritu de los poetas franceses “malditos”, que después inspiró a un grupo denominado “La pandilla de Lautreamont”.

Miyó Vestrini (Marie-José Fauvelles), nacida en Francia en 1938 y llegada a Venezuela durante su infancia, es una de las figuras emblemáticas de esta generación, aun cuando muchos

de sus textos se publicaron póstumamente. Fue una notable periodista que en forma continua escribió en los principales diarios del país. Comenzó su carrera en Maracaibo, donde perteneció al grupo Apocalipsis fundado en 1955 por el poeta Hesnor Rivera, quien había estado en contacto con el grupo chileno Mandrágora de filiación surrealista. Se proponía este grupo romper con la tradición poética regional y abrir nuevas sensibilidades (Liscano, 1984). Gracias a las traducciones de Vestrini, se conocieron en la región textos y poemas de Blaise Cendrars, Henri Michaux, Robert Desnos, Jacques Prevert, Paul Eluard y Aimé Césaire. Comenta uno de los integrantes, César David Rincón: "... libros en francés y en italiano, todos al día –que de otra forma no hubiésemos conocido tan pronto– y que ella traducía con paciencia de fraile". Trasladada a Caracas, después del derrocamiento de la dictadura, fue participante del iconoclasta grupo El Techo de la Ballena, que tuvo una importante presencia en la vida intelectual de estos años con acciones tan radicales como "Homenaje a la necrofilia" del escritor y artista Carlos Contramaestre. Fue este grupo en parte heredero de Sardio, pero con una afiliación política decididamente a favor de la revolución cubana, a la vez que emparentado con algunas manifestaciones surrealistas, y proponente de la subversión conceptual y verbal.

El espíritu de la obra de Miyó Vestrini, aun cuando su primer libro *Las historias de Giovanna* fue publicado en 1971, coincide generacionalmente con la de los poetas de los años 60 que, en Venezuela, al igual que en el resto de América Latina, encontraron en el surrealismo, en Nicanor Parra, en el lenguaje coloquial, en la lectura de la poesía norteamericana, y en la revolución cubana, permiso para disentir, para trastocar y para provocar; además, en el caso de las escritoras, para abominar y exponer la guerra interior que resulta de la dolorosa conciencia que provocan las violentas divisiones culturales en un momento en que se pretendió la equiparación en la vida

pública sin que las mentalidades se hubiesen del todo acostumbrado a la presencia de la mujer en ese orden. *Las historias de Giovanna* anuncia el posterior despliegue de una poesía cuya intención es “herir” la lírica. Sus poemas espolean al frágil y limitado universo conyugal que refiere Luz Machado. En *El próximo invierno* (1975) se acentúan la rabia y el desencanto, trasfondo de todos los textos de esta autora. En *Pocas virtudes* (1986) y *Valiente ciudadano*, libro póstumo publicado junto con toda su obra en *Todos los poemas* (1994), lo poético resulta de una suerte de mixtura de elementos bastardos. Es una poeta que trae “la calle” al poema, lo que sin duda no se aleja de su intenso trabajo periodístico.

Sus relatos *Órdenes al corazón* (1996) –rescatados por Salvador Garmendia y su esposa Elisa Maggi– fueron probablemente escritos entre 1989 y 1991. Son un grito de protesta contra el poder, tanto político como de género; contra el orden biológico que lleva a la decadencia corporal y a la muerte; contra las inevitables pérdidas y la imposibilidad de las relaciones amorosas. Una exposición brutal del Yo en los aspectos más deteriorados –abyectos, diría Kristeva– de lo humano, que en cierta forma continúa su autobiografía.

Ser mujer no parece ser ajeno a esta radical posición que en su ferocidad arremete también contra la poesía lírica, como si la experiencia vivida no admitiera ningún elemento mitificante que distraiga de la descarnada exposición de los hechos que suscitan el texto. Esta desacralización de alguna manera estará presente en esta generación de escritoras, que, con las excepciones quizá de Irma Salas (1942-) y Mary Sananes, se apartan del espíritu literario del momento, muy cargado del tema político revolucionario que representan Caupolicán Ovalles, Víctor Valera Mora, en la poesía, y Adriano González León, en la narrativa, por citar algunos nombres significativos. Este deslinde no representa una postura diferencial en lo ideológico y político, sino en la exploración de nuevas vías y

temáticas que abre la escritura de mujeres, muy caracterizada por expresar “la existencia”. En cierta forma, resuena en ellas la filosofía del existencialismo, una náusea sartreana que lleva al vómito de palabras. Una necesidad de contar su vida, “tal como es”, de utilizar la escritura, más que para “hacer literatura” como recurso de afirmación de un Yo sin máscaras que encubran la autorepresentación. El sujeto enunciante y el sujeto empírico guardan poca distancia en lo que llamamos el “derramamiento confesional”; así vemos muchos textos de Irma Salas, Mary Sananes, Lydda Franco Farías (1943- 2004), Irma Acosta.

Pudiera hablarse de una generación perdida, o al menos de una generación que sufrió pérdidas literarias. Mary Guerrero (1942- 198?) y Yolanda Capriles (1930-1972) mueren tempranamente; la última por su voluntad. Otras como Irma Salas y Mary Sananes, así como Mariela Arvelo (1946-), Mariela Alvarez (1948-), Marina Castro (1939-) y la citada Irma Acosta, abandonan la escritura, o al menos, las publicaciones, que también se harán escasas en Matilde Daviú (1942-). Sin embargo, en sus breves obras, encontramos textos muy significativos, y a la vez subregistrados en los anales literarios. Como parte de ese subregistro, nos parece obvio lo escaso de los datos biográficos documentales acerca de la mayoría de ellas, de las cuales sus contemporáneos parecen recordar apenas los nombres. De aquellos años, probablemente sea el ensayo “Rasgos (1960-1975) de la escritura femenina venezolana” de Lovera De Sola (1992: 229-264) el más completo intento de comprender y recoger esta escritura, en la cual incluye no sólo a narradoras y poetisas sino también obras de testimonio, crítica literaria, ensayo, teatro, autobiografías y producción académica.

En el caso de Miyó Vestriini conocemos abundantes datos biográficos a través de su libro *Salvador Garmendia pasillo por medio* (1994). Curiosamente se trata de una entrevista al escri-

tor e íntimo amigo, pero, en espejo, es también un relato autobiográfico. Probablemente el primer texto manifiestamente autobiográfico de una escritora venezolana que rompe con los relatos idealizados de infancia que podemos encontrar, por ejemplo, en *La casa del viento* (1965) de Gloria Stolk. Aquí la escritora desnuda su infancia y adolescencia, dentro del espíritu irreverente que marca su obra. El género autobiográfico en Venezuela ha sido poco frecuentado, y menos como exposición de lo íntimo, por ello, este texto de Vestrini adquiere un carácter inaugural, aun cuando no logra evadir la estrategia de camuflaje de escribirse a sí misma detrás de una tan importante figura literaria.

Lydda Franco Farías, con dos libros de poemas publicados en los años 70, continúa esta sensibilidad propia de su generación. Escribe desde la incorrección, desde el error. En *Summarius* (1985) establece una cierta crónica de sus muertes, y se mira irónicamente como si fuera una bruja en trance de juicio; así, resiste la tortura de sus verdugos y saluda a los muertos de la revolución, mientras se describe a sí misma como una marginal, a las normas y convenciones, orgullosa de serlo.

Irma Acosta pertenece también a lo que ella misma llama el “ciclo de dolor”. Sus dos libros de relatos, ya en los títulos —¿*Qué carajo hago yo aquí?* (1974) y *Mientras hago el amor* (1977)— indican una propuesta antiliteraria. Se trata, sobre todo el primero, de escribir en un discurso salvaje, con absoluto desprecio formal, cuyo propósito pareciera ser el trazado de una suerte de autobiografía, o al menos, explícitamente, la autora declara que escribirá “en primera persona”, asumiendo que tal acto sea criticado. Claramente intenta transgredir la literatura formal, rebajar la dignidad del lenguaje, que en ocasiones se hace escatológico, introduciendo temas sin duda poco transitados hasta el momento, como son los encuentros sexuales anónimos, la furia contra el acto sexual al servicio del hombre, el aborto, la bulimia, el suicidio, la locura y el tratamiento

psiquiátrico. Podríamos decir que Acosta introdujo esta temática del diálogo de la mujer y su psiquiatra, que, con diferentes matices ha sido recurrentemente abordado tanto por narradoras como poetas. La identidad patologizada es retomada posteriormente por Iliana Gómez Berbesí (1951-) en algunos de sus relatos, pero, sobre todo, en la novela *¡Alto ahí!* (1999), así como por varias de las poetas que veremos más adelante tales como Cecilia Ortiz (1952-) y Martha Kornblith (1959-1997). Podemos recordar aquí a una de las protagonistas de Dinorah Ramos —a la que le concede el mismo nombre que usa como seudónimo, subrayando así el espejo identitario—, cuya libertad existencial era tildada de “locura”. Acosta, al conferir esta identidad de enferma a la narradora, entra directamente en uno de los tópicos de la escritura de mujeres, cual es la locura y enfermedad como salida del imposible conflicto.

El orden familiar, fuertemente conmovido en la mentalidad de la década, se introduce en los textos de Acosta como otro elemento de violencia, a la que responde un odio homicida contra el padre. En la imposibilidad de la relación amorosa, el hombre deviene, en su segundo libro, en un objeto sexual para el placer de la mujer que, de ese modo, se libera de la violencia de la que se sentía víctima. Dentro de la escasa recepción bibliográfica de Acosta, merece la pena citar un artículo de prensa (1974) en el que Tecla Tofano (1927-1995) relaciona *¿Qué carajo hago yo aquí?* con el suyo, *Yo misma me presento* (1974). Tofano considera este libro de Acosta como “la abertura de un camino hacia una nueva literatura”, en tanto “el interés del libro es que Irma Acosta busca situarse desde ella misma y por sí”. La necesidad de justificar el libro, anteponiendo que se trata de un texto “personal, subjetivo, y por tanto, parcializado”, permite suponer que tales rasgos podían ser considerados “antiliterarios” por la crítica del momento. Tecla Tofano, más conocida como artista plástica, dejó varias publicaciones, además de sus artículos de prensa.

Activa militante del partido Movimiento al Socialismo (MAS), su voz comprometidamente feminista no encontró demasiados interlocutores dentro de sus compañeros políticos. Este partido, surgido en 1971 como separación del Partido Comunista, en el espíritu del socialismo libertario, el euro-comunismo, y la crítica al estalinismo, tuvo en sus inicios una importante ascendencia en los círculos intelectuales y académicos. En 1972 se organizó un frente feminista que fue disuelto en 1982. A este grupo de mujeres socialistas, pertenecieron Tecla Tofano, Josefina Jordán (1937-), autora de dos libros de relatos, *Sol de la calle El Sol* (1984) y *Romance de la mía gente* (1984), ganador del Premio Municipal de Narrativa. Gioconda Espina (2000) recoge esta crónica por la cual sabemos que Josefina Jordán clausuró con estas palabras: “Sólo (...) unos poquitos nos apoyaron (...) ante tal abandono, burla y sabotaje (...) fue que decidimos batirnos en retirada, hasta hoy”. Gioconda Espina, académica especializada en los estudios de teoría de género militó en varios grupos feministas que actuaron a finales de los años 70: “Persona”, “Miércoles” y “La mala vida”; este último alcanzó bastante notoriedad por su revista.

En términos generales, las propuestas del feminismo de “segunda ola” que produjeron experiencias, acciones y literaturas radicales en Estados Unidos y algunos países europeos, principalmente Francia e Italia, tuvieron muy escasa repercusión en Venezuela. Un caso muy interesante es la dramaturga Mariela Romero. Muy joven escribió varias obras pero es en 1976 cuando se representa su primera pieza, *El juego*. Se trata de un diálogo entre dos mujeres que tienen el mismo nombre, y se vinculan en una interrelación psicológicamente muy compleja, caracterizada por el sadomasoquismo. Podría leerse como un alegato contra la ternura e idealización de las mujeres y sus vínculos que ya habíamos entrevisto en Lerner, mas el texto de Romero se dirige sin duda a otros extremos. Es, en

cierto modo, una parodia de la dominación masculina, una autoapropiación del odio y la violencia que la mujer asume aquí enteramente. Es ella misma víctima y victimaria, a la vez y alternándose los papeles, en una radical expulsión de lo masculino, que también encontramos en sus siguientes producciones. En *El inevitable destino de Rosa de la Noche* (1980), *El vendedor* (1981) y *Esperando al italiano* (1988), Romero vuelve a la temática de la dominación y rebajamiento de la mujer. Sus personajes han roto hace tiempo con los patrones de resignación y pasividad, y se abren a su propia vulnerabilidad en una lucha quizá sangrienta. En su abyección y miserabilidad, las prostitutas, mendigas o mujeres vendidas de alguna manera al poder y al dinero, alzan su propio fracaso como un orgulloso desafío.

Dentro de los escasos trabajos acerca de las dramaturgas venezolanas, vale la pena mencionar el citado estudio de Susana Castillo (1992, 5-11) en el cual destaca la actividad de Mariela Romero como escritora, actriz, productora y gremialista en un ámbito en el cual considera que el control y poder de decisión ha sido particularmente excluyente; así como destaca las dificultades para la investigación por ausencia de textos: “Sin esas fuentes de información la interrumpida historia de la mujer que escribe teatro debe empezar en los años 50 con la poeta Ida Gramcko”¹³.

En la narrativa breve, Mary Guerrero y Yolanda Capriles prefiguran nuevas sensibilidades. Ambas autoras, en tanto se distancian de la narrativa político-social que configuraba en ese momento casi una corriente “oficial”, son las que vemos más vinculadas al contexto contemporáneo. Guerrero, en *El espejo negro* (1969), dentro de una temática marcusiana de la crítica del mundo inhumano, la opresión de los objetos, la

13 Una contribución a esa información es la obra citada de Lorena Pino Montilla.

mecanización tecnológica, hace resistencia ante la cosificación y alienación surgidas en el poderío creciente de los medios de comunicación de masas en la era postindustrial. Crea una suerte de literatura fantástica de resonancias cortazianas, que se adentra en la búsqueda de espacios insospechados de la realidad. Un lenguaje poético que apunta al mundo interior, la precariedad, tristeza y soledad, en la *des-humanidad* de los vínculos urbanos y la aparición de la violencia en el ciudadano aparentemente racional. Un Yo solo y solitario que radicalmente escribe su destrucción dentro del orden familiar; recordándonos los textos de Acosta, pero, sin duda, con un oficio de escritura más logrado, abre excavaciones del Yo a través de la incomunicación de unos personajes irremisibles. Yolanda Capriles en *El arquero dormido* (1972) se adelanta a tópicos que veremos aparecer hacia fines de los años 90: los desplazamientos, las disolvencias de la identidad, el extrañamiento de lo nacional. El efecto de sus largas estadias fuera del país sitúa su escritura en un cierto espacio de exilio y cosmopolitismo que la alejan de los registros locales de sus contemporáneas, y, a la luz del tiempo, la asimilan más bien a la estética de fin de siglo. Personajes perdidos, sin rasgos demasiado conformados, que viven en ambientes europeos y en su ajenidad (“Esta no es su ciudad, estas no son sus calles”) reproducen atmósferas de resonancia onírica, aspirando a encuentros y a la exposición de una intimidad que, sin embargo, queda preservada del lector. La pequeña muestra que nos queda de Capriles habla de una escritura inquietante que se entremete en los pliegues de lo psicológico y lo fantástico.

Así como en las narradoras de las generaciones anteriores observábamos una escritura encerrada en la cual el diálogo exterior era muy precario, e impactada por la claustrofobia de atmósferas domésticas, encontramos ahora un cierto extravío de subjetividades que han roto cauces convenidos sin hallar otras vías. Su expresión intenta abrirse paso dentro de la vio-

lencia que no es tanto política como producto del choque con una vertiginosa realidad urbana y una indefinición en cuanto a su relación con el otro masculino que, como padre o como objeto sexual, se presenta también descubierto de las convenciones dejadas atrás.

Cerca de estos personajes incomunicados, representados por una protagonista que pareciera no encontrar un centro discursivo ni existencial, vemos la primera novela de Ana Rosa Angarita (1936-) *Hormigón de concreto*, ganadora en 1982 del I Premio de novela Gloria Stolk; concurso que, por cierto, no tuvo sino esta primera convocatoria. Lovera De Sola, en su momento, describió a la protagonista como “acorralada, desconcertada, en medio de una crisis (...) atrapada, no encuentra un sendero propio a través del cual vislumbra una vía para su realización”. Esta problemática fue muy propia de una generación de mujeres que se vio autorizada a nuevas autonomías sin otras referencias que los libros, la música y los ecos del Mayo francés; sin embargo, que la publicación de la novela de Angarita se hiciera en 1983 la descontextualizaba del momento literario que ya había encontrado otros rumbos. Su siguiente producción, *El llanto americano o crónica de Los Nosotros* (1988) fue calificada por el crítico Lubio Cardozo como “un extraordinario poema narrativo sobre esa melancolía llamada (o mal llamada) América”¹⁴.

A principios de la década de los 70 se publicó una apreciable cantidad de testimonios acerca de las guerrillas; muy dirigidos unos hacia el recuento anecdótico y otros a la denuncia de asesinatos y torturas ocurridos en el combate antiguerrillero. Podríamos señalar quizá que la visión crítica del reciente proceso se inicia con el relato que busca la experiencia humana de los participantes en *Aquí no ha pasado nada* (1972) de

14 Las citas de Lovera y Cardozo han sido extraídas de www.codice.arts.ve. 25/01/01

Angela Zago (1945-), quien ofrece con humor una crónica de su actuación en la lucha guerrillera, testimonio que alcanzó una notable difusión dentro y fuera del país. En su última publicación *Sobreviví a mi madre* (1997) persistió en la crónica autobiográfica, indagando esta vez en las raíces personales y familiares de su conciencia política.

Con esta misma temática aparecieron dos escritoras de la generación sesentista. Tanto Victoria de Stefano (1940-) como Antonieta Madrid (1939-) reinsertan la novela con una sensibilidad contemporánea, marcando una distancia definida con las autoras que veíamos con Gomes (2000b) habían escrito novelas durante los años 60 y 70 desde una estética arcaizante. A partir de ellas se inaugura una visión en la cual la mujer, como escritora y personaje de novelas, es protagonista de un mundo abierto que no se limita al espacio de la intimidad o al culto de la historia nacional.

Los primeros libros de Madrid están marcados tanto por los acontecimientos políticos como por la contracultura sesentista. Sin embargo, aun cuando han sido libros clasificados en el ciclo de la narrativa de la violencia, *Reliquias de trapo* (1972) y *No hay tiempo para rosas rojas* (1983), introducen una variante significativa en tanto atienden a los aspectos “menores”. Es decir, a las modalidades y nuevos códigos que se instauraron en las relaciones afectivas y sexuales entre hombres y mujeres. Antonieta Madrid es, probablemente, la mejor exponente de estas transformaciones en la medida en que las vincula al aparato contracultural, y de ese modo articula el espacio y tiempo local con el espíritu de la época en un sentido más amplio. Su narrativa viene a dar consistencia a esa nueva representación del Yo femenino al inscribir a sus personajes dentro de nuevas coordenadas y problemáticas, irresueltas pero al menos con la proyección de otras identidades y relaciones.

Desde sus primeros libros se observa la conciencia de la fragmentación del individuo y una aproximación a la vida

urbana en Caracas o en otras ciudades. Una comprensión de la fragilidad de las identidades y de lo efímero de los vínculos. Su propuesta formal ha sido, sostenidamente, una búsqueda. Lo que en *Reliquias de trapo* se inicia como escritura desencadenada, atenta más al texto que a la anécdota, ha formalizado un estilo muy propio, cuya máxima expresión es *Ojo de pez* (1990). En esta novela se rompe la historia, presentándose desarticulada en un rompecabezas que contiene, a la vez, una teoría de la novela –profundizada en un anterior libro de ensayo–, y una serie de pequeñas historias que pueden ser leídas desde distintos puntos de vista, ya que la hegemonía narrativa queda totalmente anulada. Esta experimentación en el texto, que Madrid inició con un cierto eco del *fluir* de la conciencia y la intertextualización, evoluciona en su escritura a una franca ruptura con la narrativa consecuente, y la expone como una voz muy propia dentro de las tendencias de la escritura posmodernista.

En *Ojo de pez* la historia de la protagonista y su genealogía femenina pueden leerse como una propuesta feminista muy particular. Lejos de cualquier denuncia explícita, el estallido de las formas y de la sintaxis introduce la proposición de una recreación de la mujer que no se expresa tanto en el contenido como en la ruptura formal. Es una escritura que “se revierte, se invierte, se trastoca”, y en esos movimientos se produce también una liberación de la identidad prefijada del sujeto que la produce.

Victoria de Stefano publica en 1974 su primera novela –firmada Victoria Duno– *El desolvido*. En ella se recogen críticamente las recientes circunstancias políticas dentro del estilo de crónica y testimonio, pero, sin duda, sus libros sucesivos demuestran que no era ése el género en el cual De Stefano quería transitar y fueron revelando y asentando a una novelista en busca de otros espacios literarios más cercanos a la reflexión filosófica, a la indagación de la biografía intelectual,

al texto de múltiples referencias de lecturas que tamizan las vivencias y la memoria.

En *El lugar del escritor* (1992) propone el relato de 48 horas en la vida de una escritora. Compuesto en forma de monólogo, la narración sigue el flujo de la conciencia, atenta al inmediato presente, con saltos ocasionales al pasado, evocado en imágenes que para nada producen una continuidad del personaje-narrador. Es una suerte de diario de escritor, un testimonio acerca de la ética de la escritura, una crónica de la lucha permanente por resguardar el espacio y el tiempo necesarios para el oficio. El texto puede leerse como el intento de llevar la consigna de Virginia Woolf a su más extrema expresión. No es solamente tener “un cuarto propio” sino *ser* ese cuarto, evitar todo lo que no sea ese cuarto, confinarse a ese espacio como reducto en donde la escritura no sea molestada ni interrumpida por ninguna otra circunstancia o persona. “Mi cuarto es la proyección de todo mi ser y mis seres múltiples... Mi cuarto y mi ser son la misma cosa (...) Una vida mía, muy mía, un lugar, una ventana”.

La lucha por llegar a obtener esta vida propia es el tema central del monólogo. Aunque transcurran en él algunas pequeñas anécdotas pasadas o presentes, toda la existencia pareciera ser un paréntesis, una detención impuesta para lo que resulta esencial: escribir. Todo vínculo es amenazante para la tarea del escritor, en la medida en que le roba tiempo para consagrarse a su trabajo: “Los escritores no deberían casarse, ni tener hijos, ni hacer amigos: nada que llevar a costas”. Es ella, la mujer escritora, quien ha dilapidado sus oportunidades al entregarse a otras tentaciones de la vida, y esa adjudicación de responsabilidad constituye un manifiesto radical acerca de las relaciones entre la mujer y la escritura. Hay en Victoria de Stefano un cierto espíritu woolfiano no sólo por las alusiones al cuarto propio sino en la elusión de cualquier caracterización de la feminidad escritural; sus novelas transcurren en la androginia literaria

que preconizaba Virginia Woolf para universalizar la escritura de las mujeres, lo que las hace muy distintas a las que veremos en otras novelistas que publican en períodos similares.

Historias de la marcha a pie (1997) es una novela-memoir-ensayo-relato-ejercicio de prosa. Victoria de Stefano une en este libro la experiencia de vida, la experiencia literaria, la erudición, la reflexión. La autora escoge a sus personajes, atraídos por algún recuerdo banal, excéntricos, estafalarios, perdidos en sus borrosas identidades, y al interlocutor fundamental, un hombre en el umbral de su muerte, con quien establece una suerte de diálogo que sirve de pretexto a la narración. Pero el tema fundamental es el propio lenguaje, la misma aventura de la frase, la impecabilidad de un tratamiento formal que encuentra un sentido rítmico de la lírica clásica, la concisión de la palabra certera que queda reverberando, la iluminación de una vivencia.

Curiosamente de Stefano, a lo largo de su escritura, cierra un ciclo de lo que podríamos llamar el perfil de la mujer sesentista. Se inicia relatando la participación en la lucha guerrillera –como manifestación de la acción política de la mujer en su opción más radical– y progresivamente se dirige al interior, retornando al “cuarto propio”, a la recuperación de la memoria intelectual para obtener así la libertad del deseo, en este caso, el deseo de escribir.

Los años 70 fueron calificados en lo literario como la “década miserable” (Santaella, 1991), del “relato imposible” (Jaffé, 1991) o de “un país que se negaba a sí mismo” (Barrera Linares, 1991). No parecieran, sin embargo, ninguna de estas categorizaciones dar cuenta de las autoras que hemos comentado, pero ciertamente se impuso una corriente literaria, especialmente en la narrativa, más centrada en el lenguaje

que en el relato, más por “el placer del texto” que para el placer del lector. El cuento “Evictos, invictos, convictos” con el que Lourdes Sifontes (1961-) ganó a los 20 años el Concurso de Cuentos de *El Nacional* de 1982, suscitó una polémica en torno al veredicto, precisamente por su naturaleza hermética. Si bien Sifontes, en su posterior novela *Los nuevos exilios* (1991), retorna a recursos formales más narrativos y anecdóticos, esta su primera aparición fue, sin duda, una proposición literaria que seguía los riesgos de Oswaldo Trejo, su máximo exponente y mentor de muchos jóvenes escritores.

En *El trueno fue una de mis tumbas* (1979), Mariela Arvelo persigue la búsqueda de ese “país del olvido” que caracterizó la obra de Alfredo Armas Alfonzo; el intento de traer a la carne los fantasmas que habitan la memoria de los pueblos venezolanos, las historias familiares, la recreación de la metafísica rural. Como ya apuntamos, Venezuela vivió un desplazamiento violento de la provincia a la capital, cuya expresión literaria ocasionó una suerte de nostalgia del terruño presente en muchos textos poéticos y narrativos. Con cierto apego a las formas del experimentalismo y eludiendo la narración objetiva, Arvelo, en un claro intento de separarse de la tradición galleguiana, aspira a una prosa poética que se desprende de la anécdota y del pintoresquismo, pero que, al mismo tiempo, proyecta una mirada de recuperación que veremos asentarse desde otras claves en la novelística de los años 80 y 90, en la que destaca Laura Antillano.

Antillano fue una autora precoz que publicó su primer libro a los 18 años. También muy joven, en 1977, fue la primera mujer en ganar el Concurso de Cuentos de *El Nacional* con “La luna no es pan de horno”. *La bella época* (1968), su primera publicación, es un texto juvenil inserto en un contexto literario que no estaba acostumbrado a proposiciones narrativas extrañas a lo político y social. Retrospectivamente podríamos decir que la recepción de Antillano fue ambigua. Por un lado,

se celebraba la aparición de una nueva autora, se la incluyó en antologías y referencias, pero, por otro, los calificativos de “anecdótica e íntima” deslizaban una sutil crítica a lo que se consideraba fuera de la literatura “mayor”. También fue apareada con Francisco Massiani, autor con quien coincidía en representar una nueva generación literaria, pero, sin duda, los proyectos de ambos divergieron en el tiempo.

“La luna no es pan de horno” es un relato inaugural en la narrativa venezolana. Se trata de un monólogo construido como una larga carta dirigida a una interlocutora ausente: la madre recién fallecida. En estos términos, el gesto de Antillano contrariaba la temática y estilo de la cuentística del momento, una literatura entre lo imaginativo, lo fantástico o lo decididamente experimental. Pero, más allá de esto, la autora daba el paso de extraer de una dolorosa vivencia personal materia de escritura, lo que también desafiaba un cierto pudor de la narrativa venezolana. La naturaleza autobiográfica del cuento no podía pasar inadvertida en el medio literario ya que Laura Antillano proviene de una destacada familia intelectual: hija del reconocido periodista Sergio Antillano y de la artista Lourdes Armas, y sobrina del también periodista e importante escritor Alfredo Armas Alfonzo. Esto pudo quizá condicionar una cierta lectura inclinada a ver el texto como un ejercicio catártico sin atender a la original propuesta que era la localización de la sentimentalidad como tema literario, asunto que coincidirá, años más tarde, con los presupuestos del grupo poético Tráfico. El diálogo con la madre muerta, por otra parte, se distancia rotundamente de uno de los mitos familiares más sustentados. Se trata aquí de encarar la ambivalencia de la relación madre-hija, lugar sacrosanto que no había sido hollado. La relación con el cadáver materno, es –como dirá Kristeva (1987)– sustantivo a la construcción de la identidad femenina.

Desde el punto de vista de lo que será el proyecto novelístico de Antillano, este cuento primordial contiene las cla-

ves esenciales: la dialéctica de las generaciones femeninas, la construcción del sujeto femenino a la luz de una historia contextualizada en el país, la recuperación –o mejor dicho la imaginarización– de una cierta historia de la mujer venezolana que encuentra su ampliación en las novelas *Perfume de Gardenia* (1982) y *Solitaria solidaria* (1990). Con respecto a la primera de ellas, es necesario subrayar que en nuestra narrativa Antillano inaugura recursos formales considerados como propios de la escritura de mujeres y extendidos en la novelística del subcontinente: la utilización de los géneros subalternos, tales como las canciones, las películas, los diarios, los recortes de prensa; los motivos de una cierta “cultura femenina popular” que, hasta ese momento, no habían sido representados literariamente, y que abundarán en los textos de las escritoras de los años 80 y 90. Los recursos de la imagen, que ya habían sido utilizados en *Perfume de Gardenia*, como las fotografías o fotogramas, encuentran también su expresión en uno de sus libros de ficción breve, *Cuentos de película* (1985). En esta colección se producen desplazamientos de lo literario a lo cinematográfico y viceversa, que representan un aporte fundamental de esta autora.

Dentro de su cuentística posterior, muy característico de Antillano es la escritura abierta en la que cruza con frecuencia el erotismo. Una nueva forma de erotismo en tanto el sujeto femenino se desprende del “ciclo de dolor” sesentista, para situarse como protagonista de historias en las que el hombre es apropiado como objeto erótico. Esta apropiación, a veces gozosa, otras nostálgica, resulta también lejana de las exposiciones desnudas que veremos posteriormente. Se trata de una escritura más sugerente que expositiva, retomada por Silda Cordoliani y Lidia Rebrij (1948-) en algunos de sus relatos. Así como establecimos en la obra de Elisa Lerner un punto de transición, la de Laura Antillano supone un nuevo conjunto

articulado de proposiciones del que serán tributarias las narradoras posteriores.

En el ámbito de la poesía, en el período setentista se abren dos reacciones frente al derramamiento confesional. La primera se caracteriza por trascender los límites del Yo privado, personal, en busca de la contención que, en muchos de los casos, se traduce en el poema breve o en una poesía más elaborada y cargada de significaciones, un tanto hermética, descontaminada de otros elementos que no sean los esenciales de la palabra poética. En esta tendencia incluimos a Hanni Ossott (1946-2002) y a María Fernanda Palacios. Son autoras que persiguen el control de la escritura, una búsqueda de respuesta en los libros, una vía de intelectualización y distancia en la separación conceptual de la escritura y la vida. Una suerte de pausa para mirar, reflexionar, contextualizar. Se inicia así una tradición de literatura intelectual cuya principal exponente es Margara Russotto, de la que encontramos herederas a las narradoras de los años 80: Silda Cordoliani, Stefania Mosca (1957-2009), hasta Nuni Sarmiento (1956-); en la poesía, Verónica Jaffé (1957-) y Ana Nuño (1957-), quien, en cierta forma, coincide con Ida Gramcko en el conceptualismo barroco, sobre todo en el libro *Sextinario* (1999).

Es el tiempo de la alta poesía, en la que se inscriben también los libros de Antonia Palacios, ya comentados. Tanto Victoria de Stefano, Margara Russotto, Hanni Ossott y María Fernanda Palacios, se han dedicado en forma continua a la docencia universitaria y destacan en la producción ensayista. Palacios publicó un primer libro de poesía *Por alto/ por bajo* (1974), después del cual, como ya fue señalado, ha consagrado la mayor parte de su trabajo al estudio de la obra de Teresa de la Parra; es también autora de *Sabor y saber de la lengua* (1987), conjunto de ensayos acerca de la naturaleza de la escritura y el lenguaje.

La conciencia que tiene Margara Russotto acerca del discurso poético, el reconocimiento de sus lecturas que forman

en los poemas un elaborado tejido intertextual, la celebración de la vida en modestas instancias cotidianas, un irónico y delicado sentido del humor, la poetización de temas relacionados con el género y con el saber, caracterizan una escritura emparentada, por cierto, en un sentido de gozo con la tradición poética brasileña. Ya en *Brasa* (1979), su primer libro publicado, aunque posterior en escritura a *Restos de viaje* (1979), anuncia la intención de su mirada:

infeliz tiranía del ojo
no
capaz de habitar el esplendor
largo tiempo.

En *Viola d'amore* (1986) la mirada de Russotto, amorosa y abarcante, comprensiva y compleja, nada complaciente y en mucho desmitificante, registra amplios matices en la realidad:

Un pájaro cruzó la autopista
se estrelló contra un vidrio
(...)
¡ah! belleza última y lejana
en el horizonte hirviente
de gasolina.

Todas sus preocupaciones temáticas, intelectuales y formales han confluído en *Epica mínima* (1996), libro cuyo título subraya con ironía el humilde apartado de un periplo que cubre el espacio entre Venezuela e Italia, de donde la poeta siendo niña emigró. Este enfrentamiento y confluencia de tierras y de idiomas enriquece y enrarece aún más su discurso, acentuando el carácter real y simbólico de extranjería que comparte, por ejemplo, con la poesía de Verónica Jaffé. Por otra parte, Russotto es una lúcida ensayista y estudiosa de la

poesía latinoamericana, y la primera académica venezolana que ha encarado con rigor el tema de la escritura de mujeres en varios estudios, principalmente en *Tópicos de retórica femenina* (1993b).

La obra de Hanni Ossott se ha configurado en el tiempo como una de las más conmovedoras y arriesgadas experiencias de la poesía venezolana contemporánea. En un primer momento su trabajo puede inscribirse dentro del “lirismo filosófico”, o como dice el crítico Javier Lasarte (1994:14), “cuadernos reflexivos cercanos al ensayo”, acordes a la reacción intelectual de las poetisas académicas. Sin embargo, a partir de *El reino donde la noche se abre* (1987) se produce una apertura formal y temática que no excluye la exposición abiertamente confesional que, en cierta forma, emparenta con *Valiente ciudadano* de Miyó Vestrini. Sobrecogida por un gran terror que la lleva a hablar o a escribir desde otro lugar, Ossott mantiene lo sustancial en el poema. Es la suya una propuesta excesiva sin excesos, y manifiesta en la forma de anotaciones, casi de un diario –o de “oraciones para un dios ausente”, que después escribirá Martha Kornblith. Hanni Ossott expone ante sí misma y ante los otros la lastimadura de la vida en la negación, la invalidez, las pérdidas, la disolución y el miedo.

Casa de agua (1992) es un libro elegíaco en el que se manifiesta lo oculto, el “gran misterio” y el abandono de dios en la ausencia de la madre de quien parece heredar la “enfermedad”: “Ella era bella y de ella aprendí este horror”. En todo caso, se trata de una genealogía con énfasis en las figuras femeninas, la madre, la hermana, la abuela. Ante la pérdida irremediable, hay dos conquistas: el miedo y la poesía. En *El circo roto* (1996) aun desde la certeza de un Yo construido, todo se hace transparente. La voz, antes tan escueta, delgada, sustantiva, se hace elocuente, expositiva, narrativa. El reclamo amoroso que se podía entrever en *Cielo, tu arco grande* (1989), es aquí expuesto de una manera muy amarga. Se reza, sí, pero se reza

nombrando a personas reales, pidiendo por ellos, reconociéndose sola en el achatamiento de lo cotidiano y buscando la afirmación de la escritura: “Déjame escribir, al menos escribir, es lo mínimo que se puede pedir”.

Un texto publicado por Cecilia Ortiz en 1975 en la Revista *Araisa*, marca su periplo. En “El poema del parque”, la irrupción violenta de la policía en una escena amorosa, habla de la conflictiva relación de Ortiz con las formas del poder. En *Trébol de la memoria* (1978), su primer libro publicado, reclama expresamente el ejercicio de la fuerza, pidiendo que no la “encierren”; amenaza de la que logra evadirse mediante la invisibilidad y desaparición. En *La pasión errante* (1986), los textos se organizan alrededor del daño que causa en ella la pasión amorosa, otra forma de poder. De la experiencia sufriente queda, sin embargo, una mirada, lo que equivale a decir, una escritura. En *Autorretrato* (1993) reconoce sus miedos y fragilidades, sintiéndose cercada hasta en el sueño, mas admite y desea una posibilidad de ser fuera de las persecutorias formas del dolor y la locura. Finalmente, el libro concluye con una reafirmación de su identidad y lugar en el espacio protegido y conquistado de la casa.

María Clara Salas (1947-) podría inscribirse dentro del linaje inaugurado por Elizabeth Schön, con quien comparte el saber filosófico que se transparenta en el discurso, con mayor peso en las ideas, de tono lírico, muy depurado. Aunque al contrario de Schön, la poesía de Salas no elude el dramatismo, y aun el patetismo, en situaciones más cercanas a las fluctuaciones de la vida cotidiana, mostrando, por ejemplo, el miedo que produce enfrentar la locura y perder así el orden, cuando el frágil equilibrio que supone estar en un mundo de luces y de sombras depende del hilo de sus pensamientos. En los libros *Linos* y *Un tiempo más bajo los árboles*, ambos de 1991, cada poema tiene una unidad de sentido y contundencia tal que lo hace autosuficiente en el conjunto al cual pertenece. En todo

caso, los libros de esta autora tratarían, como la poesía mayor lo hace, de la vida y de la muerte, en un sentido de misterio y trascendencia.

La segunda reacción que distinguimos en la producción poética de este período es la que se dirige a la consagración de lo propio femenino. Es, sin duda, Mariela Álvarez quien en *Textos de anatomía comparada* (1978) inaugura esta escritura que podríamos llamar en retorno, no ya a la domesticidad y encierro, sino a la búsqueda de una identidad construida fuera del falocentrismo. Así como en las voces de Vestri ni o Lydda Franco se escucha el odio, el grito, la rabia, en Mariela Álvarez se trata de un proceso de individuación desarrollado desde la propia experiencia del cuerpo que utiliza, probablemente por primera vez en nuestra literatura, la imagen fotográfica de cuerpos femeninos como parte de su propuesta expositiva. Partir de la nada, de ningún recuerdo, para establecer una identidad. Mirarse a sí misma sin que una mirada alterna mistifique lo mirado, en la que resuenan las proposiciones de Cixous e Irigaray. Una voz que se nombra a sí misma, sin referencias al hombre o al hijo, sin anécdotas ni venganzas. Es una vuelta a la feminidad herida, que se retira de la batalla harta de ser herida. Esta autora de una muy breve obra, representa una inauguración, en cierta forma anticipada, del tema del cuerpo que tendrá una gran repercusión en la poesía latinoamericana de los años 80.

Un caso muy especial es la poesía de Emira Rodríguez (1929-), difícilmente clasificable dentro de las tendencias descritas. Generacionalmente anterior a la mayor parte de las autoras mencionadas, publica sus dos poemarios en la década de los 70. *Malencuentro pero tenía otros nombres* (1975) es un libro que pareciera abrir líneas de continuidad con proposiciones igualmente radicales en poemarios muy posteriores de Laura Cracco (1959-) y Manon Kübler (1961-). En una primera lectura se ofrece como una versión extrema de los mitos de crea-

ción del Nuevo Mundo. En todo caso, se trata, ciertamente, de un texto adánico con expresas influencias del movimiento surrealista, y especialmente del poeta venezolano Rafael José Muñoz, a quien dedica, por cierto, uno de los textos más delirantes. Emira Rodríguez inaugura, al nombrarlo, un “nuevo mundo” verbal. Así es ella también –utilizando su expresión– una “transformadora” del discurso que expone su alucinada mirada. Pero, en la medida en que el poemario avanza, se va haciendo menos hermético, como si en el proceso de su escritura, la autora se hubiese aligerado del peso de sus mitos personales y fantasmas, de los miedos y deseos a los que el aluvión de su lenguaje había dado tan perturbadora consistencia. Después de ese sostenido esfuerzo de la imaginación, pareciera, también, haber quedado vacía de sí, al punto que, en el último poema, pide, como si se tratara de una oración, y no tuviera nada más que ofrecer, “danos un rostro danos”.

En Emira Rodríguez, como en Mariela Álvarez, Yolanda Capriles, Mary Guerrero, y quizá en Manon Kübler, cuya poesía comentaremos más adelante, encontramos lo que podrían llamarse rarezas usuales, valga el oximoron. No es infrecuente en la literatura venezolana, y menos en la producida por mujeres, que aparezcan nombres que inauguran sensibilidades, tratamientos, problemáticas, en breves obras o escasas publicaciones que, por distintas circunstancias editoriales y vicisitudes personales, desaparecen luego de la escena, dejando lo que podría considerarse una escritura incompleta en su desarrollo pero también un importante legado de creación y una prefiguración de nuevas estéticas.

LA ESCENA DE LOS AÑOS 80

Venezuela, por su riqueza petrolera y su estabilidad democrática, parecía haber escapado a las problemáticas de otros países latinoamericanos, pero, finalmente, cae en la fosa común del continente. Los primeros años de la década participaron todavía del auge económico, mas, en 1983, se produjo la primera devaluación de la moneda, caracterizada por un cambio estable durante largo tiempo, como signo de la crisis que a fin de siglo inicia la economía venezolana. Los ideales de progreso, el impulso modernizador y la prosperidad que habían sostenido a la clase media y contenido considerablemente los niveles de pobreza, entran en un camino de pérdida progresiva, pronto seguida por manifestaciones de descontento social ante la erosión del nivel de vida de amplios sectores de la población. El deterioro de la educación, la salud, los servicios públicos, el aumento del índice delictivo, los escándalos de corrupción administrativa, la ausencia de diálogo entre los partidos políticos y sus bases sociales, todo ello redundó en una atmósfera política enrarecida que presagiaba el fin de una era.

En el ámbito literario los efectos de la década anterior continuaron presentes durante casi todos los años 80, y a las existentes se sumaron varias editoriales alternativas, subsidiadas por el Consejo Nacional de la Cultura, que contribuyeron a la promoción de nuevos nombres, así como a la difusión de autores extranjeros. Valga mencionar a Pequeña Venecia, dedicada a poesía, así como La Liebre Libre y Tierra de Gracia; Angria,

con énfasis en literatura de mujeres y traducciones. Se trata, pues, de un periodo en el que confluyen tanto nuevas autoras como aquellas que ya contaban con un buen número de publicaciones, lo que resulta en una considerable ampliación del panorama.

En estos años tiene lugar la aparición de los últimos grupos literarios venezolanos del siglo. En 1981 surge Tráfico, conformado por Rafael Castillo Zapata, Miguel Márquez, Alberto Márquez, Igor Barreto, Armando Rojas Guardia y una de nosotras, Yolanda Pantin (1954-). Este grupo se desprende de Calicanto, que como mencionamos era un taller literario que se reunía en la casa de Antonia Palacios. Bajo su presencia, más que su conducción, se valoraban en el taller los signos del texto poético o narrativo que transparentaban preocupaciones esencialistas. A partir de la sonoridad de las palabras, en función del ritmo preferiblemente, y al privilegiar la sustantivación sobre la adjetivación, la producción derivaba en un cierto hermetismo, lo que a su vez reforzaba la sacralización del hecho literario como “misterio” y la noción de poeta como *médium*. En cierta forma, la propia Antonia Palacios –sacerdotisa como también Ana Enriqueta Terán, con quien mantenía correspondencia y diálogo– encarnaba esto literalmente, al afirmar que sus textos los dictaban “sus fantasmas”.

Este clima, que a su vez era una estética, marginaba cualquier signo de la experiencia cotidiana en una ciudad como Caracas, cada vez más lejos del país mitificado de la infancia rural propia de las generaciones poéticas anteriores. El órgano legitimador de esta corriente fue Papel Literario, publicación del diario *El Nacional* dirigida entonces por el poeta Luis Alberto Crespo, quien semanalmente brindaba espacios preferenciales a los textos que se hacían eco de esta poética, convertida en discurso dominante. Frente a esto reacciona Tráfico, proponiendo en su encendido manifiesto la poética de la calle, la valoración de la sentimentalidad, el melodrama

y no la tragedia, en una escogencia, no explícita, de lo menor, de lo sesgado. “Venimos de la noche y hacia la calle vamos” –parafraseando el primer verso de “Mi padre el emigrante” de Vicente Gerbasi¹⁵– fue la primera línea del manifiesto, último del siglo XX en nuestra literatura.

Paralelamente, conducido por el poeta, crítico y artista Juan Calzadilla, y con una propuesta radicalmente distinta a Calicanto, se reunía La Gaveta Ilustrada en la Universidad Simón Bolívar. Calzadilla había subrayado muy temprano, en sus colecciones de poesía, los signos de lo urbano, y por lo tanto la presencia ya no del “paisano” sino del ciudadano. Por otro lado, su posición frente al texto literario, y lo que valoraba de la experiencia formal –no para incomunicar como Oswaldo Trejo sino para comunicar–, llevó al grupo a emprender tareas tan radicales y novedosas entre nosotros como la escritura de una novela grupal, titulada, precisamente, “Ritos cívicos/; lo que significaba, entre otras cosas, la abolición de la noción de autor y, consecuentemente, cualquier exceso romántico del Yo “calicantiano”. Fueron miembros Elvira García, Julia Marina Müller, Edda Armas, Antonio López Ortega, Gustavo Guerrero, Alejandro Varderi, y brevemente María Celeste Olalquiaga, crítica cultural que ha desarrollado su trayectoria en Estados Unidos.

El tercer grupo literario de este período fue Guaire, formado en su mayoría por jóvenes provenientes de la Universidad Católica Andrés Bello: Rafael Arráiz Lucca, Nelson Rivera, Alberto Barrera Tyszka, Leonardo Padrón, Armando Coll, Luis Enrique Pérez Oramas y Javier Lasarte. Al respecto de su propuesta, afirma Arráiz Lucca (1999: 335): “No redactamos un manifiesto. Nos acogimos al silencio que la duda había sembrado en nosotros. En verdad, no blandíamos la claridad ideológica que asistía a nuestros compañeros de Tráfico”.

15 El verso dice: Venimos de la noche y hacia la noche vamos.

Otro elemento importante de mencionar en este período fue la creación de talleres literarios que comenzaron a funcionar auspiciados por el Estado en el recién fundado Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Esta modalidad, que incorporó luego el Consejo Nacional de la Cultura a través de la Dirección de Literatura, tuvo varios efectos. Significó, por una parte, cierta democratización de la experiencia literaria entendida como fenómeno que deviene de compartir los hallazgos en grupo, y, por la otra, lo que algunas voces han criticado como “tallerismo”, para referirse a una cierta uniformidad en el discurso literario, además de la reducción de éste a sus aspectos puramente formales y técnicos. De ello se responsabilizó al Estado como ente patrocinante de estas iniciativas. Sin embargo, y pese a todo, el saldo pareciera ser positivo en tanto en aquellos escenarios se suscitaron discusiones que aupaban las nuevas vocaciones. Tanto Edda Armas, entonces adolescente, como María Clara Salas coincidieron en aquella experiencia inaugural a fines de los 70, y publicaron, junto con otros poetas, algunos de sus libros.

Hemos rendido con cierto detalle estos pormenores por considerar que tuvieron significado y resonancia en la producción literaria, haciendo la advertencia de que no hemos investigado en particular la presencia de grupos, talleres y editoriales alternativas que tuvieran lugar fuera de Caracas. Muchos organismos estatales regionales dedicaron subsidios a la publicación literaria, lamentablemente con una difusión ineficaz que minimizó el diálogo y el intercambio.

En cuanto a la obra producida por mujeres, la explosión de escritoras en distintos géneros que se produjo en América Latina, y también en otros países, incluyó a Venezuela. A partir de esta década podemos, sin duda, suscribir la afirmación de Alicia Genovese (1998: 15): “los libros de poesía con firma de mujer en los años 80 dejan de ser una rareza, el tropiezo de una excepción”. En nuestro caso pensamos que dicho fenó-

meno no queda desvinculado de las transformaciones en lo que respecta a la representación de las mujeres en variados sectores públicos. Ellas comienzan a ocupar un significativo espacio en la vida económica y cultural, como consecuencia de las políticas de educación y los cambios de mentalidad que venían sucediéndose, de modo tal que un elevado sector de la población femenina alcanza a completar la educación superior y entra en el mercado laboral en posiciones técnicas y gerenciales¹⁶. También es importante destacar que en 1982 se produjo la reforma del Código Civil, procurándose la igualdad jurídica en el matrimonio, aspecto que hasta la fecha había conservado patrones decimonónicos de subordinación y minoría legal que afectaban seriamente su independencia económica y derechos individuales¹⁷.

Se trata de un período en el cual la escritura de mujeres adquiere características bastante homogéneas en los diferentes países latinoamericanos, y con facilidad también pueden trazarse esas sincronías entre los géneros narrativos y poéticos. Como señala Susana Reisz (1996) hay una corriente común sostenida por el impulso desmitificador que se hace sentir en diferentes expresiones y recursos. No puede omitirse el efecto de las transformaciones ocurridas en el mundo occidental que conforman un nuevo tipo de discurso intelectual. La deconstrucción de los discursos hegemónicos y el escepticismo de la filosofía de la posmodernidad se introducen también en la literatura; los grandes proyectos, las narraciones totalizantes, las aspiraciones utopistas, los cánones establecidos para la lite-

16 Se señala para 1988 una tendencia a la feminización del egreso universitario en casi todas las carreras. Cuando en 1960 las mujeres representaban el 33.8% de la matrícula de educación superior, en 1988 alcanzan 51.1% (Domínguez y Huggins, ob.cit.: 62).

17 La fijación del hogar conyugal por parte del marido así como el derecho a la administración de los bienes de la esposa, formaban parte del Código Civil de 1873 (Nóbrega, 1997).

ratura “mayor”, ceden lugar a espacios si se quiere más modestos pero también más abarcales en cuanto a los campos de la mirada de la escritura.

En una entrevista cedida a Roland Forgues (1991: 79), la poeta peruana Blanca Varela expresó, a propósito de la especificidad de la poesía femenina, lo siguiente:

Hay zonas que el hombre no ha tocado nunca porque cree que no son “importantes” y considera indigno mencionarlas (...). A la mujer, en cambio, no le importa; no tiene vergüenza de no escoger temas “importantes” para hacer poesía.

Quizá sea Reina Varela (1944-), ganadora en 1983 del premio de poesía de la Casa de la Cultura de Maracay, con una mayor elaboración y contención de lo que hemos llamado la rabia sesentista, una de las primeras poetisas en introducirse en ámbitos no considerados “poéticos” en su concentrado conjunto *Señales de humo*. En él poematiza con humor y mordacidad la inscripción de la mujer dentro del contexto laboral urbano, temática que comenzará a tratarse a partir de la década y en la cual también incurren con frecuencia las narradoras.

Edda Armas publicó su primer libro (*Roto todo silencio*) cuando tenía 20 años. Podemos reconocer en esta autora la huella de su padre, Alfredo Armas Alfonzo, referencia insoslayable de la literatura venezolana. El universo tan personal que se transparenta en la escritura de Armas Alfonzo será el que su hija enfrente para ofrecer una escritura *radicalmente* distinta sin desconocer los misteriosos y profundos vínculos de relación que se dan entre las hijas y los padres. Sin embargo, el concepto de “espaciomenor” que ella desarrolló en su obra, y que aparece, como veremos luego, por primera vez, en *Rojo circular* (1991), encuentra correspondencia en la obra de Armas Alfonzo, cuando éste, en su proyecto literario, desecha

las grandes gestas para ofrecer una recuperación de la pérdida y, en cierta forma, también de las pequeñas vidas de los habitantes de la cuenca del Unare.

En *Rojo circular*, como si fuera un ejercicio pictórico, las imágenes prevalecen sobre las metáforas para abrir un mundo altamente sensible. En todo caso, se trata de registrar las delicadas percepciones y huellas del transcurrir humano en el “espaciomenor” de cada cual; concepto espacial que resume un ámbito callado y humilde en el que pueden escucharse al fondo los versos de Elizabeth Schön: “ya se desecha lo ampuloso/y se amplía lo simple”. Este énfasis en lo menor deviene en una suerte de estética que se subraya cuando, muy acertadamente, al modo minimalista, da cuenta de pequeños pero no insustanciales acontecimientos de la cotidianidad de una mujer en un contexto urbano.

En *Sable* (1994), ya fuera del ámbito doméstico, la poeta establece correspondencias mayores con el universo para cerrar el “círculo de tiza”, el “rojo circular”, conceptos, por cierto, el del círculo, que de nuevo trae ecos de Schön, quien lo ha desarrollado como constante en toda su obra. En el libro *La otra orilla* (1999), en una primera lectura, este nuevo conjunto pareciera tomar distancia de los anteriores. Propone un juego defensivo para contener el mundo inédito que resulta de las nuevas tecnologías. Así, ironiza los significantes que retan a la sensibilidad humanística, y que resultan en nuevas percepciones y formas de desenvolverse; incluso, nuevas variantes de realización erótica. Sin embargo, y ya fuera del juego, con un gesto que denota nostalgia, la autora inquiere “por las cartas sin cartero”, que son ahora el e-mail. De alguna manera, cercada por estas ineludibles realidades, se devuelve de esta a la *otra* orilla, que es la del “espaciomenor” donde reconoce sus afectos y donde el lector retomara los motivos y las preocupaciones de la escritora, estableciéndose una continuidad con sus otros libros.

Esta introducción de lo “no importante”, como rasgo característico de la escritura femenina, conlleva la libertad de desprenderse del compromiso de la poesía de absolutos, para asumir los derroteros de la antipoesía. Un discurso que no excluye elementos que lo humillen o rebajen; hacerlo, si se quiere, menos poético o nada poético. Es aquí donde entran los signos desestabilizadores del texto y el empleo persistente de operaciones subversivas, que como apunta Reisz (1996:63) “son armas de combate cuyo éxito no está garantizado”. El chiste, la ironía hasta llegar a la burla o el sarcasmo, el mimetismo, la parodia, la retórica de las máscaras, son recursos que se repiten hasta alcanzar cierto cansancio en los poemas y en los cuentos. Por el lado de la novela, comienza una vuelta a la indagación, a la historia vista desde la perspectiva de la desacralización de los héroes, un retorno a la narración de la vida con el sentimiento de quien parte de un lugar escamoteado, de quien quiere hacer valer el lugar de la carencia para desde allí reescribir lo pretendidamente ya sabido. Un desmontaje de la historia que se ha vaciado por los costados y recuperarla desde otras claves. Como señala Beatriz González Stephan (1999: 116) en relación con Laura Antillano, Milagros Mata Gil y una de nosotras, Ana Teresa Torres (1945-):

Voces de resistencia sobrevivientes en las fisuras de una historia oficial tan invalidada como el poder institucional que la sostiene. Son las voces que, desde posiciones subalternas, erigen con su trabajo una posibilidad vertebradora de los fragmentos residuales de una cultura atomizada (...) corpus narrativo, que, independientemente de las diversas estrategias usadas para representar a la mujer como los nudos de tradiciones personales y colectivas, encara, de manera casi orquestada una reescritura de la historia, pero desde ángulos que comprometen la recuperación no sólo de las tradiciones desdeñadas, de sujetos silenciados (femeninos sobre todo), sino también de las texturas culturales que yacen por debajo de las historias oficiales.

Conocida por sus columnas de prensa, Alicia Freilich (1939-) publica su primera novela, *Clapper*, en 1987. Centrada en la temática de la emigración judía de posguerra, la novela de Freilich es probablemente la primera en este terreno, por lo demás escasamente transitado entre nosotros, de la emigración. La narración alterna la biografía del padre, y su periplo hasta llegar al país, con la autobiografía de la hija que narra la inmersión de la segunda generación en un lugar propio pero ajeno. Freilich no se adentra en el tema desde una perspectiva paródica o nostálgica. Se propone más bien recuperar una historia y relatarla concienzudamente reivindicando que “su” historia aunque no sea igual a la de la mayoría, es sin embargo parte del país. Una cierta afirmación al derecho a la extranjería, a hablar desde una voz que reconoce referencias culturales alternas. Esta novela abrió una puerta para salir de un discurso identitario nacionalista, e incluso regionalista, que pareciera haber teñido gran parte de la novelística venezolana de mayor valoración para la crítica.

En esta década, paralelamente a la cuentística que ya describimos, la tendencia que marca la novela de Freilich, y la de Antillano, en términos de recuperación del pasado, se hará más visible. Podríamos pensar que se trata de una mirada inevitable, en sincronía con el país que ve amenazado su futuro, y a la vez es también un género que ha sido reapropiado por las escritoras latinoamericanas con bastante intensidad. Luz Marina Rivas (1997; 2000) ha estudiado ampliamente a una tríada de novelistas –Antillano, Mata Gil y Torres– algunas de cuyas obras califica de *intra-históricas* por “el privilegio de las subalternidades y de la historia cotidiana, por la utilización de estructuras fragmentarias, frecuentemente polifónicas, por la apropiación de discursos íntimos y de formas narrativas populares, alternos al discurso historiográfico y por la reflexión metahistórica” (2000: 264).

Milagros Mata Gil publicó su primer libro de cuentos, *Estación y otros relatos* en 1986, seguido de las novelas *La casa en llamas* (1987), *Memorias de una antigua primavera* (1989) y *mata el caracol* (1992), ganando en 1995 el premio de novela de la III Bienal de Literatura Mariano Picón Salas (Mérida) con *El diario íntimo de Francisca Malabar* (2002). Su obra es muy extensa y abarca también el ensayo literario, la investigación, el periodismo cultural y la crítica, pero lo que interesa destacar aquí es que su novelística se ha apoyado en un proyecto sostenido en la recuperación literaria de la región de los Llanos orientales y Guayana, siendo una novelista entre los pocos que han abordado un tema tan cercano, y a la vez, lejano, como es el país petrolero. Mata Gil escribe desde un discurso radical cuando aborda los temas sociales, las instituciones culturales, el abandono del ciudadano en la democracia, y muy particularmente un tema paradójicamente poco tratado por las escritoras venezolanas: las dificultades para dedicarse a su obra. Es, probablemente, la voz que con mayor conciencia insiste en las luchas contra el entorno doméstico y las dificultades económicas para desprenderse de las lealtades debidas.

Memorias de una antigua primavera es una novela emblemática de la década ochentista pero también del país. Su argumento relata el auge y decadencia de un pueblo petrolero. La narración, de estructura polifónica, en la que, literalmente, “la gente” habla, utiliza múltiples recursos formales: cartas, fotografías, coros, discursos públicos, monólogos. Por medio de constantes intertextos y rupturas de las narraciones discursivas, Mata Gil convoca a “un pueblo” a decir lo que ha sido su esperanza y su fracaso, de todo lo cual la metáfora petrolera no puede ser más significativa. La acción transcurre desde 1933 – año de la hipotética fundación de Santa María del Mar– hasta 1983 cuando se celebra la gran fiesta en conmemoración de su cincuentenario. Esta celebración, que es una representación burlesca porque precisamente está conmemorando la fecha

emblemática en que se produjo la primera devaluación de la moneda que termina el sueño de la “Gran Venezuela”, permite una retrospectiva en la cual los personajes establecen su fracaso y su decepción. A partir de allí desfilan carnavalescamente los representantes del poder político, intelectual, económico y sindical, mientras las voces populares reclaman la desatención de sus derechos y necesidades. Si bien la denuncia del cinismo del poder sería la temática más visible, una segunda voz intenta salvar lo perdido a través del lenguaje. “Quieres construir una ciudad sobre las ruinas y te das cuenta que sólo tienes palabras y recuerdos”. Esta insistencia en la capacidad restaurativa de la palabra es una firme característica de Mata Gil.

En *mata el caracol* el centro del relato es la historia familiar. La figura de la madre es sumamente borrosa, casi inexistente, y todos los afectos y luchas están centrados en torno al padre, que en el tiempo presente es un anciano demente que finalmente muere. Aun en su condición de anciano enfermo continúa dominando a Betty, sobrina que lo cuida pues todos los demás miembros de la familia se han dispersado. A diferencia de *Solitaria solidaria* de Laura Antillano en la que el padre se constituye en un elemento que otorga libertad a la hija, en la novela de Mata Gil es el amo, el dueño, el que somete a la mujer y a los hijos a sus deseos. Es necesario leer en esta construcción de la figura paterna –que, por cierto, es generalmente nombrada por el apellido o por el calificativo más impersonal aún de “don”– un análisis de la patriarcalidad a partir de las implicaciones psicológicas que genera en las mujeres de la familia. El padre como poseedor y dador de la identidad, al desaparecer, produce en su ausencia un acto fundante en la narradora. “Causar su propia estirpe y alejarse de la decadencia”. Su muerte le permite nacer a ella misma, como si, para la mujer, la autoapropiación requiriese de un acto de violencia. En un examen reivindicativo del pasado, la protagonista se produce a sí misma en su reinterpretación y autoapropiación,

y abandona las raíces familiares en busca de un final eufórico, como es ser escritora de guiones en Los Ángeles.

El recurso de la máscara, muy usado por las poetas, es también significativo en Mata Gil; en *mata el caracol*, varios capítulos son titulados como “El Arte de Enmascararse”, y en *El diario íntimo de Francisca Malabar* adquiere un lugar fundamental. Dice la narradora:

Es lo de siempre: la incerteza del Yo, la búsqueda del Otro. El enmascaramiento para acercarse a la hoguera sin ver develadas las identidades secretas. Debajo de la máscara, ¿hay otra máscara?

Un ángel es aparentemente quien dicta este relato y obliga a la escritora a escribir, pero es obviamente una de las máscaras asumidas por el Yo autobiográfico, un elemento otro que permite organizar el relato, y en cierta forma justificarlo. Las máscaras son desarrolladas en la narración a partir de imágenes identificatorias que se suceden y se generan unas a otras, alternando los géneros. En el ángulo femenino se suscitan imágenes entrevistas a través de sueños o recuerdos o simples visiones, como son las de una periodista, una guerrillera centroamericana, una escritora errante, una dama sospechada en una librería por unos instantes, o unas mendigas que encuentra ocasionalmente en la calle. Los acontecimientos ocurren también en Santa María, nombre ficticio del pueblo petrolero de *Memorias de una antigua primavera*, pero más relevante aún es la continuidad de los personajes. Así como en la novela anterior asistimos a la degradación y destrucción psíquica del anciano Mata, aquí es Francisca la que desarrolla un delirio paranoide. En la anterior, la vida del personaje masculino es recogida por una mujer que se lamenta de su destino. En ésta, es un periodista quien quiere recuperar la vida de la mujer protagonista del relato.

Sin embargo, este Yo autobiográfico tiene género, es un sujeto femenino el que habla, y ésta es una condición fundamental del relato, pues esa autorrepresentación recoge los sufrimientos colectivos y recorre una cierta autobiografía de la mujer escritora. No hay destino de éxito, sino la lucha por llegar a ser una escritora; más aún, un sujeto independiente, autónomo, autodefinido. Es, quizá, el castigo a su exilio, a su desterritorialización, a su deseo de ser ella sola, por sí sola, como subversión del destino femenino, la que es castigada con la muerte.

Dentro de la temática poética muy propia de este período, Benegas (1997:60) afirma: "... decir el cuerpo será uno de los desafíos, sino el mayor, con que se enfrentan las poetisas de esta década crucial". Como habíamos referido anteriormente, fue Mariela Álvarez quien en *Textos de anatomía comparada* inicia la visibilidad del cuerpo femenino en la poesía venezolana. En ella la construcción se produce más dentro de una localización que podríamos llamar histórica y psicológica, en tanto explora el origen y el destino de ser mujer, tratando de situarse en un punto cero para reiniciar desde allí un nuevo espacio cónsono con su vivencia de lo femenino, pero el cuerpo es más bien una referencia imaginaria de esa feminidad, que la poeta subraya con la intercalación de fotografías alusivas.

María Auxiliadora Álvarez lleva esta proposición al propio terreno de lo corporal en *Cuerpo* (1985). En ese poemario podemos encontrar alguna relación con el concepto de Cixous de "escritura femenina", y aun cuando no pretenda el desarrollo de una propuesta tan intelectual y tan radical como se propuso hacerlo la escritora francesa, logra expresar desde la *differance* derridiana lo indecible de la mujer, esta vez, desde la maternidad.

María Auxiliadora Álvarez visualiza la maternidad –cuya saturación ideológica es innecesario subrayar– como una experiencia hospitalaria, un pasaje clínico. Desde luego que lo que hace particular este libro no es el tema sino el tratamiento del mismo: una escritura seca, contenida y, al mismo tiempo, muy expresiva, aun en sus silencios. En todo caso, el parto es una carnicería, los médicos son carniceros y la madre es una vaca que ingresa con otras mujeres al matadero. Vemos en la escritura de *Cuerpo* un vaciamiento de la mitologización del tema materno, al llevarlo a la comparación con el proceso de parto en las hembras no humanas, como si buscara acercarse a lo “real” desnudo del acontecimiento. Pero, a la vez, en la medida en que es un hecho hospitalario, refiere también al saber médico institucionalizado al cual la mujer necesita recurrir para cumplir su parto. Y en la referencia, increpa la violencia que la parturienta debe aceptar a cambio de ese saber. La recepción de *Cuerpo* oscilo entre situarlo como una revelación de absolutos o un rechazo silencioso a lo que se leía como “efectismo”; en todo caso, aunque se reconoció el valor poético de los aspectos relacionados con un tema tan directamente explícito del cuerpo femenino, éstos fueron eludidos. El concentrado universo referencial de *Cuerpo* se abre con el próximo libro a otros espacios, hiriendo esta vez el reducto de la casa materna, es decir, el de la familia, otro tema altamente ideologizado. *Ca(z)a* (1990) desde su título mismo anuncia la entrada a un territorio tan ambiguo como feroz.

Esta escritura del cuerpo desde la maternidad vuelve en *Hago la muerte* (1987) de Maritza Jiménez quien 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 agrede 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. Por alguna razón dice Kristeva

(1987) que la mujer debe matar a la madre para ser ella misma, aceptando el resto melancólico de ese acto.

La introducción del cuerpo ya no como ofrenda ni como valor narcisístico sino, por el contrario, como campo de batalla en que se mezcla lo cruento, lo perdido, lo dominado, resulta una proposición que estas poetas trabajaron al compás de lo que se escribía en otras latitudes. Bajo esta premisa se hacen interesantes sus textos en los cuales es necesario esquivar los “secretos de alcoba” y el registro del cuerpo, pesquisados con ingenua –o maliciosa– exactitud por Julio Miranda en su libro *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)* (1995). Si bien constituye un trabajo referencial también ha resultado una guía de lectura que tiende al reduccionismo y, paradójicamente, a la desvalorización de muchas de las poetas estudiadas. Se trata de un loable esfuerzo de investigación por penetrar en lo que el autor llama “el subsistema femenino” de la lírica venezolana y no cabe duda que el libro contiene una valiosa bibliografía específica, pero, en nuestra opinión, minimiza su alcance al traslucir una inocultable burla, como son, por ejemplo, las cuantificaciones del número de veces en que aparecen algunas palabras referidas al cuerpo, o cierto regusto en mencionar la enumeración de los elementos sexuales, o sexualizados de los poemas. En ello participa también el insistente recurso del chiste más o menos velado; en la única referencia a la narrativa escrita por mujeres, se comenta que la autora Ángela Zago es una guerrillera que se mira en el espejo para ver si le queda bien el uniforme. Estas cuantificaciones pretenden imponer un seudoorden matemático o científico en el estudio. Por otra parte, al dejar de lado las transformaciones históricas, el autor parte de ciertos presupuestos como, por ejemplo, la derogación de lo que llama “poesía de la queja”. Valga aquí la mención de Harry Almela (1995) por tratarse de la única voz que adversó la antología. Almela es autor de *Cantigas*, poemario en el que

se apropia de una hablante femenina de la medievalidad española –ejercicio dialogante con Sonia Chocrón (1961-) en *Toledana* (1992)– que puede leerse como escritura femenina aun cuando el sujeto empírico sea masculino.

También Blanca Strepponi (1952-) en *Las vacas* (1995) establece una identificación piadosa que nos recordará al “cuerpo” de María Auxiliadora Álvarez. Pero ahora visto el animal en su presencia mansa, tan misteriosa como la visión de la roca negra en medio del mar, y sobre todo en su inocencia sacrificial. La autora suele acompañar su lectura proyectando imágenes que completan el texto, o que subrayan su misterio y hermetismo en lo que respecta a la sexualidad como mar de fondo. Es interesante observar la insospechada relación entre la poesía de Strepponi y la de Carmen Verde Arocha (1967-), a quien nos referiremos luego, no solamente por la reiteración del tema del padre sino por su carácter religioso, evidente en Verde cuando es el padre quien tiene un saber ancestral que la hija recibe. También en Verónica Jaffé, por ejemplo, la figura del padre tiene más cuerpo y voz que la de la madre, aunque sólo se exprese a través de su “distancia”. A pesar de que hay feroces referencias maternas en *Poemas visibles* (1988), es al final de *Las vacas* donde Strepponi se pregunta expresamente por el lugar de la madre.

En ese su primer libro, *Poemas visibles*, se registra la cotidianidad de una mujer en un contexto urbano. En una suerte de cerco silencioso, la autora se detiene en las señales del daño, percepción que se agudiza y manifiesta, aunque de otra manera, en sus colecciones posteriores. En *El diario de John Robertson* (1990) realiza una operación muy elaborada cuando reescribe la versión que hace José Rafael Fortique del diario de John Robertson –médico escocés que, llamado por los ideales libertarios, se incorporó al ejército de Bolívar en la guerra de independencia. Más allá del desmontaje de los mitos independentistas, Strepponi encuentra en ese personaje histórico no

sólo su doble sino el pretexto para explorar con suficiente distancia el tema del mal y, por consiguiente, el de la inocencia.

En *El jardín del verdugo* (1992) amplía la mirada que se había concentrado en Robertson, para encontrar, en distintos capítulos de la historia, ya no venezolana sino universal, signos de la crueldad. En todo caso, en ambos libros la intención de la autora es dejar que los hechos hablen por sí mismos. Es así como la escritura se constriñe y se hace parca, distante. Strepponi no quiere intervenir el lenguaje y motivos que ha extraído de algunas de sus lecturas sino que se atiene casi a la literalidad textual de la cita; su única intención con ello es mostrar, señalar, para que lo acontecido revele su verdad.

Patricia Guzmán (1959-) escribe su primer libro desde el lugar del cuerpo como sede erótica. En *De mí, lo oscuro* (1987), la poeta establece un ámbito de ausencia, de vacío, en el espacio metafórico de una casa deshabitada que es, a su vez, memoria de muerte, de extravío, de un erotismo exasperado y trascendente. En ese trance de desposesión, se opera una hiriente identificación con lo animal, extendiéndolo a aquellas mujeres a quienes llama enigmáticamente “hermanas”. En lo devorante del deseo, la poesía para esta autora es resto, balbuceos para decir lo que no tiene palabras, poesía de absolutos, de ausencia, de miedo, de dolor, sobre todo, de sustancialidades, de potencialidades de las palabras a las que se las fuerza a expresarse desde su ingrititud, desde el daño que causa “cualquier apetito en el alma”. San Juan de la Cruz será el guía espiritual y escritural de esta escritora mística. En *Canto de oficio*, un nuevo conjunto publicado en 1997, se habla desde la herida del pájaro que se había desprendido de *De mí, lo oscuro*, para pedir –junto con las hermanas, que son las de su familia pero son también todas las mujeres, o las mujeres que escriben poesía como ella– por cuidado, por restauraciones. Sin embargo, la referencia a Alejandra Pizarnik, presente a lo largo del poemario, nos devuelve a una terrible paradoja: “la jaula se ha

vuelto pájaro/que haré con el miedo?”. El poema la sostendrá sobre la pavorosa interrogación de la existencia en un único deseo: “Yo he querido aprender a cantar, siempre he querido”.

Su siguiente publicación, *El poema del esposo* (1999), es un largo texto que se ofrece como oración. En él se realiza la ansiada unión del cuerpo con el alma en la plenitud de la realización amorosa (“deleites interiores son los del amor conyugal”). No hay daño ya, pero tampoco hay palabras que puedan agradecer tanto. De cualquier manera, llama la atención la coherencia y continuidad del trabajo de Patricia Guzmán en el sostenimiento de sus motivos metafóricos, y la gradación de su voz, desde lo entrecortado de su primer libro hasta la fluidez expositiva del último, sin perder la intensidad, la concentración, lo sustancial de las palabras. *El poema del esposo* parece cerrar un ciclo de ardua y sufriente iniciación espiritual.

Dos poetas de publicación precoz aparecen en los años 80. Sonia González (1964-) se da a conocer con el poemario *De un mismo pájaro lanzada*, Premio Fernando Paz Castillo en 1983. De tal suerte resulta este libro cercano a *De mí, lo oscuro* de Patricia Guzmán, que puede establecerse entre estas dos autoras una genealogía que las hermana en la herencia recibida de Luis Alberto Crespo: un signo místico y sustancial que concentran tanto en la metáfora del cuerpo como de la casa. El tema de la familia es explorado con dolorosa lucidez por Jacqueline Goldberg (1966-). De su poética puede decirse que pretende el desenmascaramiento de la moral burguesa y la mítica del amor. En su rastreo de los orígenes y búsquedas interiores se ubica el poemario *Luba* (1988) en el que la autora se proyecta en el periplo y exilio de su abuela. El tema de la familia aparece también satirizado en *Insolaciones en Miami Beach* (1995), contexto muy caro a la clase media de la Venezuela “saudita”. En *Visperas*, su poemario más reciente, Goldberg extrema su percepción hiriente de la realidad, en la confirmación, sobre todo, de la derrota y el cese del deseo,

además del derrumbe de la memoria afectiva junto con el deterioro físico de los que da dolorosa cuenta. En el libro *La salud* (2002) que mereció el premio de poesía de la Bienal de Literatura Mariano Picón Salas de 2001 (Mérida), mientras se sucede la agonía de un miembro de la familia, la poeta desmascara, ya sin sarcasmo, los ritos de convivencia (uno de sus libros publicados en 1991 se llama, precisamente, *Máscaras de familia*).

La construcción de personalidades alternativas a la manera de alter ego del sujeto lírico, de la que también habla Benegas (1997: 68), tiene una significativa producción en varias de nuestras poetisas, como es el caso del citado poemario *Toledana* de Sonia Chocrón, inspirado en la leyenda de los amores de una judía con un rey cristiano. Hay un gozo en la recreación nostálgica de esa historia en los modos del castellano antiguo y de los romances tradicionales. Esta elaborada estrategia le permite a la autora colocar su experiencia en un terreno netamente literario, en un poemario de tema amoroso, a salvo de la confesión lírica. Como respuesta coincidental con un fenómeno que puede registrarse en todo el continente, y que en el campo de las artes ejemplifica muy bien la artista norteamericana Cindy Sherman, algunas escritoras venezolanas de la década de los 80 se inscribieron también en esta tendencia de los juegos de máscaras como desplazamiento de las identidades. La máscara, no como ocultamiento de un Yo “original” sino como creación de alternativas de identidad, será un tema persistente en este período. De esa manera, por un lado, se imposibilita el confinamiento a una identidad unívoca y, por el otro, se permite la reescritura de ciertos mitos y acontecimientos históricos. Parecieran profundizar la noción de “mascarada femenina”, trasladando sus identidades a otros contextos temporales. Estas operaciones pueden observarse nítidamente en el libro *Fatal* (1988) de Alicia Torres (1960-), un poemario saturado de referencias literarias, en el que la autora desmonta

algunos mitos de la cultura occidental. Llama la atención la galería de personajes femeninos, muchos de los cuales, como también es característico de ciertos usos de la poesía de mujeres en la década, ostentan una sensualidad cruel, paródicas de ciertas estéticas decadentes de finales del siglo XIX. El tema del mal y de la crueldad, ya comentado en Strepponi, adopta en el caso de Torres una expresión estética de placer.

El texto más emblemático de *Fatal* es, probablemente, “Mujeres de Atenas”, en el cual, enmascarada tras la lejana referencia, la poeta hace una representación de la mujer, comenzando por el reconocimiento de las guerras particulares del género que no están escritas; continúa el poema refiriendo todo lo que la mujer entrega en la intimidad doméstica y que no es reconocido; se concentra, luego, en los pequeños detalles y gestos inútiles que identifican y distancian a la mujer de gestos y empresas mayores; reconoce en el espejo lo que esconde la sumisión; se detiene en la dificultad de las mujeres para proyectar el futuro, y en la relación con los elementos mágicos donde cree encontrar alguna respuesta. El poema termina con una afirmación desde el silencio y el ruego a los dioses “de una tregua/o un cambio sutil para la historia”.

Los dos primeros poemarios de Beverley Pérez Rego (1957-) también responden a la estética de la máscara y los desplazamientos del Yo en variados registros, tanto en la formalidad del lenguaje como en el escenario, y en la creación de un mundo ambiguo pero sin las localizaciones específicas de Chocrón y de Alicia Torres. *Artes del vidrio* (1992) es un denso libro escrito en prosa donde entran y salen no personas sino personajes. Igual que si fuera un sueño, o una pesadilla, lo que resulta es tan bizarro como un cuadro de Remedios Varo, o Delvaux, o Balthus. Literario y pictórico, muy referenciado, en este poemario todo adquiere una sonoridad gótica; así, “Cariaco se tiñe de rojo”; así, “las halconeras”; así, todo lo que se nombra con siniestra distancia: la novia, la madre, las

hermanas, las vírgenes, de quienes escuchamos sus fieros silencios o sus voces vengativas. Teatral y altisonante, imaginativa y artificiosa, como puede serlo la escritora uruguaya Marosa di Giorgio, la poesía de Pérez Rego también está escrita para ser declamada, y más aún en un idioma distinto; tal es la extrañeza que deriva de sus inusuales escenarios (de hecho, tres de los poemas están escritos en inglés y luego “traducidos” al castellano en una edición que no es precisamente bilingüe). Pero, más allá del juego identitario, Pérez Rego expresa su deseo: “desherédame, padre”, petición y destino cuya dolorosa consecuencia es el tema de su próximo libro.

Frívolas y banales, las máscaras femeninas surgen también en los primeros libros de las narradoras que inician sus publicaciones en este período. Vivian Gornick (1997:153-165) al referirse a la desaparición de la “novela de amor” comenta que toda la narrativa amorosa que ocupó ciento cincuenta años de literatura occidental, con sus tormentosas y apasionantes leyendas, toda la educación sentimental de la mujer hacia el encuentro del amor eterno, del sufrimiento y goce en la heroicidad erótica, ha llegado a su fin. “Hoy el amor como metáfora es un acto de nostalgia, no de descubrimiento”. La ironía reflexiva, heredera de la lírica intelectual de los 70, la parodia, incluso el sarcasmo, comienzan a inundar los textos que continúan, inevitablemente, escribiendo acerca de las relaciones de la mujer con el otro masculino.

Ilana Gómez Berbesí (1951-) marca la transición entre el grito herido de la narrativa setentista hacia esta presentación del tema desde el escepticismo y la decepción. En sus primeros relatos, *Confidencias del cartabón* (1981) y *Secuencias de un hilo perdido* (1982), introduce el espacio íntimo de la mujer dentro de la recuperación autobiográfica menor pero para ridiculi-

zarlo, banalizarlo, mostrar la inutilidad de todo gesto en la soledad de quien no tiene escucha. Introduce también la vinculación alienada entre la mujer y los productos de consumo masivo como los cosméticos y electrodomésticos. Más allá del pesimismo, de un cierto resentimiento que la emparenta con la década anterior, se abre aquí un nuevo tono y una mirada diferente. Una distante ironía protectora contra todo asomo de sentimentalidad. Un recurso muy propio de Gómez Berbesí es lo que Reisz (1996: 82) califica de “modestia femenina”. Fácilmente lo vemos ya desde los títulos contenidos en *Extraños viandantes* (1990), como serían “Si hubiera tenido un Moulinex, Madame Bovary se habría salvado”, “La vida de Fulanita en diez minutos” o “El periódico no trae nada, apenas un suicidio”, que subrayan esta caracterización de la feminidad a través de la banalización de su sufrimiento, utilizada como recurso de subversión. Comenta Reisz:

La sutil maniobra subversiva consiste en aceptar el ámbito de lo casero-sin-importancia como el medio “natural” y “adecuado” para el desenvolvimiento de la mujer y, al mismo tiempo, remodelar y ensanchar ese espacio hasta el límite de lo reconocible o desfamiliarizarlo hasta volverlo inquietante.

Es Stefania Mosca quien representa la radicalización de los signos ochentistas tanto en sus colecciones de relatos como en sus novelas y ensayos. Su escritura podría caracterizarse por la construcción de máscaras y desplazamientos de contextos referenciales que permean sus ficciones y otros textos. Desde 1983 comenzó sus publicaciones en el género de ensayos, que continúa hasta su más reciente conjunto *El suplicio de los tiempos* (2000). Inicia la narrativa de ficción con *Seres cotidianos* (1990) y *Banales* (1993), compuestos por narraciones breves, a veces brevísimas, en las cuales el impulso desmitificador del que hablaba Reisz se extrema. Con frecuencia la deconstruc-

ción del imaginario masculino termina por convertirse en sátira misógina, como serían los relatos “La mujer perversa” o “Club Mediterranée” de *Banales*. También las obsesiones por la belleza física son burladas, y castigadas, en “La chica cosmo”, parodia de los consejos femeninos de la revista *Cosmopolitan* (“La chica cosmo sabe exactamente lo que quiere su hombre”) o en la burla final del relato “Gimnasio” en *Seres cotidianos*, en el cual la identidad de género de la protagonista queda en juego, al descubrirle al lector que se trata de un travesti.

Tanto en estos dos conjuntos como en su primera novela *La última cena* (1991), los personajes responden a figuras humanizadas; incluso en la novela podrían verse atisbos de una recuperación nostálgica de la infancia y de los avatares de la emigración que trajo a sus padres de Italia. Sin embargo, su mirada está siempre atenta a trazar la historia familiar desde la mordacidad, para expresar el desencanto y el fracaso. Es, en cierto modo, el antirrelato de la emigración. Seres que vinieron en busca del bienestar, durante la época de la dictadura perezjimenista, cuyas promesas de progreso, desarrollo y modernidad tuvieron su expresión más directa en los cambios urbanísticos, pero cuyos destinos permanecen inconclusos. Las constantes mudanzas de la familia emigrante parecieran representar esta movilidad que finalmente se estanca y metaforiza su derrumbe en el terremoto de Caracas en 1967, día en que sucede el relato.

En su última novela, *Mi pequeño mundo* (1996) –que forma parte de una trilogía para el momento inédita– lleva al extremo la deshumanización y podría calificarse, como sugiere Reisz, de “parodia violenta”. A lo largo de un relato seudofantástico, los personajes viven en un inmediato presente, sin que las anécdotas o circunstancias que los encadenan tengan alguna coherencia o verosimilitud. Podemos, sin embargo, reconocer los signos del país al que pertenecen a través del tono de mordaz crítica contra aquellos que simbolizan el poder económico

y político. En general, todos los personajes recuerdan a los *comics*, e incluso algunos llevan sus nombres, como Lotario. En los iniciales trabajos de Mosca veíamos un Yo femenino en busca de una explicación a su identidad, o que intentaba autorrepresentarse desde un discurso propio. Pero progresivamente, la mujer –y en esta novela con mayor claridad– aparece representada grotescamente por los estereotipos del imaginario masculino. Sheila es un objeto voyerístico en función de los deseos del *gangster*, tal como la hemos visto en los filmes de género. Margarita es la caricatura de la mujer cuyo objetivo es hacer negocios o perseguir fines políticos inconfesables, tal como aparece en ciertas telenovelas venezolanas.

Esta utilización carnavalesca de subgéneros cinematográficos, así como la temática de la marginalidad urbana, comienzan a introducir un tema muy propio de los años 90 como es la literatura del deterioro, ya anunciada en los relatos de *Banales*, en los que la ciudad oliendo a basura, y el mal trato de cualquier ilusión se hacen dolorosamente evidentes.

La reapropiación irónica de los géneros menores es otro de los rasgos caracterizados por Reisz como típico de la poesía de la década, y es también utilizado por Bárbara Piano (1954-), quien publicó en 1987 su primer libro de relatos, *El país de la primera vez*. En su novela *El gusto del olvido* (1994), bajo la representación poco convincente de una joven escritora que produce relatos de amores pasionales y tramas policiales en ambientes exóticos (“Vaivenes de la noche tropical”, “Romance en Marruecos”), se desarrolla la existencia cotidiana de una mujer que recorre la ciudad, hasta ser interceptada por un encuentro sexual que deliberadamente se presenta como un *affaire* poco interesante, sin ninguna pasión, y cuyos protagonistas parecen saber desde el principio que nada los une ni los unirá. Paralelamente, la escritora asume el relato de la emigración familiar a través de falsas cartas que algún día un abuelo pudo o no haber escrito, de modo que el recuento

forma parte de una narración también paródica de lo que sería la “peculiar clase media de los emigrantes italianos”.

Los cuentos de Lidia Rebrij se enmarcan en variados registros que contrastan con las atmósferas generalmente urbanas, o relatos estructurados como monólogos, de la mayoría de las cuentistas citadas. A veces también Rebrij escribe en lo urbano localizado y acerca de anécdotas minimalistas, pero, sin duda, destaca su gusto por ambientes decorados, lejanos y lujosos, históricos o exóticos, con cierta estética *kitsch*. Este registro introduce una variabilidad y riqueza en los textos, dentro de los cuales circulan personajes vistos en su dimensión psicológica. Hay en su escritura una interesante mezcla de apego a formas tradicionales de narración, con gran aprecio por la formalidad del lenguaje. Diríamos que es una autora que rinde tributo al erotismo en sus distintos registros y consecuencias, y así aparecen temas relacionados con el aborto, la homosexualidad masculina y femenina, el incesto, el deseo de la mujer madura por el joven, pero también la violencia y maltrato en las relaciones conyugales, hasta el homicidio, el cinismo, el desapego en el amor, la venganza. Es también una cuentística de claroscuro, un cierto barroquismo del contraste y de las luces que la lleva a imaginar escenas de gran belleza y suntuosidad para relatar amores pasionales o la anormalidad de los seres, como la “Romanza de la ilusión aventurera”, situada en un circo del siglo XVII, y cuya protagonista es una mujer barbuda. Rebrij muestra una voz muy propia, que si bien recibe los ecos del contexto defiende su propio universo narrativo, cercano a la música, la historia, el arte.

Cuando hemos venido señalando los rasgos ochentistas, nos hemos querido referir a una cierta estética o propuesta de escritura que no necesariamente se limita a la década. Primero, porque no se produce una diferencia tan tajante en un período tan corto de tiempo, pero, las más de las veces porque, como

Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres

ya ha sido comentado, el ritmo de las publicaciones no es en Venezuela demasiado confiable en cuanto al momento en que la obra fue escrita, y también porque, en la mayoría de los casos, las autoras prolongan en sus textos publicados durante los años 90, los signos de sus propuestas iniciales.

LA DÉCADA FINISECULAR

Por efecto de la misma crisis económica, a mediados de los años 90 comienza a observarse un importante descenso en las publicaciones de las editoriales de mayor cobertura, en tanto se vieron duramente afectados los aportes públicos en esta área. En 1994, sin embargo, hizo su aparición el grupo Eclipsidra, compuesto en su mayoría por jóvenes poetas; fueron sus principales promotores el novelista Israel Centeno junto con Carmen Verde Arocha. Esta agrupación respondía a una cierta coherencia generacional, a una búsqueda de espacios comunes y no a una propuesta estética o política. Su empeño ha transitado por las iniciativas editoriales para las cuales el sello que lleva su nombre abrió varias colecciones en distintos géneros y aparecieron nuevos nombres. Fueron originalmente “eclipsidrianos” José Luis Ochoa, Luis Gerardo Mármol, Graciela Bonnet, Martha Kornblith, entre otros. Varias tentativas editoriales como Mucuglifo y Solar en Mérida, y Predios en Bolívar, pretenden llenar los vacíos de publicación, especialmente en el género narrativo, y a través de ellas conocemos nuevos nombres, entre los que se encuentran Nuni Sarmiento (1956-) y Dina Piera di Donato (1957-); dos autoras que hasta el momento han publicado cada una solamente dos cortos libros de narrativa breve, pero llaman la atención por la originalidad de sus voces y temáticas.

En el caso de Sarmiento podríamos hablar de una literatura altamente intelectualizada, en tanto, se apropia paródicamente,

y con notable humor, de un discurso psicológico-filosófico a través de una narrativa, que, a su vez, parodia el cuento. Sarmiento está más encaminada a la deconstrucción de los códigos familiares. Sus interpretaciones de la infancia en *Señoras* (1991) recuerdan, aunque en un registro en el que lo siniestro es rebajado por el humor, a ciertos textos de Clarice Lispector. Muy interesante es que esta narradora recoge la conocida temática de la diada terapéutica entre la mujer y su psiquiatra, para retomarla desde la subversión de la relación, de modo que aquí es el analista quien queda dominado por la analizada. Por otro lado, es la primera escritora que aborda la reconstrucción del género desde la abolición de características masculinas y femeninas de la voz narradora, recurso que también puede entrecruzarse en Gisela Kozak (1963-). En *La maldad del azar* (1991) las categorías esencialistas de la sexualidad binaria se ven borradas por un discurso genéricamente ambiguo que escapa a cualquier identificación compulsiva del sujeto sexual; incluso, aun cuando en algún momento reconocemos el género empírico de la voz narrativa, la ambigüedad opera para desconcertar el reconocimiento. Esta proposición, así como los juegos de analogías y la reducción al extremo de una premisa que roza el absurdo, traen ecos de Cristina Peri Rossi y Julio Cortázar.

La escritura de di Donato, también poeta, resulta una exploración de la sentimentalidad desechada por las autoras de su generación. Como si huyera del cansancio de la ironía, de la mordacidad, e incluso del sarcasmo, elementos con los que hemos venido leyendo la reescritura de los códigos sexuales, reconstruye vínculos de ternura y rehumanización. Sus escenarios de gusto neogótico, con personajes de consistencia teatral, en ocasiones emparentan con algunos textos poéticos de los años 80; mas tanto los coloquialismos como las claves que sitúan los textos en la Venezuela contemporánea traen de vuelta ciertas reconstrucciones familiares en las que asoman

otras identidades –lo italiano, lo árabe– y las atmósferas rurales. Dina Piera di Donato, en algunos de sus cuentos, narra historias de amor protagonizadas por mujeres que se aman y se olvidan unas a otras; introduce así la primera representación de la lesbiana en los textos narrativos. Si bien el erotismo homosexual pudiera aparecer en otras autoras, en di Donato no es utilizado como recurso literario o erotización del texto, sino francamente naturalizado en desafío a la heteronormatividad. En este sentido, varios de sus relatos representan una reversión del tema que algunos autores habían tratado desde la patologización.

En Silda Cordoliani se produce una confluencia de discursos que hacen de sus cuentos un tejido en el que se enlazan las varias proposiciones que venimos siguiendo. Cordoliani es, sin duda, una escritora que escribe desde su género, sin ningún intento de subterfugio o pretensión de “imparcialidad”. Escribe como mujer, acerca de mujeres, y, en algunos momentos, para mujeres. Su discurso de género es el más articulado de su generación. En sus textos reaparecen las búsquedas de Mariela Álvarez en la exploración del cuerpo como espacio íntimo e irreductible, o el sufrimiento irónico de Gómez Berbesí; resuena el eco lejano de las mujeres de los 60, y las protestas conyugales de las narradoras de los 40, así como paralela en algunos de sus relatos a María Luisa Bombal. Podríamos, pues, establecer en su narrativa una relectura de la tradición feminista y una recuperación de la genealogía literaria. Parte de una comprensión histórica y se encamina hacia la subversión que significa la libertad de la mujer, la individuación de su deseo, más allá de la rabia, el desprecio o el ensimismamiento. Su voz da a la mujer el derecho “a ser cuerpo y a ser libre”, en una suerte de “tómenlo o déjenlo”. Hay todavía en los primeros cuentos reunidos en *Babilonia* (1993) la burla ante la impostación de los rituales convencionales, y el uso de máscaras que, en ocasiones, sitúa a las protagonistas como

falsas protagonistas cinematográficas de amores “especiales”, tema que le es muy afín ya que ha escrito también crítica de cine. Sin embargo, en su última producción, *La mujer por la ventana* (1999), leemos una representación del sujeto femenino que rechaza la parodia o la máscara, e incluso la burla frente a los estereotipos, para comenzar un discurso propio. Un tono de mayor dolor y gravedad parece anunciar nuevas vías encaminadas hacia la escritura más propia de la vuelta finisecular.

Cristina Policastro (1956-), autora de tres novelas y varios relatos inéditos, ha trabajado también en la escritura de guiones para telenovelas. Las protagonistas de Policastro, particularmente en su última novela, *Mujeres de un solo zarcillo* (1998) dibujan nuevas identidades. Son eróticas, sensuales, arrogantes, retadoras. Quieren sexo, dinero, transgredir la ley, casarse o divorciarse, ser fieles o no serlo. Actúan desde una libertad que no las hace felices pero tampoco infelices. Intentan, en todo caso, ser amazonas dispuestas a cabalgar el mundo y se asumen como iconos del deseo, tal como preconiza el posfeminismo.

En esta perspectiva es muy interesante introducir a Ana Teresa Sosa, dramaturga y quien también ha trabajado en guiones de telenovelas. La escritura de Sosa es descarnada. Retoma los clásicos temas del odio y venganza contra el maltrato masculino para recolocarlos en el corazón de las mujeres. Su obra *Corazón de fuego* (1991) –drama en dos actos con cuatro personajes femeninos– sobrecoge en un discurso violento contra los mitos de la bondad, la ternura, el amor maternal. Emparentada en este sentido con algunos textos de Milagros Mata Gil, hay en sus diálogos un distanciamiento de las tesis victimistas. Una primera lectura podría percibir una suerte de autodenigración, pero –y esto es quizá la proposición más radical de su teatro– pareciera tratarse mas bien de situar a la mujer como obligada a la ruptura violenta con su propio interior domesticado que nos recuerda las obras dramáticas de Mariela Romero.

Hacia mediados de los 90 comienzan a visibilizarse signos de una nueva estética. No sólo en cuanto a los recursos formales, sino también en un lenguaje que inicia un proceso de simplificación y desnudamiento que deja los escenarios abigarrados y cierta artificiosidad del texto. Pareciera imponerse un detallado registro de la cotidianidad, en una valoración de pequeñas claves que, por un lado, afirman la marginalidad de la mirada contemporánea en tanto sólo puede mirarse desde el propio lugar, y, por el otro, responden también a la necesidad de marcar algunos mínimos señalamientos, aunque en apariencia insignificantes, para establecer cierta consistencia en un mundo de simulacros. En ocasiones, los textos rozan el hiperrealismo, como si fuera la única defensa frente a un mundo inabarcable, saturado de información, traspuesto en imágenes de imágenes, y expuesto a la disolvencia. Esta nueva sensibilidad que encontramos en los discursos contemporáneos coincide en Venezuela con una década marcada no sólo por la crisis económica, sino por un cierto estado de confusión en que se sumerge el país en tanto el proyecto democrático sostenido a lo largo de varias décadas revela un vaciamiento de referencias que se transforma en amenaza de disolución social.

Poco después de haber asumido su segunda presidencia Carlos Andrés Pérez (1989-1993), tuvieron lugar los sucesos del 27 de febrero de 1989, que han sido asociados a los cambios en la política económica del Estado con los que se intentaba un viraje del modelo rentista petrolero hacia un modelo de economía de mercado. Estos acontecimientos en los cuales miles de personas se lanzaron a las calles en acciones de disturbios y saqueos, duramente reprimidos, conmovieron la hasta entonces garantizada estabilidad social. Los dos intentos de golpe de Estado ocurridos en 1992, así como la destitución de Carlos Andrés Pérez por un juicio de corrupción administrativa, fueron indicadores de que la estabilidad política también había sido vulnerada. Progresivamente pierden su hegemonía

Acción Democrática y el partido demócrata cristiano Copei, organizaciones que desde 1959 habían alternado el poder, dando lugar a una sustitución de las elites políticas en 1998.

Progresivamente se va observando en la escritura la desaparición de las máscaras y ritualizaciones del cuerpo, dando lugar a un Yo desnudo que intenta hablar desde sí, indagar en una identidad propia y, a la vez, común. Reivindicar, explorar, penetrar en las “raíces”, ya no entendidas como esenciales y menos como nacionales, sino en la pertenencia muy propia a identidades fragmentarias que buscan sus propios discursos. Paralelamente, cae también el recurso paródico y carnavalesco en busca de un terreno también desnudo, compartido o diferente. Así leemos a Blanca Strepponi, ya comentada por su producción poética, quien publica al fin del siglo su primer libro de relatos, *El medico chino* (1999) y a Stefania Mosca en sus últimos “Residencias Pascal” e “Inútil apología del aeropuerto” (2000). Es tal la simplicidad narrativa conseguida en el arduo esfuerzo de limpiar el texto de recursos que los cuentos pueden ser tanto ficciones como crónicas, fragmentos autobiográficos o ensayos mínimos. Reconocemos en ellos a la ciudad y sus costumbres, y sin embargo los desplazamientos geográficos sugieren no ya un cosmopolitismo artificioso, propio de la poesía de los años 80, sino una suerte de espacios e identidades elegidas que nos hablan de un nuevo paisaje literario.

Milagros Socorro (1960-), Premio Nacional de Periodismo en 1999, apareció como narradora con un primer libro de relatos, *Atmósfera de viaje* (1991) y ganó el Premio de Narrativa de la Bienal Ramos Sucre en 1998 con *Actos de salvajismo* (1999). Sus textos penetran los estereotipos, los emblemas, en un juego de recreación y, al mismo tiempo, de desmontaje. Estableciendo las narraciones como crónicas de lo cotidiano, su mirada acuciosa desentraña lo que podríamos llamar las máscaras de las identidades sociales. Dentro de ese propósito, la misma autora se propone como terreno, y en su último libro,

Criaturas verbales (2000), traza lo que podría considerarse una mínima autobiografía a partir de las claves de su infancia y formación, que ya había anticipado en *Actos de salvajismo*. Su mirada absorbe y devuelve a los personajes en pedazos de ficción. No sabremos si los vio o los supuso, si transitan por un cuento o por la calle. Se limita a demostrar que a partir de un encuentro circunstancial, cualquier vida es un relato. En cierta forma, Socorro recoge la tradición de notables periodistas venezolanas como Ida Gramcko, Elisa Lerner, Miyó Vestrini, en la búsqueda de un género en el cual los personajes de la crónica reciben el tratamiento literario de seres ficcionales. Su escritura, sin embargo, encuentra una voz propia dentro de lo que hemos considerado característico de la década finisecular: el borramiento de los límites de la ficción y la autorrepresentación, ya no en los “derramamientos confesionales” sesentistas sino en la imaginarización de un Yo como personaje, como producto de una genealogía también figurada.

Judit Gerendas (1940-), dedicada a la docencia universitaria, ganó en 1996 el Concurso de Cuentos de *El Nacional* con “La escritura femenina”, permaneciendo inédita hasta 2000 cuando publica el conjunto de relatos *Volando libremente*. Gerendas, como ya lo habíamos comentado de las poetisas académicas, retoma la tradición de la literatura intelectual. Con una hiperconciencia de la literatura como artificio, escribe acerca del propio proceso del acto de escribir; así en el relato titulado “De cómo yo no lograba encontrar un argumento” o el que da título al libro. Gerendas propone una escritura cultivada y literariamente referenciada, una actitud de distancia reflexiva, y a la vez una mirada compasiva sobre la vida que observa: la violencia, la soledad, la miseria. En algunos de los relatos, particularmente en “Siempre habrá un tiempo para la nostalgia”, reconocemos la tendencia ya mencionada en Strepioni, Mosca y Socorro, de ficcionalizar detalles autobiográficos. Hay, sin embargo, una propuesta muy particular en Judit

Gerendas a propósito de la mujer escritora, que leemos en su cuento “La escritura femenina”. Una reivindicación del derecho de la mujer a hacer de la maternidad ya no una esclavitud o un destino sino una forma de goce libremente asumido que, de alguna manera, cierra un ciclo que habían abierto las narradoras de los años 40. Un camino transitado que culmina la apropiación de un ámbito más que discutido y que representa una posición completamente diferente a la de sus compañeras de generación. Gerendas, en un texto escrito en los 90, no se incluye entre “las que transitan por la calle principal de la irreverencia y sienten un especial placer en demoler a martillazos las esculturas de *La Pietá*”. Sin ingenuidad, muestra más bien los caminos placenteros y secretos de la maternidad, y de la feminidad, como opuestos a los valores militaristas y de poder.

Gisela Kozak es autora de ensayos, de una novela *Rapsodia* (2000)¹⁸ y de un conjunto de relatos inédito, *Pecados de la capital* que introduce una temática que, como apuntamos anteriormente, no había sido demasiado tratada con la excepción de Stefania Mosca, cual es el cuerpo desde su perspectiva de objeto y preocupación estética. Sin embargo Kozak no se detiene en los estereotipos de las máscaras de la feminidad sino en la exploración de la imagen corporal producida por los medios de comunicación, la filosofía ecológica y naturalista, que implantan una nueva moral: la belleza y la juventud de las formas que exilian a quien no las posea. El culto de esos ideales, así como el de la asepsia, instaure nuevos “pecados” que comete la mujer gorda, fea o sin pareja. A través del recurso humorístico, se plantea en ellos una defensa de la libertad de vivir fuera de la imagen de salud y bienestar que se erige como una nueva forma de opresión. Kozak atenta también en clave de humor una exploración de la identidad como simulacro, como imposibilidad de responder a una definición de

18 Posteriormente republicada con el título *Latidos de Caracas*.

lo genuino; de lo inserto en códigos nacionales o sociales de ninguna naturaleza.

* * *

En el estudio citado, ya Julio Miranda (1995: 31) había comentado una cierta mirada de “extranjeridad” que observaba en los textos de las poetas y no así en los poetas, con la sola excepción de Vicente Gerbasi. Tampoco los narradores han incursionado en las temáticas de la emigración o de la inserción de “lo extranjero”; podríamos citar como excepciones a Alejandro Varderi y Miguel Gomes, ambos reemigrados hoy a Estados Unidos. Se plantea aquí una interesante discusión al introducir el tema del “extranjero” que permite dos lecturas. La “extranjeridad” de quien proviene de la emigración familiar o ha sido emigrante en la vida adulta, y la de quien, por distintas razones, se siente ajeno a su contexto, lo que, por supuesto, puede ser coincidente. La que podríamos llamar escritura de la emigración que sugieren algunas páginas de Elisa Lerner, Mágina Russotto, Stefania Mosca, Barbara Piano, Alicia Freilich, Judith Gerendas, es un aspecto que consideramos distinto a la mirada de la “ajenidad” como apartamiento o distancia frente al contexto nacional. Valga la coincidencia con Miranda en cuanto a que tampoco encontramos narradores hombres que sostengan esta mirada. El extrañamiento ante la realidad puede leerse en Blanca Strepponi desde su temprano *Poemas visibles* (1988) hasta *Las vacas* (1995), pero es sin duda en *Diario de John Robertson* donde su mirada –traspuesta o impersonada en la de un médico extranjero– se “extraña” ante el contexto histórico; desprendiéndose de toda retórica nacionalista, allí donde el discurso acerca de la independencia ve heroicidad y gloria, el texto devela destrucción, crueldad y carne muerta.

También en *Mustia memoria* (1985), *Diario de una momia* (1989) y *Safari club* (1993) de Laura Cracco o en *Olympia* de Manon Kübler, encontramos señales de esta mirada pero es Verónica Jaffé quien, como comentaremos más adelante, ha reflexionado sobre ese asunto desde un apartado más complejo. Visto desde la lectura que hacen las mujeres de su propio proceso, y con ello de la historia, lo que interesa del *Diario de una momia* es la conciencia del vaciamiento de la Historia con mayúscula, y cuya extrema conclusión, si así puede decirse, es la imagen de un desierto de hombres y de dioses. Ante tal certeza y radicalidad, no hay respuesta posible. *Safari Club*, proyecto similar en sus propósitos al libro anterior, pero escrito en prosa, recuerda en cierto modo a *El bosque de la noche* de Djuna Barnes, por sus atmósferas asfixiantes y decadentes, y sus coros de voces extraviadas. Los personajes, sobre todo femeninos –donde ella parece incluirse al llamar a una de estas mujeres con su nombre–, frecuentan la discoteca Safari Club que opera como una metáfora de la vida en sus inútiles propósitos y sentidos. En ese espacio nocturno y permisivo, de droga y alcohol, se discurrese brutalmente: “Calla Laura, nos contagiamos de palabras y no de amor...tus palabras como un rosal excesivamente cultivado producen flores rotas...”.

Manon Kübler muestra en su hasta ahora único libro de poesía, *Olympia*, una muy dolorosa conciencia de escisión y de pertenencia a otro lugar, a otro espacio, a otro tiempo. Por ello expresa el deseo de separarse de la “vulgaridad” que significa ser y actuar correctamente, como se espera que lo haga. Esto no la exime de la culpa y dolorosa percepción que tiene de su cuerpo, y del cuerpo de la otra, referente angustiada e imposible. Kübler ofrece un original acercamiento a la realidad en el uso del aparato discursivo, de la prosa poética de tono y acento narrativo, con sorprendentes asociaciones y adjetivaciones. Su deseo de apartarse de las normas gramaticales, y de inventar

también otros usos del idioma, forman parte de esta propuesta antinormativa.

Vemos en Kübler una clara conciencia y diferenciación frente al poder. Toma por igual el riesgo de la vida y de la muerte –uno de los temas del libro–, tentada por el suicidio o por la locura. En todo caso, el texto alude a la expresa voluntad de atravesar los grandes miedos hacia el exilio, el destierro voluntario. Finalmente, es una propuesta radical de alguien que se coloca a conciencia en el margen de cualquier forma de poder para desterrarse, junto a otra mujer, en un lugar *otro*. Jaffé (1999:

331), a propósito de la poesía de Kübler, comenta:

Es posible que pueda leerse aquí una definitiva exaltación – por vía del lamento– de lo salvaje, de lo rebelde a toda costa, de la ruptura de esquemas y modelos. Pero creo que es más que eso (...). Hay voces que consuelan en la poesía venezolana. Y no por ser venezolanas, sino precisamente por no serlo, por salirse de la absurda situación que pretende imponer formas y contenidos supuestamente nacionales.

Ante el fenómeno de que tanto la escritura de la emigración como la escritura de la ajenidad parecieran haber sido abordadas fundamentalmente por mujeres, proponemos como hipótesis el hecho de que la condición de marginalidad, de lateralidad a la historia, de pertenencia a una doble cultura, en tanto la mujer integra la comunidad pero, a la vez, carece de representación, la tradición de hablar desde un “no lugar”, concede a su mirada la particularidad de “extrañarse”, o de inmiscuirse por caminos alternos. No teme situarse en el lugar del otro, el extraño, el no pertinente, porque ese es un lugar conocido.

Esta doble conciencia le da a la poesía de Verónica Jaffé, en *El arte de la pérdida* (1991), pero sobre todo en *El largo viaje a*

casa (1994), un carácter muy particular que comparte en cierta forma con Mária Russotto, y que deviene de una mirada poco dada al autoengaño, a la seducción lírica. El enfrentamiento mujer-cultura, que resulta en exilio, extranjería y conciencia de sí, es evidente en *El largo viaje a casa*. Fragmentos de la voz de Jaffé se continúan en fragmentos de las voces de otras poetisas (Adrienne Rich, Elly de Waard, Ingeborg Bachmann, Marilyn Hacker, Elizabeth Bishop), como si la escurridiza realidad no pudiera nombrarse de otra manera que “con una pequeña ayuda de los amigos”, o más aún como si el poema se completara en la mirada del otro y pudiese siempre ser discutido, quedando abierta para el lector esta puerta de diálogo. El ejercicio de la traducción que la autora realiza en sus poemas, al incluir los de autoras de otras lenguas, amplía el universo perceptual y referencial, al permitirnos ser en otro idioma, en otro mundo, en otro tiempo, en otra cultura.

La versión de Ismene (2000) recoge las preocupaciones de la autora acerca del sentido en la poesía y la ética de la traducción. La voz que se toma aquí es la de Ismene en la Antígona de Sófocles traducida por Hölderlin: la voz de la antiheroína, de la sobreviviente, de la pequeña cobarde que no quiso entregarse con su hermana a una muerte atroz. Se trata, también, desde nuestra perspectiva, de lo oscuro de las razones y motivos de Antígona, de la incomprensible fidelidad a sus muertos y de la oposición de los derechos del individuo frente a las leyes del Estado, tal como lo establece la crítica contemporánea. Antígona encarna la lealtad no sólo a sus muertos sino también al *sentido* en la traducción. Pero siendo una traducción de una traducción, Jaffé marca los límites de accesibilidad a la lengua original en tanto exalta la rareza de la versión, ya no de Ismene, sino de Hölderlin quien pretendió, en la literalidad, ser fiel a la tragedia de Sófocles.

El poemario Antígona Hoplita de Marioszi Carmona (1963-), poemas también basados en la Antígona de Sófocles, recibió

una mención de honor de poesía en el concurso José Rafael Pocaterra en 1994. Para María Zambrano (1986) el conflicto trágico encontró virgen a Antígona “y la tomó enteramente para sí (...) sin ella el proceso trágico de la familia y de la ciudad no hubiera podido proseguir ni, menos aún, arrojar su sentido”. Esas líneas de sentido son las que buscan Jaffé y Carmona.

Dentro de este registro de la ajenidad incluimos a Esdras Parra (1939-2004), quien había escrito narrativa en los años 70, pero es en 1995 cuando publica, desde su elegida identidad femenina, su primer libro de poesía, *Este suelo secreto*, ganador de la III Bienal Mariano Picón Salas (Mérida). “La pasión analítica” de la que hablaba Kristeva (citado en Rusotto, 1993b: 168) resulta en este libro una disección de la propia soledad, el exilio, y la ajenidad. Se trata de un proyecto muy articulado que no responde a la colección de poemas sino al desarrollo expositivo de una subjetividad. La voz sostenida a lo largo de todo el libro, el hallazgo de un tono, una manera de decir, es de una coherencia abrumadora.

Podría decirse que estos son poemas confesionales, sólo que lo que se alza en la voz no es una persona, no es un Yo, sino un personaje, o, dicho de otra manera, una persona que es un personaje derivado de cierto malditismo, una identidad de dolor en donde no hay tanto queja como laceración y desesperación. Tienta la referencia a Ramos Sucre, o, más cercana, a Ednodio Quintero, cuya apuesta narrativa roza, como en este libro, los límites de lo tolerable y encuentra resonancia en los combates que Parra emprende contra sí misma. Nada redime en este poemario, y eso lo vincula con un texto publicado dentro de la Serie Autorretratos, que el Papel Literario de *El Nacional* propuso el año 1996. En ese autorretrato Parra resume la dureza y amargura, la falta de fe y sentido en la vida; los desafectos y la desesperanza que leemos en el primer poemario y reencontramos en su siguiente *Antigüedad del frío* (2000).

Comentaremos, por último, la producción poética de algunas autoras con las que finalizamos. En *Poemas del trópico* (1993), primer poemario de Blanca Elena Pantin (1958-), hay muestras de una cotidianidad descarnada y expuesta por la luz. Lo importante de este libro es lo que se desprende como mutualidad urbana para establecer relaciones solidarias de amor y amistad, además de la consecución de un tono directo en la escritura, muy eficaz y expresivo, que calca el ejercicio de la prosa periodística en la que ha destacado. *El ojo de la orca* (1997) es un poemario que acusa rasgos de violencia y crueldad, pero, al contrario de *El jardín del verdugo* de Blanca Strepponi, los crímenes se cometen en el marco de la cotidianidad; así, la nevera es vista como un depósito de cadáveres, y en la calle un hombre amenaza matar a una mujer. Animales como la ardilla del parque donde los adolescentes hacen ejercicio, el conejo que tiembla en su madriguera, el pájaro que la visita en la ventana, o la misma orca cuya mirada acusa miedo e indefensión en paradoja con la supuesta ferocidad, ofrecen amorosa compensación y consuelo, además de actuar como espejos donde la autora ve su imagen reflejada.

En su última producción inédita, *Diagnóstico*, encontramos una unidad a partir del tema del cuerpo tomado por una enfermedad. Hay una lucha con una cotidianidad agresiva pero benévola, en el día a día, a partir del desgaste del cuerpo y el paso del tiempo. No es un cuerpo metafórico sino una máquina que ha dejado de funcionar correctamente y se impone en su contundente presencia y humanidad, al mostrar su fragilidad y dependencia. A diferencia de otras poetas, el cuerpo no es tratado como sede erótica, ni como *cosa* tal como lo hacen, por ejemplo, María Auxiliadora Álvarez o María Antonieta Flores; ni imagen-producto como en Kozak. Es cuerpo que remite al imaginario de la infancia, a la maternidad, al amor, lleno de recuerdos, obligaciones, sentimientos, gastado por el tiempo o la enfermedad.

Oraciones para un dios ausente (1995) de Martha Kornblith es un libro escrito desde la conciencia de la enfermedad, otra forma de extrañamiento. Inevitables en esta poeta son los ecos de Ana Cristina César, Sylvia Plath, y Anne Sexton. Poesía confesional que asume todos los derrotos que la palabra ofrece para terminar, en un aterrador espejo, calcando la muerte acaecida por su propia mano. Son poemas vengativos, marcados por el hartazgo, la inutilidad de cualquier gesto que no sean los que expresen violencia: “Así soy: la rabia regresa con el aburrimiento”. Kornblith no hace ningún esfuerzo en ocultar sus “bajos sentimientos”, ni tampoco su absoluta indefensión. Se ve a sí misma como amenaza del reducto familiar, como la loca de la casa, la poeta, confundiendo ambos términos. No cumple con las aspiraciones de ser “buena ama de casa/ madre de hogar/ hijos, nietos, etc.”.

Julio Ortega (1999: 23), al comentar un poema en el que la poeta cita a Kristeva en relación a la melancolía y a su identidad como poeta suicida, dice: “La palabra materna (la norma social) es devuelta por la hija como palabra desasida (como soledad y silencio)”. Ante tal vacío e inconcordancia con lo que se espera de ella (“me citan/ me controlan/ me dosifican”) la nada restante es un “detalle sin esfuerzo”. En el libro póstumo *El perdedor se lo lleva todo* (1997), Las Vegas es presentada como una metáfora de la vida, donde “desear y apostar es lo mismo”. En ese escenario de la ciudad-casino, como un espejismo en un desierto, aparecen psiquiatras vestidos de esmoquin y padres parecidos al Shá de Irán, desolación en las limosinas y en las suites. En *Sesión de endodoncia*, también póstumo junto con el anterior publicado en 1997, la autora subraya el mito y la amenaza de la poeta suicida. En el sentido del riesgo, cuando no hay nada, realmente, que perder, y por lo tanto nada que temer, la poesía de Kornblith establece paralelos con la última producción de Hanni Ossott.

“Magdalena en Ginebra” (1994) constituye la primera publicación de Carmen Verde Arocha. En este largo poema muy referenciado y literario, encontramos la lucida conciencia del lugar que ocupa una mujer en “un rincón de la plaza/llena de mendigos/ prostitutas/ viajeros/locos/buhoneros/niños que venden boletos”, que pudiera recordarnos la videoinstalación “Mendiga” de Nela Ochoa. Verde incorpora en este poema, alternándolos con imágenes de una realidad paralela en escenarios europeos, llamativos y contrastantes pasajes de un lugar llamado Guaicoco donde transcurrió su infancia y la del hablante lírico. En *Cuira* (1997), su primera colección, la memoria del padre desencadena una serie de poemas que hablan de ritos iniciáticos en una región poblada de “encantados” y cuyo origen disperso está en los fragmentos que hablaban de Guaicoco en “Magdalena en Ginebra”, donde, más allá de las máscaras del Yo, se construía, sobre su experiencia real, la voz de esta joven escritora. *Amentia* (1999) toma su nombre de un término psiquiátrico arcaico que significa literalmente “sin mente”. En este poemario dos mujeres son las que dialogan y exponen sus experiencias en el confinamiento de lo que parece ser una iglesia. Ese confinamiento lo es en la medida en que esas mujeres hablan un lenguaje que sólo ellas, la madre y la hija, pueden comprender. Lo que les es “revelado” rebasa cualquier intento de comprensión por parte de los que están fuera de la simbolización de su lenguaje.

El primer libro de Tatiana Escobar (1976-), *La Clavadura* (1997), se estructura sobre la subjetividad de un caballo, a quien la poeta le da lenguaje y dolorosa conciencia. Esta metáfora del animal aherrojado o domado, desarrollada primeramente por Blanca Strepponi, y luego por Blanca Elena Pantin, vuelve en Escobar. A este animal se le asignan voces del uso común en un ambiente hostil que parece responder al Llano exaltado en la poesía de Luis Alberto Crespo. Pero, a diferencia de Crespo, no hay nada mitificado ni enaltecido en el

cansancio de la bestia que se expresa con palabras dichas por la brutalidad de su experiencia y en su cosificación. Interesa el epígrafe de Enriqueta Arvelo Larriva y el posible diálogo de estas dos poetisas tan distantes en el tiempo, siendo que Escobar no interioriza sino que calca el espacio geográfico de una manera descarnada, desechando la idea de “paisaje” tan cara a la poesía venezolana.

En el primer libro de Eleonora Requena (1968-), *Sed* (1998), escrito con controlada distancia y virtuosismo, se pueden escuchar ecos de la poesía del Siglo de Oro, principalmente de Góngora, por la sonoridad y lo entramado de los versos. Hay altivez y resonancia de la voz en poemas muy precisos, agresivos y angustiosos, sobre la palabra y el silencio. Ciertos usos del idioma hacen que el poema parezca una traducción de otro desconocido, o algo venido como “arcadas intestinas” desde muy adentro, desde lo reprimido en el inconsciente: “tomo las palabras de algún remoto olvido”. Frente al padre muerto, el Yo lírico se define en la paradoja como “fiel traicionera”, y se pregunta si “vale un peso un real tu semen ciego”. En todo caso, el padre o su memoria se presenta como un “bloque de siniestro hielo”. Es imperativa la respuesta del poema, que “sólo nombra y abre el hielo la fisura”. Hay algo cercado aquí que evidencia una amenaza del poema por cuanto puede dar voz a lo vedado, cuando se está “al borde del vocablo no nacido”. La relación, las angustias y las deudas literarias entre Requena y Beverley Pérez Rego, a quien nos referimos anteriormente, son más que evidentes. Con *Mandados* (2000), su segundo libro publicado, Eleonora Requena obtuvo el Premio de la Bienal Latinoamericana de Poesía José Rafael Pocaterra 1998-2000; en este poemario se marca una continuidad con el anterior, cuando, frente a un “él” que agoniza, se develan tortuosas relaciones familiares, culpa, memoria y olvido.

Este tema también es abordado por Teresa Casique (1960-) en *Casa de polvo* (2000), su primer poemario; ya habíamos

mencionado *Ca(z)a* de María Auxiliadora Álvarez y *Máscaras de familia* de Jacqueline Goldberg, sobre todo. Teresa Casique desarrolla aquí la metáfora del amor como campo de batalla, antecedido por Alicia Torres y María Antonieta Flores, pero asistimos ahora a un enfrentamiento del que deviene el derrumbe de la casa “sofocada por el polvo” y el repliegue en un escenario de paisajes helados, testigos del naufragio. Lo que al final resta es una amarga certeza: “arar y enterrar lo vivo”; ya decía Enriqueta Arvelo que sembraría su voz “en el montón sordo” y Luz Machado: “Hay que enterrar vivas las flores”. Al igual que en Pérez Rego, el pájaro –metáfora que puede ser de canto y libertad– es tomado por Casique como un ave que come de sus entrañas. No podía ser de otra manera cuando de la batalla de los cuerpos no quedan sino los restos y la idea de que “el señor muerto en medio de la sala” puede ser el padre; cadáver que ya había anunciado en celebración mordaz Mary Guerrero, y como liberación Milagros Mata Gil.

Hay en estas jóvenes autoras un traspaso del “impulso demitificador” que habla de los residuos de los combates sostenidos. Dispuestas a descarnarse y apropiarse de lo que Enriqueta Arvelo había anunciado: “voz es lo único que tengo”; sólo que ahora están preparadas no para el escondite y el camuflaje sino para la apertura de espacios propios, cruzando las fragilidades, las memorias, la familia. En cierta forma, al igual que vemos en el primer poemario de Pía Anderson, otra joven poeta que alcanza a publicar antes de finalizar el siglo. Con *Tánger* (1999) retoma el tema del viaje pero no ya como destino exótico –muy al uso en la poesía cosmopolita de los años 80– sino como destinos que representan lo otro, lo radicalmente opuesto y desconocido, en un desplazamiento iniciático al significante mujer. Estas autoras finiseculares parecieran des-territorializarse o, más bien, estar en el proceso de construir su territorio desde códigos propios y diversos.

PARA EL SIGLO XXI

En la trayectoria personal y profesional, llega un momento en que se desea perseguir la cosa esencial, en el refugio de la soledad y sin las restricciones del grupo. A veces, para una mujer, ocurre también que la cosa esencial parece ser aquello compartido con otras mujeres.

Julia Kristeva, *The Feminine and the Sacred*

A partir de este recorrido, sin duda insuficiente, hemos querido establecer algunas marcas que configuran la historia de la literatura venezolana reintroduciendo en ella, con énfasis, la producción de las escritoras. A lo largo del itinerario hemos podido ratificar la visión de quienes consideran a la mujer en una doble condición: dentro de la Historia y a la vez fuera. Incluida y paralela, al mismo tiempo. Este cuerpo literario es también la punta del *iceberg* que en su aparición muestra lo existente y alude a los gestos perdidos.

De la periferia al centro, de la colonia a la metrópoli, de lo extranjero y lo extraño a lo nacional y lo étnico, de lo alienado a lo propio, del *outsider* al arraigado, podría extenderse un sinnúmero de metáforas que representan esa disociación fundamental de la barbarie y la civilización, tan presente en la subjetividad

latinoamericana. Ya la carta de Rosa Galindo desde su exilio en las Antillas, invocando por el cuidado de la familia, nos habla de una mirada que ve la guerra desde el lugar de quien carga con su saldo de destrucción. Nuestra narrativa independentista, tan hiperbolizada en el discurso histórico, queda así en un papel privado reducida al dolor de una mujer que teme por la muerte de su hijo. La misma voz de Lucila Palacios que en 1939, cuando finaliza la guerra de España y comienza la Segunda Guerra Mundial, dice: "... la madre es sacrificada a aquel cartel patriótico en aras de un romanticismo primitivo". En el campo que estamos estudiando, la metáfora de la barbarie ofrece, pues, otros matices y lecturas. Una "barbarie" que paradójicamente insurge contra las formas de barbarie que significan los nacionalismos, los militarismos, la moral patriótica, los fanatismos religiosos, los fascismos de todas las horas, que siempre han impuesto el terror para todos y, muy particularmente, han confinado los lugares sacrificiales de la mujer que tan certeramente previó Teresa de la Parra. Se trata, entonces, de la incursión, a veces directa, otras camuflada, de quienes han topado con la ética de la cultura patriarcal sostenida por un poder de cuya creación no han participado, y que han consignado otra mirada, otra ética, porque han registrado lo no atendido, lo no considerado desde la "civilización".

Las generaciones que se inician ahora en la escritura lo hacen dentro de los cambios históricos sobrevenidos durante el siglo y no se sitúan, por lo tanto, en espacios sin horizontes ni tradición en los mismos términos en que ocurría para Enriqueta Arvelo o Teresa de la Parra, quienes "entraron en lo bárbaro con el paso sin miedo"; o quizá con miedo, podríamos agregar hoy. El miedo de la mujer que escribía en "el carecimiento con horizonte" de Arvelo porque "este horizonte, por intangible, la encierra en un círculo", responderá Ada Pérez Guevara. De estas escritoras que hemos considerado fundantes se inician dos tendencias mayores: el deseo de la voz y la búsqueda de autorrepresentación. Hablar,

sí, pero desde sí mismas. Sostenerse como la “columna en vivo” de Antonia Palacios. Estas dos proposiciones pudiera decirse que no cesan aunque, interesantemente, se transforman a lo largo del tiempo. Se extienden, se enriquecen, se vinculan no linealmente sino en forma rizomática. Con frecuencia hemos aludido a los vínculos como “ecos” y el símil por sí mismo alude a una lectura que “escucha”, ya que de voces se trata; del propósito, implícito o explícito, decidido o espontáneo, reconocido o ignorado, de sostener una voz. Voz femenina que “hace pedazos al hablante”, dirá Hanni Ossott. Pero también desde la parodia que prefigura Elisa Lerner: “... sólo soy este desamparo”.

A partir de las proposiciones iniciáticas fue abriéndose un necesario y complejo despliegue de opciones. Se suceden así líneas que siguen la búsqueda del espacio personal en lo cotidiano o mínimo de la existencia de Elizabeth Schön; “La casa por dentro” de Luz Machado que inicia su periplo: “Y me dije: por habitarla y por vivirla he de salvarla”; la apropiación de un cuerpo y su goce que deja de ser objeto para otro y se convierte en territorio propio desde María Calcaño; la incursión en la exterioridad siempre ajena y la desestabilización del poder en sus múltiples formas que expresa Miyó Vestri; las disrupciones del proyecto nacional que en su voz pública aloja los lugares designados; la alternativa de mirar hacia el paisaje nacional desde la extranjería y de relatarlo en la antihistoria, “esa doble mirada al mundo que nunca palpamos antes” de Laura Antillano; la posibilidad de entender la literatura desde la herencia de las genealogías femeninas. Si para nosotras como escritoras fue decisivo leer las obras de estas mujeres en tanto señales de su lugar y su acción, hemos pretendido aquí transmitir una tradición abierta a la escritura que vendrá. En todo caso, el futuro surge de un legado con el que podrá hacerse lo que mejor se quiera.

Caracas, marzo 2000