

El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas

Alexandra Alba

Grupo de Investigación en Literatura Latinoamericana
y del Caribe (GILAC), ULA- Táchira.

Resumen

El presente artículo pretende estudiar el tratamiento del cuerpo propio y la materialidad que lo sostiene como elemento caracterizador en gran parte de la poesía escrita por mujeres. El estudio se enfoca en desglosar las diversas manifestaciones del cuerpo propio en la obra poética escogida de tres autoras venezolanas, particularmente en textos publicados durante la década de los ochenta. Las poetisas que conforman el corpus son: Hanni Ossott, Yolanda Pantin y María Auxiliadora Álvarez. El cuerpo propio se aborda, fundamentalmente, a partir de los postulados teóricos desarrollados por Maurice Merleau-Ponty. Finalmente, se concluye que en la poesía de estas autoras, la noción de sujeto tradicional se recontextualiza y se redimensiona, actuando como espacio de autodefinición del sujeto femenino. A partir de lo anterior se aspira establecer que la poética femenina posee rasgos que replantean las huellas de la subjetividad, del lugar y de la experiencia como determinantes del discurso.

Palabras clave: Poesía escrita por mujeres, cuerpo propio, sujeto femenino.

Abstract

The present article proposes to study the treatment of the body itself and the material element that sustains it as a predominantly characteristic feature of the poetry written by women. The study focuses on the task of selecting the diverse manifestations of the body itself in the selected poetic works of three Venezuelan women writers, in particular those works published by the authors during the eighties. The poets in this study are: Hanni Ossott, Yolanda Pantin and Maria Auxiliadora Alvarez. The analysis of the body itself is based on the theories postulated by Merleau-Ponty. Finally, my conclusions indicate that in the poetry of these authors, in respect of the body itself, the traditional notion of the subject is recontextualized and repositioned, and acts as a space for self definition of the female subject. Based on the above, I hope to show that poetry written by women has characteristics which reconfigure the features of subjectivity, space and experience as determinants of discourse.

Key words: poetry written by women, body itself, female subject.

A lo largo de la historia y hasta bien avanzado el siglo XX, el pensamiento dominante ha relegado a espacios subordinados lo único realmente tangible que posee el sujeto: el cuerpo, haciendo centro supremo del sujeto al ser, concepción abstracta e inaprensible. A pesar de ciertas concepciones filosóficas alternas, la materialidad y la presencia del cuerpo ha representado de forma constante un área conflictiva, pues su lugar en la historia de las ideas ha sido parte de lo poco significativo, lo representante del mundo de las sensaciones, aspectos muy poco valorados a la hora de interpretar el mundo.

La noción de sujeto, según Gilles Deleuze, inaugura definitivamente la modernidad, sujeto que nace del *cogito* cartesiano; sujeto frente a objeto en una nueva relación que se enuncia como oposición, como una nueva territorialización que deja ver la supremacía de la razón frente a los otros no reconocidos como sujetos racionales, los no-sujetos¹. De ahí el elevado valor que en la modernidad adquiere el conocimiento positivo, ya que la epistemología moderna ha prescrito que el conocimiento es poder. Tal relación evoca enseguida la dinámica de las relaciones de poder sobre las que se arma la Historia, el sujeto cartesiano como ejecutor de un orden dominante y el no-sujeto o sujeto “otro” como transparentado escalón en la conquista de dominios intelectuales.

Sin embargo, las nuevas dinámicas que se generan en el contexto de la modernidad, junto a los proyectos modernos y las distintas lógicas a las que estos responden, traen consigo, paradójicamente, la proliferación de nuevos sujetos. Foucault al respecto apunta lo siguiente: “Las prácticas sociales pueden llegar a engendrar dominios de saber que no sólo hacen que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento” (1990:128). Tal multiplicidad de sujetos generados por la diversidad de prácticas sociales igualmente involucra en cada uno de ellos la necesidad de constituirse como particular, de definir su propia identidad ante la tirantez de las relaciones de poder. Dicho conflicto desemboca en la gran pregunta del sujeto moderno: ¿quién soy?, siendo este el eje que proyecta la revelación de los sujetos *otros*; la misma pregunta implica la diferenciación con respecto a una unidad totalizante. Esta incógnita apunta directamente a la desjerarquización

y deconstrucción del sujeto cartesiano, y por tanto al cuestionamiento de las relaciones de poder.

La noción de sujeto cartesiano ejecuta una suerte de mecanismo actuante en la maquinaria del poder que transparenta la posición del cuerpo como zona determinante a la hora de interpretar al mundo, en función de una objetividad que haga del discurso una zona independiente de factores externos y subjetivos; no obstante, el lugar material desde donde el individuo se pronuncia y se relaciona con el mundo determina, de algún modo, la actuación del mismo y del discurso que lo sustenta. La epistemología tradicional a la hora de tramitar parámetros que hagan válido el discurso ha diseñado técnicas, aparentemente “neutras”, que fundamentan, en función de cierta objetividad, la irrelevancia del sujeto que pronuncia el discurso y de su experiencia. Tal anulación del lugar desde donde se habla intenta asentar una universalización de los discursos, es decir, suscitar la desaparición de la diferencia y de los rasgos distintivos en las manifestaciones discursivas, en función de la ansiada objetividad.

Es hasta el siglo XIX con los llamados *filósofos de la sospecha*, representados principalmente por Nietzsche, que se inicia y refuerza el camino de la crítica contra la cultura occidental sustentada en el pensamiento socrático-cartesiano. Es así como Nietzsche logra instaurar una nueva forma de comprender la naturaleza humana, impulsando en la historia del pensamiento la importancia de lo vital y propiciando una reorientación en la forma de comprender las manifestaciones corporales.

De esta manera, el siglo XX trae consigo nuevas teorizaciones acerca del cuerpo, podría decirse que es el momento en el cual la historia de las ideas se detiene con más atención sobre este tópico, y viene a cuestionar, bajo la influencia de pensadores como Nietzsche, la concepción cartesiana de sujeto. Tal crítica produce de forma directa una reorientación en el estudio del cuerpo y puntualiza la búsqueda de nuevas formas para acceder a su comprensión y a las experiencias ligadas al mismo.

El postulado “Soy mi cuerpo” manifestado en la filosofía fenomenológica desarrollada por Maurice Merleau-Ponty apunta hacia una nueva figuración del sujeto que a su vez se sustenta en la noción de

cuerpo propio, la cual pone de manifiesto una corporalidad entendida en primera persona que incluye al sujeto y viceversa. Un sujeto conciente de su carnalidad y de su experiencia como parte determinante de su realidad viene a configurar una nueva concepción:

Así pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda medida en que tengo un capital de experiencia y, recíprocamente mi cuerpo es como un sujeto natural, como un bosquejo provisional de mi ser total. Así la experiencia del propio cuerpo se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y el sujeto del objeto y que solamente nos da el pensamiento del cuerpo (Merleau-Ponty, 1984: 215).

La resemantización y recontextualización del sujeto sugiere una apreciación que lo desarraigue de su naturaleza únicamente racional y lo devuelva a su lugar natural, uno dotado de materialidad, sería entonces este sujeto no el cartesiano inoperante en la relación con el cuerpo, sino un sujeto encarnado donde la conciencia se hace corpórea y el cuerpo se hace conciencia, se conjuga en primera persona y es determinante en el caudal de experiencia.

La materialidad propia atraviesa el mundo para crear concepciones que se forjan en y desde la experiencia, la cual incluye sin lugar a dudas la participación de un cúmulo de elementos donde el cuerpo propio es punto de vista que influye en la forma en que se construye e internaliza el mundo: "Podemos decir que percibimos las cosas mismas, que somos el mundo que se piensa, o que el mundo está en el corazón de nuestra carne" (Merleau-Ponty, 1970: 168). La relación cuerpo-mundo involucra unas relaciones estrechas entre la propia interioridad del individuo y la exterioridad del mundo, donde el cuerpo es la región misma donde el mundo se hace posible y donde finalmente converge y se proyecta.

El sujeto encarnado al pronunciarse como sujeto del discurso no puede menos que demostrar la conciencia de estar en el mundo de cierta manera, de pensarlo y enfrentarlo desde un cuerpo en el que su rasgo más evidente es su condición sexuada. De manera que el sujeto encarnado admite como válidas las huellas de la subjetividad, del lugar y de la experiencia que marcan el carácter distintivo de las voces en la red de discursos que configuran la cultura.

Sonia Mattalía en su trabajo *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina* (2003) realiza una exploración de la noción de experiencia, donde deja en claro ciertos lineamientos para abordarla. En un primer sentido, asume un estudio de la experiencia que incluya la reflexión del sujeto de conocimiento, pues “Al no cuestionar las categorías representacionales no sólo las mantienen sino que las estabilizan. (...) se elude, deliberadamente, al sujeto de conocimiento, cuya autoridad se afirma en el borramiento de todo lo que concierne a quien habla o escribe” (Mattalía, 2003: 21). Luego Mattalía, siguiendo a Kristeva, otorga a la noción de experiencia un carácter abierto que permite el diálogo con el otro, como todo aquello que deja huella en el sujeto, teniendo clara la relevancia de las subjetividades que recubren a los sujetos de conocimiento, tanto materiales, geográficas, como históricas, y que engendran toda una serie de pluralidades que deconstruyen hegemonías y a la vez trazan nuevas figuraciones de sentido. Esas nuevas figuraciones de sentido se dirigen justamente hacia la creación y valoración de manifestaciones que descubren y hacen visibles las historias culturales que se han mantenido al margen, y que de algún modo muestran ese otro lado de la historia oficial, esas interpelaciones al discurso público, a los cánones artísticos y que debido a su carácter inmediato, a su relación con el cuerpo propio y con la materialidad, incluye la apreciación de la cotidianidad como el lugar donde la cultura se hace más evidente.

En las producciones estéticas donde lo femenino se hace patente se evidencia de distintas formas aquel “Soy mi cuerpo”, resemantizando el tropo del cuerpo, ya sea a través del erotismo en todas sus tonalidades, en la ritualidad cotidiana y doméstica, en los ciclos corporales ligados a ese círculo de repeticiones donde se desenvuelve el “yo” femenino, reincorporándolo a la existencia y asumiendo su presencia en el discurso como forma de trasgresión. En ese sentido se puede decir que la experiencia de las mujeres en las manifestaciones cognitivas y estéticas se revela en diversidad de direcciones; no se mueven dentro de absolutos. En relación con lo anterior, siguiendo a Deleuze y Guattari, Mattalía afirma que el discurso literario femenino viene a representar:

Una literatura que obliga a la lengua a delirar, a salir de su surco, a elegir caminos indirectos, femeninos; que convierte a la lengua materna en una lengua extranjera desde la cual puede fabular un pueblo. No un pueblo superior, un pueblo bastardo, un pueblo que falta (Mattalía, 2002: 88).

Por consiguiente, las producciones estéticas donde se manifiesta una escritura femenina apuntan hacia el descentramiento de verdades únicas y confieren a la lengua una dimensión distinta, dimensión que obliga a la lengua a repensarse desde otros ángulos, a hacerse cómplice de la deconstrucción de los estandartes canónicos. La escritura femenina refiere, entonces, de inmediato a construcciones discursivas que se inscriben dentro del *no-todo*, es decir, que no comulgan con verdades únicas, con la voluntad de poder, y por el contrario permiten asentar nuevas lógicas enunciativas descolonizadas. Iris Zavala expone la lógica del *todo*, la cual intenta explicar la diferencia sexual en relación a la función fálica como premisa universal significativa que rige el lenguaje:

Del lado masculino tenemos la lógica del todo (...) se funda el universal: para todo ser que habla rige la ley del falo. Sometido a esa lógica del todo, el que se sitúa en esa posición crea instituciones, academias —es decir, “paratodea” en el discurso cuando habla para todos y por todos, cuando cree que una acción individual es válida para todos, y cuando cree que todo goce pasa por el falo y que no hay otro goce que el fálico. En estas posiciones encontramos desde Fray Luis hasta Kant y Marx, que “paratodean”, San Juan, en cambio, se sitúa en otra posición —la del notodo— también Kierkegaard” (1999: 60).

En ese mismo sentido es importante resaltar que el sólo hecho de tener un cuerpo biológicamente determinado como mujer no implica de forma directa la creación de producciones estéticas que pongan de manifiesto un discurso femenino como tal, pues esto llevaría a consignar, contradictoriamente, el discurso femenino como una construcción reductiva y aislante, en otras palabras, a remitirlo a la esfera del *paratodear*. El discurso femenino tiende a diluir la preponderancia fálica del lenguaje, es en ese sentido como el sujeto

masculino puede a su vez desarrollar un discurso que comulgue con lo femenino, ya que sus formas y contenidos interpelen totalidades:

Sabemos de la mística por ciertas personas, mujeres en su mayoría, o gente capaz como San Juan de la Cruz, pues ser macho no obliga a colocarse del lado del Todo. Uno puede colocarse del lado del no-todo. Hay allí hombres que están tan bien como las mujeres (Lacan, 1981:125).

Se puede decir, entonces, que la escritura femenina puede permear el discurso masculino y transmutarlo, aislarlo de frecuencias discursivas que perpetúan la lógica del Todo. La experiencia como concreción del sujeto encarnado es la que permite acceder a aquel no-todo que permite a la palabra reubicarse y donde el cuerpo es visión de mundo, de allí que su discurso fluya en direcciones alternativas que destapan a través de la palabra lo no dicho por la Historia, y que a pesar de ella validan apuestas estéticas, revelan categorías *otras* en las manifestaciones literarias y a su vez invitan a abordar nuevas alternativas de acceso y estudio de la literatura en general.

1. La presencia del cuerpo en la poesía venezolana escrita por mujeres

En el panorama de la poesía venezolana del siglo XX se pueden apreciar distintos y múltiples rasgos que dan cuenta de una lenta y dificultosa consecución de nuevas vías y formas poéticas, tal proceso reclama reinterpretaciones que hagan más nítido el reconocimiento de una poesía nacional llena de voces propias. Entre esta multiplicidad de voces se encuentra un conjunto bastante diferenciado, el cual ha abarcado gran parte de la producción poética en la Venezuela de los últimos treinta años, éstas son las voces femeninas. El auge de la lírica escrita por mujeres viene a descubrir el rostro de nuevos tiempos, tiempos donde la mujer empieza a alzar su voz y a pronunciar su situación ante el mundo, acto que le permite otra mirada de la existencia, de su relación con el otro y consigo misma. Es en este proceso donde viene a plantearse la duda acerca de la naturaleza disímil de la poesía escrita por mujeres, hecho que hace eclosión con las incógnitas que se levantan en torno a la subjetividad que rodea al sujeto de la enunciación.

La poesía escrita por mujeres en Venezuela abre nuevas formas de enunciación y conduce a una nueva apreciación del mundo, al punto de que la presencia de la escritura de mujer viene a permear la lírica dominante; en palabras de Julio Miranda, se produce una: “Impregnación de lo masculino por lo femenino” (1992: 5), situación que, según este crítico, bien puede apreciarse en algunos poetas venezolanos como: Rafael Arráiz Lucca, Igor Barreto, Rafael Castillo Zapata y Harry Almela, ya que los mismos arrojan en sus obras poéticas una sensibilidad que colinda con las voces femeninas, en el sentido de que se atreven a salirse del discurso patriarcal.

Es justamente en las últimas décadas del siglo XX cuando comienza a perfilarse la escritura de mujeres como una tradición que hace eclosión con la literatura en Venezuela. La gran afluencia de autoras y publicaciones en dicho momento se hacen cada vez más evidentes; tal situación se distingue como un hecho que marca a la poesía venezolana, de ahí que su estudio se haga necesario para comprender de forma profunda los procesos propios de la poesía nacional, sobre todo porque anuncia desde sus inicios, y en gran medida, discursos que interpelan, dialogan y en ocasiones comulgan con las vías estéticas tradicionales, además de develar sentidos desconocidos que parten de fuerzas culturales profundas. Mágara Russotto, poeta y estudiosa de la escritura femenina, en su artículo “La amada que no era inmóvil”, revela aspectos sustanciales para abordar la identidad femenina en la poesía venezolana donde establece que:

La poesía adquiere efectivamente, y en la escritura de las mujeres más que nunca, el carácter de “cosa preservada” y resistente a la cosificación del pensamiento; cosa doblemente secreta porque en su ocultar revela las fuerzas sociales, colectivas y subterráneas, que determinan un modo de ser históricamente singular, un campo, entonces, privilegiado, donde la voz de lo social no se aparta de lo propiamente artístico sino que se abraza más profundamente a él (1995: 151).

En este sentido, las mujeres en su discurso poético abren así vías de acceso para comprender la modernidad, ya que es justamente en el sujeto femenino en donde se hallan los mayores

conflictos que se entablan con la tradición y con el descentramiento de la modernidad en Latinoamérica. En otras palabras, las fuerzas colectivas particulares dotadas de historias “otras” que encarnan las contradicciones entre tradición y modernidad hallan un punto de confluencia en la mujer. En esa dirección es como pueden rastrearse, también, los rasgos del discurso femenino que vienen a darle una nueva forma de acceso a los estudios literarios, teniendo en cuenta que tales rasgos vienen acompañados de todo un conjunto de situaciones culturales, temporales, existenciales y corporales. De allí que desarrollen una escritura no abordable en sus particularidades por la crítica tradicional y canónica, pues revelan categorías *otras*. Estas categorías hacen visible parte de la realidad desplazada a través de distintas estrategias que interpelan al discurso público, ya sea desde un discurso explícito o implícito.

Entre dichas estrategias se enmarcan los rasgos de la poesía femenina que confieren al discurso poético nuevas temáticas, vías alternas de abordar referentes tradicionales, la palabra como espejo, el predominio de la experiencia material y corporal. Mária Russotto en *Tópicos de retórica femenina* hace un esbozo de las marcas que hacen de la poesía femenina de los años treinta una poesía con características propias, las cuales indudablemente apuntan a la experiencia como fundamento del quehacer poético, entre las que menciona: el erotismo como valor de afirmación; la recuperación de los *topoi*, cuya naturaleza experiencial es recalcada por ser ligados a contextos de intimidad femenina sin pasar por la mediación previa de las convenciones literarias; la rectificación de estereotipos usados por la crítica para definir las producciones femeninas; la conciencia del oficio; el aislamiento cultural y por último el proceso de desdoblamiento del sujeto lírico con fines de autocomprensión (1993: 87).

La presencia de la materialidad a través del cuerpo propio en la poesía escrita por mujeres en Venezuela se inaugura de forma contundente con dos poetas que exhiben propuestas estéticas inconfundibles, atípicas y distintas entre sí, las cuales abren brechas en la construcción de un discurso consciente de su propia naturaleza y consciente de lo que significa el oficio de poeta. Estas dos poetas son Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962) y María Calcaño (1906

-1955), quienes en sus creaciones estéticas distinguen en torno al cuerpo propio dos formas de hacer manifiesta su representación. Enriqueta Arvelo exhibe un cuerpo enmascarado y transfigurado en naturaleza, el cuerpo se hace paisaje y el paisaje se hace cuerpo, revelando la corporeidad en la geografía del lugar, dibujando a base de huellas o marcas lo erótico. María Calcaño es la voz que abre toda una tradición que se despliega en torno a una red de significaciones que circulan alrededor del cuerpo, pero no de un cuerpo apegado a la tradición clásica, cerrado y delimitado, sino al cuerpo propio, aquel que se manifiesta en primera persona y se encuentra íntimamente ligado a las circunstancias que rodean al sujeto. Es con estas dos poetisas de principios del siglo XX con quienes se funda una escritura femenina que remite de forma reiterada y múltiple al cuerpo propio, el cual se hará presente en distintas dimensiones para dejar ver una deconstrucción de la mujer imaginada, una mujer que se apropia de sí y recompone el lugar del cuerpo objeto.

Sin embargo, es hasta los años setenta, principalmente con Miyó Vestri (1938-1991), cuando se hará mucho más latente y directo el tema del cuerpo y se abrirá de manera contundente el diálogo explícito del cuerpo femenino, retomando los cauces que María Calcaño trabajó, para finalmente expresarse en los años ochenta. Por su parte, el contexto venezolano de los años setenta presenta particularidades que preparan un caldo de cultivo que entrará en ebullición y traerá consigo una gran variedad de voces. El auge petrolero de los setenta permite cierto aporte a organismos culturales que abren espacios para la publicación, procurando vías de acceso más libres de obstáculos para la producción artística:

La vida cultural contó con recursos muy superiores a los que anteriormente se le habían asignado. Se creó el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (...). En torno a esta entidad las manifestaciones culturales comenzaron a tener mayor significación y se produjo el ingreso de nuevos autores en el proceso de creación y formación. En el ámbito literario se fundó Monte Ávila Editores (...) así como otras entidades con importantes recursos editoriales, principalmente Fundarte. (Pantin y Torres, 2003: 83).

Aunado a lo anterior se abre el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), se promueve gran cantidad de concursos literarios en distintos renglones, espacios en publicaciones periódicas y en general se evidencia una recepción favorecedora que impulsa a los creadores en gran medida. Además de lo mencionado anteriormente, cabe mencionar que las transformaciones socio-económicas del país impulsan a la mujer a tomar roles activos dentro de las dinámicas comerciales, desempeñando labores productivas y figurando con mucha más fuerza en los espacios académicos y laborales, ya que así lo demanda la decadencia económica de la Venezuela de aquellos años. Es así como los años ochenta se descubren fecundos en cuanto a la presencia de nuevas voces y publicaciones femeninas, y dan espacio para la aparición de propuestas en las que se hace manifiesta la materialidad corporal en sus múltiples facetas, entre la gran variedad de propuestas se encuentran las elaboradas por Hanni Ossott (1946-2001), Yolanda Pantin (1954), y María Auxiliadora Álvarez (1956) quienes exhiben tres visiones de mundo donde el cuerpo propio es punto de partida.

2. Hanni Ossott: Memoria del cuerpo y herida esencial

Acercarse a la obra poética de Hanni Ossott implica un acto de introspección, un acto de humildad ante la fecundidad de la palabra que nace auténtica desde una feminidad absorta en el descubrimiento de su naturaleza más íntima, en el sentir de la experiencia poderosamente traducida en poema. Leer la obra poética de Ossott implica emprender un viaje que desde sus inicios atiende a lo filosófico, primero de forma espacial, hermética y experimental, para luego trasladarse a lo corporal, lo cotidiano y lo natural, en este segundo ciclo la propuesta estética de Hanni Ossott muestra la vivencia de una realidad *otra* que conforma parte de la experiencia humana; exhibe la errancia de un ser descentrado que percibe la imposibilidad de hallar un asidero. La ambivalencia de dicha errancia se halla articulada de forma muy certera con la vida cotidiana, se resalta en dicha búsqueda la presencia del cuerpo propio, al entregar la palabra al vaivén de los ritmos internos. A partir de *Hasta que llegue*

el día y huyan las sombras (1983), la presencia de una materialidad bastante fecunda se hace reiterativa, justamente a través de los objetos cotidianos, los cuales guardan una relación directa con la memoria de épocas pasadas y con el mundo femenino. El cuerpo se despliega también, de forma marcada, a través de su vínculo directo con la naturaleza, ejerciendo una relación muy cercana a sus elementos, hecho que podría relacionarla en diálogo intertextual con poetisas como Enriqueta Arvelo Larriva y de forma mucho más directa con Elizabeth Schön, justamente ahí donde la relación entre lo natural y lo sensorial postula un espacio *otro* en el cual la búsqueda ontológica se hace viable para el sujeto femenino. Asimismo, no se perciben escisiones entre el cuerpo y la naturaleza, por el contrario, se sustentan entre sí manifestándose desjerarquizadas, configurando una mirada cósmica donde el cuerpo es lugar donde los elementos naturales participan en las batallas existenciales que libra el individuo.

El reino donde la noche se abre (1987), texto alrededor del cual se articula la obra de Ossott, exhibe el cuerpo en primera persona y constituye una puerta de entrada al mundo íntimo que deja ver todo un cúmulo de experiencias que manifiestan el horror ante la soledad, ante lo indecible, ante los fantasmas del pasado, ante el no saber; da cuenta de la herida esencial que se devela a través de la palabra. De esta manera se descubre al cuerpo como actuante en la búsqueda de la conciencia de sí misma, como parte determinante de un todo articulado, sin separaciones categóricas entre cuerpo y alma. El cuerpo se configura abierto, sin límite, pues refiere a ese espacio *otro* del acontecer, no se perfilan fronteras o abismos entre lo material y lo espiritual.

La estrecha relación entre cuerpo y palabra en la poesía de Hanni desentraña una visión de mundo asentada en el *vitalismo* donde el cuerpo es centro de la vida, generador de la palabra que se manifiesta en combate, donde el cuerpo se hace texto y modula la *herida esencial*: “Entonces el cuerpo generador de la palabra creadora es un cuerpo zanjado, abierto, roto, en combate. Y por la palabra la violencia de la herida se detiene y es modulada. La palabra ordena la expansión del fuego, dirige sus vías, regula el incendio de la herida esencial” (Ossott, 1979: 39).

La herida esencial se hace explícita a través del cuerpo y da cuenta de la desgarradura inicial en el ser humano, aquella que le confina a un no saber que desemboca inevitablemente en el vacío; es la palabra generada en la embriaguez del éxtasis la única capaz de modularla, éxtasis pendular y oscilante entre la luz y la oscuridad. El poema “De la tierra”, con el cual se inicia *El reino donde la noche se abre*, ofrece aquel deseo de unidad con el ser, el deseo de sanación, que finalmente no halla consumación:

De lo profundo, de la más honda concavidad de la tierra
lo que expulsa grito y desmembramiento
Del corazón ardiente de la tierra
 los fangos y el llanto
 la carne y el querer
 el ansia, las ansias
y el horror, y la parálisis ante el horror
la pérdida de habla y forma

Del fondo hirviente
 el deseo
 y el cuidado en el deseo
la protección de la forma del ser
el amparo del círculo del ser
 la perseverancia

De las honduras, las siempre en brasas
 este corazón en quema
 arriesgando origen y forma
 abismándose
en lo sin fondo, sin límite

De lo bajo, fuego circular, el pensamiento
 pensándose ajeno al ardor
 separándose
 rompiendo carnes
 dolido del extravío (1987: 9).

El cuerpo propio contiene en sus fibras y latidos la memoria que lo arrastra a fijar la mirada sobre y dentro de la herida esencial, comunica la escisión en el sujeto y la búsqueda incesante por crear un vínculo con lo divino, pero que descubre en esa búsqueda la imposibilidad de tal empresa (a menos que se trate de poesía mística religiosa), es así como: “La obra de arte es la expresión, la voz de la fisura, por ella canta el cuerpo inconcluso que somos, el inacabamiento del deseo” (Ossott, 1979: 17). En la obra de Ossott, precisamente, se revela la poética del inacabamiento del deseo, de la imposibilidad de consumación, es poética del cuerpo que canta el fracaso.

Por otra parte, la conciencia del cuerpo como memoria converge no sólo en el gozo doloroso que implica el peligro de vivir en los extremos, sino también en el gozo primaveral que canta el amor y la exaltación del cuerpo en su vertiente erótica y abierta, en la encarnación del mundo y de su pasado. La memoria del cuerpo se anuncia múltiple, por una parte se enlaza con la casa, sus detalles y sus fantasmas y por otra parte surge de los objetos íntimamente ligados con el mundo femenino. En “La casa, ese depósito de ángeles”, se hace visible el espacio de la casa como memoria:

Treinta años para una casa y la ruina sobreviene.
Demasiadas historias reinstalan
entre límite y borde.
Mujeres muertas hombres abandonados
locura, tedios
ebriedades impregnan las paredes
y ellas se escarapelan
pierden piel y salud
porque lo sienten en nosotros (1987: 33).

Dejando al descubierto objetos que refieren a un tiempo pasado que convive con el ahora del sujeto y que guarda en su significación la pérdida, el dolor y la nostalgia que dirige a la voz:

En la pared, en un rincón, la fuente del descalabro
la antigua foto, el retrato
vida de una muerta que dicta la poda y la resurrección

al fondo enmarcado
lo que genera angustia, poesía (1987:34).

Asimismo, en el espacio material que se hace simbólico la voz presente que hay un algo que la define, un algo indecible que se ancla entre el cuerpo y la memoria, en el poema “Notas sobre un vestido de amor”, el cuerpo amparado bajo la máscara del vestido, o bien incorporado a la noción del cuerpo, fusionándose en una danza que permite ver la importancia que en el espacio femenino el cuerpo adquiere en conjunción con la cotidianidad. Este poema añade un tono de celebración y erotismo al poemario, permitiendo conjurar en la totalidad del texto esa misma oscilación de imágenes y tonos contrapuestos en los versos, haciendo material la oscilación del mundo íntimo de la poeta:

Llevo el vestido de la embriaguez y de la fuerza
soy la portadora de un solo y único mar
soy lo innumerable de la espuma
Cada fibra de tejido es tu enredo.
(...)

Entre mis telas se traza el balancín, el columpio, la risa
mientras nos lanzamos al viento
y los vuelos se avuelan
y los cuerpos se acuerpan. (...) (1987:17)

De igual manera la relación cuerpo-memoria es central y a pesar del gozo vela una sutil melancolía al no hallar más posesión que el cuerpo,

Llevo mi más propio traje
el pensado por mí, el heredado, el secreto
lo he tejido desde la niñez, lo he amparado
lo he recibido
Mi traje es una única memoria (1987: 18).

En este poemario, aquel “Soy mi cuerpo”, declarado por Merleu-Ponty, se hace cabal, ya que el cuerpo se reconoce como el punto de unión con el mundo y encarna dentro de sí dos movimientos: la visión íntima que se dibuja en armoniosas imágenes oníricas aunadas al

canto de vida desgarrada donde la materialidad se hace protagonista, donde las jerarquías entre naturaleza y cuerpo se rompen y donde la herida esencial exhibe la búsqueda infructuosa del ser. De manera que *El reino donde la noche se abre* es un canto trágico que mira hacia el fracaso del individuo moderno, contempla la escisión doliente en el sujeto e intuye la imposibilidad de consumación del deseo, erigiéndose como poética de la incertidumbre que aún desde el desamparo afirma la vida:

La poesía afirma la vida por lo que tiene de cárcel y de libertad, devolviendo al hombre a lo que es. Ella le ofrece al hombre sólo el espejo donde contempla la gracia de su desgracia, es esplendor de su ruina: lo anhelante, el deseo de unidad, allí donde es escisión, fisura. La obra de arte es la expresión, la voz de la fisura, por ella canta el cuerpo inconcluso que somos, el inacabamiento del deseo. Por ella resuena la muerte, no la de un hombre en particular, sino el morir del ser, ese morir anónimo, indiferente, eterno (Ossott. 1979:17).

3. Yolanda Pantin: El cuerpo propio y la poética de la imposibilidad

La variada y elaborada producción estética de Yolanda Pantin deja en claro que es una de las figuras más representativas de la poesía venezolana contemporánea. Su obra se construye sobre una estética controversial, que no siente miedo de nombrar lo intocado por el lenguaje poético, encauzándolo sin obstáculos en los espacios peligrosos de lo irreverente, tanto en lo formal como en los contenidos que encierra, permitiendo darle a su voz cualidades distintivas que la inscriben dentro de las figuras que le otorgan a la poesía venezolana un alcance que va más allá de lo nacional. La creación poética de esta autora es profunda y original, pues su producción escritural despliega nuevas formas de enunciación, las cuales deslastran al lenguaje poético de toda retórica y lo sitúan en aquella vertiente que traslada la palabra de lo sublime hacia la vida con toda su dureza y carnalidad, permitiendo un acercamiento más directo a realidades poco nombradas por la tradición poética venezolana.

Yolanda Pantin es una escritora que surge de aquella corriente, propia de los años ochenta, que se hace partícipe del mundo literario a través de talleres respaldados por instituciones académicas reconocidas, también forma parte de uno de los grupos más importantes de la poesía venezolana contemporánea: *Tráfico*, grupo que se caracterizó por su desacralización del lenguaje y la reubicación del mismo en espacios urbanos y cotidianos, y que, junto con *Guaire*, le dan a la lírica venezolana impulsos renovadores que permiten desarrollar nuevos temas y a la vez adecuar las formas del discurso poético a las expresiones contemporáneas, dejando atrás las formas que llegaron a enclaustrarse en un hermetismo extremo, el cual dejaba atrás la función primera del lenguaje: comunicar.

Yolanda Pantin a partir de su experiencia con *Tráfico* inicia una búsqueda expresiva que la lleva a elaborar propuestas siempre renovadas que interpelan a la tradición, revelando una plena conciencia autocrítica en su creación, lo cual encauza su voz hacia el dominio del yo, siendo éste un yo que se trasfigura, se enmascara, se hace colectivo, en ocasiones se hace manifiesto y en otras se diluye. Pantin posee un gran dominio del lenguaje, hecho que le permite regenerarlo en cada uno de los textos con el fin de darle multiplicidad a la voz, se hace fecunda su capacidad expresiva desplazando el lenguaje poético hacia nuevos espacios de enunciación, aventura que hace de su voz una voz nómada pero que siempre lleva consigo una carga tonal particular y propia.

Correo del corazón (1985) es un texto en el que Pantin desarrolla una poesía conversacional donde la palabra es desacralizada y llevada de forma abrupta hacia la cotidianidad. El poema muchas veces se estructura en un diálogo que no espera ni halla una verdadera respuesta, o bien, no se presenta una efectiva interrelación entre los posibles participantes, sin embargo, la tonalidad conversacional es dominante. Dentro de esta idea, Gregory Zambrano señala lo siguiente:

Este es el libro más transparente si buscamos deslindes determinantes, con temas de amplia cobertura, con un lenguaje de gran depuración y factura artística, que pudiéramos insertar en la tradición de la poesía conversacional de América Latina (Zambrano, 1993: 51).

De manera que *Correo del corazón* se distingue por su lenguaje conversacional, depurado y estructurado, a veces, de forma fragmentaria, donde las palabras duras y arriesgadas no son ausentes, en este sentido se puede decir que la poesía de Yolanda Pantin en *Correo del Corazón* saca de su surco a la lengua de forma consciente, pues intenta concebir una escritura diferenciada y paradójicamente nacida del lugar común donde los moldes de la tradición se quiebran. La palabra aquí se torna mucho más directa, refleja en su dureza y frialdad los contenidos y temas desarrollados a lo largo del texto, los cuales enfrentan el riesgo de caer en la llamada poesía de la queja femenina, riesgo que queda salvado justamente por la enunciación enmascarada o separada del yo que la poeta trabaja, pues la voz que se pronuncia parece ser una voz plural y colectiva que aspira a dibujar un espacio de la realidad perteneciente, precisamente, a aquello poco importante e intrascendente. El yo que en ocasiones se manifiesta con distancia de la autora es un yo artificial que intenta dar voz a cierta parte de la realidad femenina, haciéndolo desde una perspectiva irónica y paródica que la aleja sustancialmente del patetismo.

También es importante agregar que la intertextualidad es un elemento fuertemente marcado en el poemario, hecho que permite hacer relaciones con elementos externos al texto y ampliar su significación, entre dichos elementos se tienen: alusión a mujeres dedicadas al oficio de escribir y que se encuentran marcadas por el suicidio, tales como Silvia Plath, Virginia Woolf, Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni, parafraseo de famosos poemas de amor con marcado tono irónico, uso de frases extraídas de boleros famosos, entre otros. Tales elementos intertextuales permiten realizar un acercamiento al mundo de la mujer de clase media desde diversos componentes que construyen su día a día y que la autora a la vez incluye para hacer más marcada la ironía y la trasgresión que figuran a lo largo del texto. Por lo general la intertextualidad presente en el poemario reitera el lugar común, al punto de hacer del mismo un centro desde el cual se despliega la ironía, la autora muestra el otro lado del lugar común, lo trastoca para conducirlo desde una mirada colectiva hacia una mirada individual que le otorga una perversa riqueza.

El cuerpo propio en *Correo del corazón* se revela a través de dos elementos que se muestran como ejes del poemario: el erotismo y lo cotidiano, los mismos se encuentran ligados al cuestionamiento existencial y a la vez conforman un punto de vista ante el mundo que se encuentra definido por una consciencia de género marcada. Dichos elementos se enmarcan dentro de una poética de lo imposible, es decir, desde la marca progresiva del deseo en su desgaste y corrupción. El erotismo se presenta con ciertos rasgos que lo sitúan en una condición particular: “Lo transgresivo que posee el erotismo se revela en *Correo del Corazón* de una manera más abierta. Más que un goce, lo erótico se plantea a modo de un nuevo motivo para la frustración” (Carrillo, 2001:158-159). Efectivamente, como lo anuncia Carrillo, la frustración parece en parte surgir del deseo físico insaciado, o bien deviene en motivo para materializar la imposibilidad de unión con el otro. En las imágenes que reflejan un cuerpo erotizado se puede ver claramente la frustración y sensación de fracaso que inunda la vida del sujeto lírico, en el texto se encuentran de forma reiterativa poemas donde lo sexual entra siempre en relación con la soledad y la melancolía por una parte, y con la agresión por otra; en “Obscura melancolía” se observa un erotismo que oscila entre la agresión y la melancolía:

Si apoyara
 en otro lecho
este cansancio de pie
la duermevela fatiga
de una mujer que ama
cuerpo cegado
donde un beso
ese infierno
que no puede
lame el seno de la perra vida
Si yo tomara un sorbo
esa gota cruel
que no existe
 en este cuarto
si sorbiera veneno
 como un cuerpo

como una hora de amor
y nada importe
esa mujer que inclina
cuerpo saciado
que ha agotado la hora en su lamento (1985:30)

El cuerpo es marca y a la vez receptáculo del deseo truncado, no sólo erótico, sino también del deseo de encontrar una identidad propia. En el mismo sentido, la imposibilidad de consumación del deseo se completa también a través de la conjugación del erotismo con la muerte, pero de una muerte metafísica. Lo erótico más que entrar en correspondencia con un instinto de vida se halla en comunión con las pulsiones de muerte, reafirmando una visión de mundo enmarcada en una permanente angustia existencial:

Cuando una mano acerca una espalda
cuyo dueño
viril
ensimismado
deshoja la magnolia de mi alma
el cuerpo
es una ola
una tormenta
en el rayo de tu ápice bravío
cómo suda mi orilla por tu espuma
salobre
mortal
tu desvarío
por agónica
y febril
y enloquecida
resumo la muerte
fallecida
porque tanto morir
en tanta vida (1985:34)

En el mismo orden de ideas se puede agregar que *Correo del corazón* descubre una realidad oculta por el discurso tradicional, que

partiendo de lo erótico y lo cotidiano exhibe la realidad de la mujer ama de casa que no halla satisfacción en la unión matrimonial, desacralizando esta institución social y por tanto deconstruyendo el poder patriarcal. En “Conversación en un baño” se aprecia la presencia de lo erótico individual como agresión, el otro aparece en estado de desconocimiento, de lejanía, el diálogo que se produce no apunta a su función primera de intercambiar ideas, por el contrario desemboca en una negación, en un vacío que define una concepción del matrimonio como un latente aislamiento:

Por costumbre
se acuesta en la cama
a esperar a su marido
que llega siempre tarde
da las buenas noches
bosteza

Ella se va al baño
aplaca la furia
con su mano maestra
recostada en la toalla
cuando él entra y pregunta:
“¿qué haces aquí?”

“nada”, responde (1985:48).

Lo anterior provoca una angustia existencial que parece tener un movimiento pendular, pues oscila entre la agresividad y la aceptación, sin dejar de pasar por medio del cansancio; entre estos estadios emocionales o psicológicos el sujeto lírico va dejando constancia de cierta experiencia femenina en el paso monótono de los días, definiendo a través de ellos el lugar de la cotidianidad y de lo doméstico como el lugar donde las incógnitas existenciales se despliegan en medio de los quehaceres diarios, pequeñas acciones que encierran toda una condición de vida y una forma particular de interrelacionarse con el mundo.

La presencia de lo cotidiano y lo doméstico en este texto se encuentran ligados a una consciencia negativa de existencia, se

percibe el paso repetitivo del tiempo como consciencia de muerte, hecho que en parte viene dado por el desgaste del sentimiento del amor, el cansancio existencial y el hastío ante las formas tradicionales que enclaustran a la mujer en el espacio reducido de lo doméstico. En “24 horas en la vida de una mujer” se hace manifiesta la monotonía cotidiana como forma de muerte metafísica:

Se levanta
se peina
se lava

llena de agua un tarrito

se viste
se arregla
se calza

besa a quien quiere

sin fuego
sin vida
sin alma

se acuesta
se duerme (1985:23).

La estructura cíclica del poema anterior permite hallar una correspondencia entre forma y contenido, pues el poema apunta a la vivencia de un estado de automatismo, de monotonía y de anulación de las pulsiones de vida, definiendo un estado alterado de la afectividad. La cotidianidad entonces es una zona de devastación del ser, o que niega la unión con el ser, es un estado que refleja a la vez la imposibilidad del sujeto femenino para amoldarse a totalidades, reflejando su permanente búsqueda dentro de lo inmanente y que no halla más respuesta que la devastación. Paralelamente, la cotidianidad que se exhibe es múltiple, pues además de percibirse como espacio de muerte metafísica, de repetición y de soledad, se muestra también como zona que deconstruye la institución del matrimonio como lugar de realización de la mujer.

La tensión entre realidad y deseo estructura este libro, pues se observa el choque evidente entre el deseo de comunión con el otro y la realidad que arroja la soledad como única perspectiva, de ahí que se establezca una poética de la imposibilidad.

4. María Auxiliadora Álvarez: Cuerpo propio y realismo grotesco

La obra poética de María Auxiliadora se inaugura a mediados de los años ochenta con una propuesta realmente novedosa ante el panorama de la poesía nacional, al punto de que su primer poemario *Cuerpo* (1985) se anota como crucial en cuanto a la apertura temática que ofrece y al tratamiento inusual que exhibe del lenguaje poético. La temática que inaugura este poemario pone a la vista la experiencia femenina del parto desde la apertura del cuerpo propio, apertura que se hace en ocasiones hiperbólica y desgarrada hasta el punto de llegar a ofrecer una visión expresionista del cuerpo; el lenguaje es llevado hacia los extremos en función de constituir un cuerpo textual que impacta y produce en el lector cierto choque emocional.

La propuesta poética de esta poeta venezolana viene configurada desde el cuerpo propio en toda su carnalidad, un cuerpo que se muestra abierto e impudoroso ante las excreciones y padecimientos. En ocasiones se muestra un cuerpo hiperbolizado, siempre expuesto en función de socavar o desacralizar el rito del parto y de anunciar la maternidad como exterminio de sí, llevándola desde la sublime sumisión que conlleva tal función femenina, hasta depositarla en el sentido más bajo de la propia naturaleza humana: la animalidad.

Mijail Bajtin en *Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (1965) desglosa y explica históricamente las distintas vertientes del realismo grotesco con relación a la cultura cómica popular. Tal noción, según este teórico, se desarrolla plenamente en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media, con el paso del tiempo el término se amplía, se degenera y pierde su relación primera con la cultura popular, sin embargo, su naturaleza interna persiste y se enmascara de distintas maneras, tal como se presenta a partir del romanticismo grotesco en el siglo XVIII y XIX donde el término adquiere

los tintes trágicos del aislamiento individual, la máscara se hace lúgubre y pierde su capacidad renovadora y festiva, es decir, el realismo grotesco adquiere un carácter negativo. En la época contemporánea el realismo grotesco se rehabilita, en ocasiones retorna en su modalidad festiva y carnavalesca, y en otras ocasiones parece transformar la máscara de la risa renovadora en máscara de sonrisa irónica y cruel, el sentido negativo del realismo grotesco se hace presente, pero de igual forma sigue ostentando su característica primera: la de degradar lo sublime: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1974: 24). Tal situación es la que se produce en el poemario de María Auxiliadora Álvarez, pues los convencionalismos sociales y los roles más importantes del espacio público y de la feminidad se ven arrastrados hacia lo bajo, haciendo de su discurso poético una propuesta anticanónica que cuestiona la noción de cuerpo como objeto vacío, delimitado y cerrado. La degradación de lo sublime en este texto es un rasgo que vincula su propuesta estética con la concepción del realismo grotesco, ya que:

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de necesidades naturales (Bajtín, 1974: 25).

Es un hecho que *Cuerpo* maneja uno de los temas fundamentales para el realismo grotesco: el alumbramiento. Además, no prolonga una visión convencional y perfecta de dicha experiencia, sino que por el contrario exhibe la apertura del cuerpo con todas las excrecencias y humores que le son propios, aquí no figura un cuerpo de corte clásico: limpio y cerrado; su escenificación del cuerpo se inscribe dentro de lo anticanónico, pues nombra lo silenciado con relación al mismo:

El coito, el embarazo, el alumbramiento, el crecimiento corporal, etc., con toda su materialidad inmediata, siguen siendo los elementos fundamentales del sistema de imágenes grotescas. Son imágenes que se oponen a las clásicas del cuerpo humano perfecto y en plena madurez, depurado de las escorias del nacimiento y el desarrollo. (Bajtín, 1974: 29).

No existe cuerpo perfecto y depurado en la poesía de Álvarez, por el contrario, el énfasis del texto reside en la exhibición de las secreciones y suciedades de un cuerpo femenino en su posición más considerada por la tradición: la de dar y encarnar la vida; se configura el cuerpo propio desde su imperfección y su apertura extrema. Es así como la visión que la autora estructura del cuerpo es la del cuerpo grotesco:

(...)
frente a ellos
como es debido
cuido mis heridas naturales
como y defeco algodones y membranas
oídos
ombligos femeninamente abiertos
orificios siempre vivos
y la puerta continúa
la grabación del hospital
me contempla satisfecha
como vagina que soy
como herida inteligente (1985:18)

Aquí el cuerpo es la materialización de la ironía, mostrándose expuesto ante el otro, degradado, y en una de sus posturas más bajas: la de defecar. La expulsión corporal es característica constante de las representaciones de los cuerpos grotescos, en el texto de esta autora se dan en conjunción dos estados de expulsión, la expulsión del otro: el hijo, y la expulsión de fluidos de distinta índole: sangre, heces, baba, flujo, semen, leche materna, calostro, orina, pedazos de placenta, sudor, entre otros.

La contrapartida de la expulsión es por supuesto el ingreso o irrupción de algo en el cuerpo, la dinámica de lo que entra y sale del cuerpo, o bien de lo que crece y lo que se arranca también constituye parte importante de lo grotesco. Aquí la irrupción del otro en el cuerpo se indica a través del hijo o hija que intenta regresar al útero:

(...)
ella me abre las piernas
desde el piso
trata de ascender
y no la dejo
que ahí no hay nada
se cerró la puerta
se acabó la casa
ella quiere devolverse
por las tardes
se me para entre los pies
calva y caliente y no entiende
que la aparto
(...) (1985:28).

También esta acción se produce por medio de la figura del médico que inyecta, penetra y palpa las interioridades corporales del sujeto lírico. Lo institucional, lo público y las figuras patriarcales que representan tales armazones de poder se muestran como figuras que violan, atacan y manipulan un cuerpo de mujer en un estado vulnerable, dichas figuras aquí son desjerarquizadas, al igual que el conocimiento que ostentan:

(...)
doctor
no meta la mano tan adentro
que ahí tengo los machetes
que tengo una niña dormida
y usted nunca ha pasado
una noche en la culebra
usted no conoce el río (1985:19).

Por otra parte, la imagen grotesca posee la habilidad de contener, en ocasiones, dos cuerpos en uno, hecho que hiperboliza al cuerpo y que abre una conexión más estrecha con el mundo, así que el embarazo y el momento de la expulsión del otro, justo cuando aún están unidos, está ligado a la naturaleza grotesca, Bajtin así lo expone:

Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir *dos cuerpos en uno*: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo. Es siempre un cuerpo en estado de alumbramiento, o por lo menos listo para concebir y ser fecundado con un falo u órganos genitales exagerados. Del primero se desprende, en una u otra forma, un cuerpo nuevo (1974: 30).

En *Cuerpo* la imagen del alumbramiento hace tangible una realidad grotesca u *otra* que subsiste bajo este rito humano. Aquí el cuerpo propio se presenta como una manifestación del asco ante la existencia, de la consciencia de la animalidad, de la falta de control ante la única posesión que el individuo posee. La capacidad dual del cuerpo grotesco se revela también a través de su fusión con animales y objetos:

Además, este cuerpo abierto e incompleto (agonizante-naciente-o a punto de nacer) no está estrictamente separado del mundo: está enredado con él, confundido con los animales y las cosas (Bajtín, 1974: 30).

Dicha capacidad disuelve las barreras jerárquicas entre hombre y naturaleza, abre el cuerpo y da entrada a la concepción cuerpo-mundo en función de desacralizar y rebajar la propia condición humana, de deshabituarse de su abstracta sublimidad. A lo largo del texto aparecen de forma reiterativa imágenes donde la fauna se mezcla con el cuerpo, se hallan fusiones y comparaciones con una amplia gama de animales, los cuales actúan como degradantes: “salimos al pasillo / ubres aún inútiles / cerdas tranquilas” (1985:21). Aparecen también otros animales ligados a lo corporal como moscas, reptiles, cerdos, lagartos, zamuros, gusanos y perros, los cuales, en algunos casos, funcionan como dispositivos de degradación de la maternidad, de la casa, de lo clínico y finalmente de agravio hacia quienes ejercen el poder.

La imagen grotesca en *Cuerpo* es bastante amplia, se establece haciendo prevalecer el sentido negativo de la misma, ya que el carácter festivo de la imagen grotesca queda anulado para volcarse en la ironía y en la irreverencia. El cuerpo propio en este poemario es el centro, es el

lugar donde se explica el mundo y a la vez es el lugar donde el mundo, a través de sus aberturas, absorbe el mundo y es absorbido por él. De ahí que el cuerpo material se vea penetrado por las agresiones del cuerpo social y a la vez el cuerpo material expulse agresiones sobre el cuerpo social, formando así una red de significaciones que interviene totalidades. En el texto de Álvarez la frontera entre el mundo y el yo se diluyen, dando paso a una penetración y absorción recíproca, aunque ésta sea una manifestación grotesca, da pie para crear un cuerpo nuevo, cuerpo simbólico y cuerpo textual.

Es así como la apuesta estética de Álvarez se presenta como un lugar de excepción dentro de la poesía venezolana, ya que desde una voz femenina el cuerpo propio se canta a sí mismo, no ya como objeto perfecto, objeto de deseo, sino como actuante y determinante de la experiencia femenina. *Cuerpo* deja constancia de los niveles que puede llegar a alcanzar en la poesía femenina el tema del cuerpo, así como también lo significativo y relevante que adquiere su tratamiento cuando se pronuncia desde la voz de una mujer.

Finalmente se puede agregar que estas tres voces hacen visible el lugar desde donde se pronuncian: desde la feminidad y las experiencias ligadas a la misma. La visión de mundo que de cierta manera comparten Hanni Ossott, Yolanda Pantin y María Auxiliadora Álvarez, reside en una búsqueda existencial que parte del cuerpo, en dicha búsqueda lo que parecen hallar, a través de la palabra, es la consciencia del desamparo, de la soledad y de la imposibilidad de consumación del deseo.

Notas:

- ¹ Frente al *res cogitan* se encuentra la sustancia extensa o *res extensa*, la cual atañe a lo material, a lo percibido a través de los sentidos y por lo tanto su participación dentro de la creación del conocimiento es nula, es ahí donde se instalan los no-sujetos.

Referencias

- Álvarez, M. (1985). *Cuerpo*. Caracas: Fundarte, Colección Cuadernos de Difusión N° 88

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. N° 17, enero-diciembre 2009. Alba, Alexandra. *El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas*, pp. 63-91.

- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Traducción: Julio Forcat y Cesar Conroy. Barcelona: Barral Editores.
- Carrillo, G. (2001). *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Foucault, M. (1990). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Lacan, J. (1973). *Seminario 20. Aun*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Mattalía, S. (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Merleau-Ponty, M. (1984). *Fenomenología de la percepción*. (Traducción de Jem Cabanes). Barcelona: Planeta-Agostini.
- Ossott, H. (1979). *Memoria en ausencia de imagen, memoria del cuerpo*. Caracas: Fundarte.
- _____. (1987). *El reino donde la noche se abre*. Caracas: Mandarla.
- Pantin, Y. (1985). *Correo del corazón*. Caracas: Fundarte.
- Pantin, Y. y Torres, A. (2003). *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Angria, Ediciones Fundación Polar.
- Miranda, J. (1995). *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*. Caracas: Fundarte.
- Russotto, M. (1993). *Tópicos de retórica femenina*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- _____. (1995). La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana. En: Nueva Sociedad n° 135
- Zambrano, G. (1993). "Yolanda Pantin: El poema como redención". En: *Los verbos plurales*. Mérida: Ediciones Solar. Colección Ensayo.
- Zavala, I. (1999). "Reflexiones sobre el feminismo en el milenio". En: *Quimera*. Barcelona (177).