



Mania Calcano

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO "RAFAEL RANGEL"
MAESTRÍA DE LITERATURA LATINOAMERICANA**

**POÉTICA DE LA MELANCOLÍA EN LA
OBRA DE MARÍA CALCAÑO**

**Lic. María Eugenia Bravo
C.I: 9.715.107**

Trujillo, Junio de 2004

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MAESTRÍA DE LITERATURA LATINOAMERICANA
NÚCLEO "RAFAEL RANGEL"**

**Trabajo de grado presentado a la Universidad de Los Andes por:
María Eugenia Bravo. Como requisito parcial para optar al título de
Magíster en Literatura Latinoamericana.**

Realizado bajo la Asesoría del Profesor:

**Dr. Cósimo Mandrillo
Universidad del Zulia
Maestría en Literatura Venezolana**

Trujillo, Junio de 2004

DEDICATORIA.

En memoria de Lina Araujo Ortega, hermana del segundo esposo de María Calcaño, albacea de los escritos inéditos de la escritora. Amiga entrañable sin cuya paciencia, colaboración y entusiasmo hubiese sido imposible la realización de esta tesis.

AGRADECIMIENTO

A Dios, a mis padres y a mis amigos por el amor y la paciencia, en este largo proceso que me llevó a concluir la presente investigación, ya que sin ellos habría sido sólo un sueño, una quimera de esas que se quedan en el aire sin hallar concreción.

Agradezco la realización de este trabajo especial de grado, a los profesores de la Maestría de Literatura Latinoamericana de la Universidad de Los Andes por tener como prioridad la investigación y la disciplina, así como el debate de ideas generadores de sabiduría en el difícil camino del conocimiento.

A mi tutor, Cósimo Mandrillo por enseñarme que en el rigor del trabajo diario, la paciencia y el orden radica la fuente de una buena escritura; su interés por la autora es la clave de mi pasión investigativa.

A ti, "divino ángel", inspiración de estas líneas que aspiran a la redención.

RESUMEN

Universidad de los Andes. Núcleo "Rafael Rangel". Maestría de Literatura Latinoamericana. **"Poética de la Melancolía en la Obra de María Calcaño"**. 2004. p. 103.

La presente tesis pretende indagar sobre la interpretación de la melancolía en los textos de la autora: María Calcaño (1906 – 1956), tomando en cuenta los estudios de Robert Burton (1680), Sigmund Freud (1917) y Julia Kristeva (1997), que definen el duelo y el edipo como factores de análisis del discurso.

Proponer al lector un enfoque distinto, a dos vertientes: la erótica y la melancólica en la obra de la escritora, y detectar la actitud sumisa y la revuelta del sujeto literario es labor de la investigación en curso; de igual forma vincular dicho aspecto con la identidad de la mujer.

Intentar la hermeneútica de la prosa y la poesía inédita de Calcaño, constituye un aporte para la literatura venezolana y latinoamericana, que busca la difusión de todo el material escrito sobre la poetisa zuliana, a través de una óptica que revela su poética dentro del canon de uno de los fenómenos más interesantes de la modernidad.

Palabras Claves:

Edipo, Erótica, Identidad, Melancolía, Poética, Sumisión.

INDICE GENERAL

	Pág.
Dedicatoria.....	iv
Agradecimiento.....	v
Resumen.....	vi
Indice General.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo I. Los Símbolos de la Melancolía.....	4
Capítulo II. Presencia de lo Fatal. El duelo de una Aproximación Poética.....	33
Capítulo III: Poética de la Casa. Poética del Encierro.....	55
Capítulo IV. Los Escritos del Abate. Clandestino Paraíso de La Prosa.....	73
Apéndice.....	86
Metodología.....	95
Conclusión.....	99
Bibliografía.....	101
Anexos.....	103

INTRODUCCIÓN

Indagar en el universo poético de María Calcaño (1906 -1956), es aventurarse a transitar por un camino doloroso que guarda aún la frescura de su cuerpo y la belleza de sus palabras, instrumento y enigma de vida y poesía.

Revelarse en un goce por lo natural y humano, hace que “broten cien pétalos fragantes” en sus poemas y que la voz poética inaugure con sus versos un panteísmo que convierte en “casa cósmica” al paisaje que brota de sus versos.

Predisposición melancólica a lo prohibido, confesar lo profano en su obra es representar una tristeza y una fatalidad que proviene de la infancia, éste es un eco germinador de climas de ensueño; pero también remite a las heridas anímicas que parten de un duelo por la muerte del padre. Debido al apego que tiene el sujeto por la figura paterna encontramos también la inmovilidad de un edipo, que se produce cuando el super-yo sustituye la autoridad del padre e intenta crearle sentimientos de culpa al sujeto.

El desafío erótico de la adolescente de *Alas fatales* (1935), perdura en otros libros, pero atenuado por la presencia del amor, que hace sumisa a la mujer de los textos. A pesar de la utilización de un lenguaje sensual y

atrevido, este libro primerizo apunta a una rendición absoluta del ser y representa el punto de partida para que se produzca un cambio en el sujeto lírico de su segundo libro: Canciones que oyeron mis últimas muñecas (1956), resultando una rebeldía que se pliega en ocasiones a las demandas afectivas del esposo.

La ausencia del varón y su constante silencio, mencionado en la producción poética de la escritora, se convierte en una herramienta de análisis en la hermenéutica del texto melancólico.

Fotografía de la niña a la que se obliga a asumir un matrimonio y una maternidad que lesiona su proceso identitario, Canciones que oyeron mis últimas muñecas (1956), es un libro que marca el inicio de un trabajo de elaboración metafórica donde se combinan lo erótico y lo tanático, realizando una autopsia del sujeto melancólico para llegar a su sótano personal.

La presente investigación nos permite humanizar el conocimiento psicoanalítico que proviene de los estudios de Julia Kristeva, y conjuga también la visión de Fernando Risquez (1991) y Rafael Ernesto López (1990), que se unen a los aportes teóricos de la ensayista, pero esta vez añadiendo una explicación de la identidad como factor novedoso en las transformaciones psicológicas del individuo.

Hermano, tú que tienes la luz, dame la mía
Soy como un ciego. Voy sin rumbo y ando a tientas.
Voy bajo tempestades y tormentas,
ciego de ensueño y loco de armonía.

Ese es mi mal. Soñar. La poesía
es la camisa férrea de mil puntas cruentas
que llevo sobre el alma. Las espinas sangrientas
dejan caer las gotas de mi melancolía.
Y así voy ciego, y loco, por este mundo amargo,
a veces me parece que el canino es muy largo
Y a veces es muy corto...

Y en este titubeo de aliento y agonía
cargo lleno de penas lo que apenas soporto...
¿No oyes caer las gotas de mi melancolía?.

RUBÉN DARÍO/ MELANCOLÍA

CAPITULO I:
LOS SÍMBOLOS DE LA MELANCOLÍA

Hablar de la melancolía en la modernidad, equivale a encontrar un camino para la interpretación de las obras literarias, iluminadas por autores como Robert Burton (1621), Sigmund Freud (1917) y Julia Kristeva (1997), quienes se ocupan de examinar cómo la extraña pesadumbre afecta las mejores voces del continente.

Se aspira llegar al análisis del tema, a partir de la producción de María Calcaño, poetisa zuliana (n.1906-m.1956), cuya obra nos permite avanzar en la exploración de la identidad femenina y la actitud sumisa del sujeto literario.

Robert Burton y Antonio de Villegas ofrecen en un estudio compartido: Anatomía de la melancolía (1621), la explicación de una culpa que aflige al sujeto cuando trasgrede la moral cristiana. Sin embargo, y debido a un intento por enmendar la falta, la pena se interioriza en él y ocurre una frustración que invade el alma enamorada. El conflicto genera dudas y hace nacer la melancolía erótica, cuyos rasgos y dimensiones llegan a observarse con claridad en el texto Ausencia y Soledad de amor (1577), escrito por De Villegas⁽¹⁾, donde la depresión provoca esclavitud en el sujeto, ya lo dicen los versos:

El amor y sus pasiones
aquel rabioso cuidado

es cáncer disimulado
que come los corazones.

Los que en sus libros escriben
por vasallos de solar
tristes se pueden llamar
cuánto más gozos reciben. (2001:97).

La perspectiva teórica que asoma esta posibilidad de lectura, se abre a trabajos de poetisas como Calcaño en *Primer Espanto de Niña con Luna* (1996:19-20), donde la exposición de una sexualidad culpable, se asoma debajo del tejido erótico del poema y comienza por quebrar las estructuras defensivas del "yo", cuya sensualidad explora los caminos de la melancolía, a partir del duelo por la muerte del padre.

Miro esto que brota de mí
Y me arrodillo
y casi digo oraciones
nombrando al padre muerto
con un gesto largo y extraño. (pp.19).

Si se toma en cuenta el verso inicial, luego de haber pasado por los refugios estéticos del poema, se llega a concluir que la voz poética regresa al territorio donde transitan sus miedos. Las pistas hacia una tesis de la melancolía deben verse aquí, en la imagen de una súplica, después de un deseo colmado.

La mujer despliega sus brazos al cielo y al aire del poema: *Cosmos* (22), por el cual se integra a la naturaleza al punto que "desaparecen los senos en el viento," así metaforiza el acto de entrega sexual por el cual se

integra al cosmos: "Pero sueño en el alba".

En la poesía de Calcaño, la noción romántica de elementos como la naturaleza y la noche, caminan paralelos a la fatalidad de un amor que anuncia señales de pecado y de culpa. "El hombre y yo somos la quimera. Dios en su grave verdad". En la anécdota del poema Cosmos (1996:22), la desnudez del cuerpo tiende un puente hacia el día, después de un despertar violento, producto de una jornada erótica y de amor: "Una gran desnudez, mi cuerpo y la noche. Alba: abertura de sangre y alas" (61).

La voz del poema comienza entonces a divagar sobre la finitud de la existencia y el sujeto toma tierra entre sus manos como una forma de explicar la fugacidad de la vida: "La vida es ese montón de tierra fértil". De manera sorpresiva se revela de pronto la otra cara de su poética, donde se asoma la presencia de lo fatal.

El sujeto que participa de estos versos, se inclina luego al hechizo de la fatalidad y gravita entorno a un halo de imágenes nocturnas, pero llenas de misterio; así la horca y la luna se alternan en un juego visual donde un estremecimiento erótico embriaga y deleita: pero también sujeta y condiciona a un destino de amor.

Cerca muy cerca están de tocarse los polos magnetizados de su poesía: El deseo y la muerte; el bien y el mal y el amor erótico y la sacralización de la naturaleza. Si se buscan razones para una vuelta al

paisaje, se nota el erotismo de un sujeto que tiende hacia lo romántico y se olvida de su paso por la estética modernista, cultivada por algunos contemporáneos que acompañaron a la autora en su paso por el Seremos⁽²⁾.

La necesidad de escarbar en la unidad ontológica perdida, se cumple a través de un discurso en el que se vacía el cuerpo y se quiebra en la ilusión por lograr una integración, para decir: "Yo me pierdo", a la manera de George Bataille (1974:48), el sujeto poético debe identificarse con el "objeto de amor" perdido. En el caso de la mujer del poema al fondo de su devoción por el padre, yace el olvido del cuerpo, vuelto origen y cosmos en virtud del sueño y de la poesía.

Para saber que existo,
quiéreme alguna noche.
Sin voces, sin estrellas
pero juntos y hundidos
como tierra en la tierra. (p.172).

En esta Tercera Vigilia (1996:172), una sustancia medita en su contrario, tal y como lo sospechara Heráclito; lo sensual queda cubierto por un velo que anuncia la muerte como una realidad que todo lo devora, y así lo evidencia el símil: como tierra en la tierra. Cuando la poetisa escribe su primer trabajo publicado en una Revista Americana de la época, insiste en este lenguaje que se aproxima a lo bíblico: "La vida nada dice. Pero la tierra responde con un gesto capital" (Sustancia, 1933).

La similitud metafórica entre plenitud erótica y dispersión tanática

supone una manifestación que se inclina por un vértigo de amor y de deseo y nos conduce hacia otro extremo. El epíteto: "nada ignorante", se construye en la certeza de una aniquilación donde la tierra: "Después se queda lisa... como un dedal de humo".

De manera sorpresiva, la voz femenina de *Sustancia* (1933), interroga sobre la brevedad de la existencia y concluye que la muerte es una grave verdad salpicada por el deseo de unidad, pero cuyo absoluto se quiebra para llegar a la pérdida del ser: "Dios es una depresión de huesos inútiles".

En la presencia de una ausencia fundamental queda expuesta la "depresión existencial" del sujeto, y su erotismo es extravío de los sentidos que desemboca en la nada (1996:20): "Pérdida de deseos anchos, hechos miel en la boca"; una lucha moral hace que el sujeto se debata entre el placer y la conciencia, para concluir: Toda pensamientos. Sino sumo nada".

La poética melancólica obra en la naturaleza del cuerpo del sujeto que cuestiona la sociedad cristiana, tal y como ocurre en el romanticismo⁽³⁾; lo que sucede en el discurso es producto de una culpa interiorizada y una sexualidad que ha sido reprimida, debido a la aparición de una depresión en el sujeto, cuyas perspectivas de futuro han sido quebradas (Castilla del Pino: 32-33).

Es en el lenguaje del campo donde aparece lo fatal en los trabajos de Calcaño, porque existe una incapacidad y un aburrimiento patológico del

sujeto, que ha quedado sin objeto y vuelca su mirada hacia el paisaje; es allí donde el duelo por la muerte del padre hace su papel de creador de melancolías, pues se prolonga en el interior y construye un imaginario, revistiendo dicho objeto de nuevas representaciones en el terreno de lo moral. La regresión hacia el complejo de edipo en la niña que destruye sus perspectivas vitales, sobretodo las afectivas, hace que la melancolía se instale en ella que toma una actitud de permanente descanto y aflicción; de ella podría decirse que es un sujeto con el ánimo quebrado.

Si se revisa el complejo de edipo en la niña en los aportes que hizo Freud (1930: 212), se nota la situación contraria a lo que ocurre en el niño; para ella, el padre es un "objeto de amor" e inspira sus primeros instintos sexuales, mientras la madre provoca el odio y la hostilidad de la niña, porque obtiene del padre todo lo que ella desea.

La prosa inédita de Calcaño revela en más de una oportunidad este carácter edípico hacia el padre, y adverso, de rivalidad hacia la madre. Vemos un ejemplo de ello en Páginas de un diario olvidado (1916-1956):

Yo hacía versos. Y no sabía escribir, pero sí se los decía a él. Eso sí, a él solo. Para mí ella era una extraña entre los dos. Él tenía muy pocas horas para compartir conmigo. La mitad del tiempo la pasaban peleándose y la otra mitad, contentándose. Era un infierno aquello. Y yo en medio de los dos, aguantándolo todo. Con qué horror veía aquellos ataques de ira que le daban a ella y era peor de madrugada, cuando él venía a acostarse.

Llama la atención que al padre se le designe con una familiaridad amorosa y un tono afectivo distinto al que se utiliza en la relación padre- hija: Yo hacía versos. Y no sabía escribir, pero sí se los decía a él. Eso sí, a él solito; estos escritos constituyen un panorama esclarecedor, a la hora de confirmar la hipótesis del edipo en la niña: Para mí ella - la madre - era una intrusa entre los dos; el super-yo de la mujer del texto se identifica con el modelo paterno: El tenía muy pocas horas para compartir conmigo.

En la melancolía una parte de los instintos del super-yo se dirigen a lo erótico, pero la otra parte es agresiva y se concreta en destruir al "yo", que se convierte en su siervo. La esclavitud del sujeto ante su tirano interior se deriva en una angustia que lleva a la muerte. Observar otros textos de las memorias de Calcaño, es comprobar la hipótesis de masoquismo moral estudiado por Freud y Patrick Mullahy (1953: 69), autor que analiza cómo este tipo de actitud produce una regresión al complejo de edipo.

Mi padre seguía jugando y trasnochándose. Se suicidaba lentamente. Ya no paraba en la casa. Se levantaba a las doce del día y ya no regresaba hasta la madrugada. Y los mismos pleitos y la misma vida de siempre. Mi hermana y yo éramos las víctimas del furor de ella. Nos maltrataba cruelmente y por cualquier tontería. Llevábamos el cuerpo lleno de verdugones de las patadas y mordiscos.

Un día él me vio. Ella había ganado. Me dejaba completamente en sus manos. Era ya de ella como quería. Si no se hubiera quedado tan tranquilo a la vista de mi cuerpecito amoratado. No lloré, pero sentí una gran tristeza. Debí sentirla y no sé si eso

me hizo que lo quisiera más. Verdad que estaba como embrujado. Ya no cantaba ni hacía versos y muy pocas veces conversaba conmigo.

Cuando se trata de poesía, el sujeto lírico traslada lo erótico hacia el paisaje, y los instintos de muerte se enfilan hacia un sustituto del padre: el amante o el esposo. Sin embargo, el lenguaje erótico surge con cierta violencia, ya que el discurso pretende apuntar a la redención de la carne, a través de la belleza de la creación; en esto el discurso poético de la Calcaño es platónico, y sólo a través de la manifestación del pensamiento del sujeto aflora la fatalidad; el conocimiento se convierte en una vía para llegar al amor, tal y como analiza Zambrano (1996:62-69).

Esta idea del amor redimido por el arte, es mística y proviene de la Edad Media, donde la ausencia o distanciamiento del “objeto de amor” produce paradójicamente más amor, y su distancia es una de las claves de interpretación de la melancolía:

Me dueles.
 Por eso vengo de tan lejos
 a plantarme en la alfombra
 como gajo henchido
 A sentirme los ojos dolorosos
 cuando me suba el oleaje de tus brazos crespos.(Canciones,).

Si revisamos en los versos una tendencia al masoquismo y a la sumisión, que al mismo tiempo retrata la situación de anclaje depresivo, se observa una entrega que asocia al varón con el mar. Se nota una semejanza

de este poema con el anterior en el símil que compara sus brazos con “oleajes tempestuosos” En un trabajo como Tarde (1996; 55), el cansancio que se produce en el acto erótico se desplaza a la naturaleza; este aspecto se evidencia en los últimos versos del poema: “El aire me hastía. Los deseos me apresan. Yo soy la tarde linda”.

En cuanto a la pulsión de muerte, el super-yo no la puede dirigir hacia el padre que está muerto, lo aloja en su interior, y lo extrapola al amante que tiene todo el poder como para hacerla sierva de su seducción.

Lo que interesa es como la depresión ha comenzado a hacer su trabajo en el sujeto, logrando que lo erótico e incluso lo que es más importante, la idea de elevación del amor quede reprimida en el sujeto que se convierte en “caja de Pandora” melancólica:

La tarde está linda afuera en el monte.
La promesa que traigo de belleza
se me aprieta en la boca.
Y me dueles
Tus caricias me arden como tus palabras (p. 55).

Existe una rabia explosiva, contenida, en el poema: “La promesa que traigo de belleza se me aprieta en la boca”, y hace daño al “yo”, “y me dueles” e incluso las mismas palabras suelen ser brasas ofensivas: “Tus caricias me arden como tus palabras”; para observar mejor esta situación, se fija la atención en un episodio que involucra el edipo en cuanto a hostilidad y apunta, desde luego, hacia la madre:

Ella hablaba siempre riendo, como conversando en verso. Sin embargo, no quería leer, ni ver los paisajes ni ser amiga del mar. Quería parecerse a otra cualquiera, aunque fuera menos bonita o mejor dicho eclipsar a su madre, moviendo sus patitas de gata. ¡Qué fastidio! y la noche estaba linda y ella también; mientras tanto su madre llenaba de razones su cabecita tonta y desesperada. ¿Otra vez la jaqueca? ¿Quieres un té?, y bajo deslizándole las manos por encima de toda aquella amargura que sembraba: “te pones fea – y más bajo, como hablando con ella misma: ¡Cómo estarán pendiente de ti esos tres!”. Y nada conseguía sino hacerla llorar. Llanto de Luzbel. Día lleno de palabras insultantes que le quemaban la cara.

La soledad y el abatimiento sugerido en el duelo por la muerte del padre, comienza a hacer su trabajo en la melancolía y produce una la activación del dolor del sujeto. La inconformidad existencial va unida a una sensación de desamparo, y ello forma parte del “pathos” del sujeto, pero es una actitud encubierta con palabras: “Quería parecerse a otra cualquiera o mejor dicho eclipsar a mi madre”; en realidad la que se sienta eclipsada, opaca y desencantada es la mujer del texto, y por ello trata de afirmarse: “aunque fuera menos bonita”, con la finalidad de esconder su minusvalía interior. Aquí, Julia Kristeva (1997:96-97) hace un lúcido aporte al afirmar que el “eclipse del lenguaje poético coincide con un eclipse del sujeto melancólico”.

En Poema a una joven judía (1996:90), el exilio interior se aviva, con el recorrido de los pasadizos existenciales de la melancolía y traslada esa

opacidad al lenguaje poético.

También la lluvia trae la misma voz de agua.
 Vejez de agua pintada en el recuerdo.
 Tiempo de la ola, inmensidad del mar
 a espaldas de la ola (p. 164).

Se nota que el mar de la melancolía es más ancho, ocupa más espacio en el sujeto y aquella “ola de brazos crespos” que figuraba el lenguaje de la pasión del varón, sucumbe ante “la misma voz del agua”, es decir, “la voz de la melancolía.” Desde luego, el discurso de los poemas del mar es más frecuente en estos escritos póstumos del último libro: Entre la luna y los hombres, (1961).

El trabajo del poemario radica en un lenguaje que se convierte en otro; de igual forma la naturaleza se transmuta: “Llueve distinto, delante del silencio que le pasa por la cara”; pero es la sujeto quien sufre una metamorfosis, y se cumple en el verso: “Como frente a una casa donde hubiera una niña muerta entre espejos” (p. 91).

El cuerpo como tumba y cripta melancólica presenta en la rotundidad de esta imagen todo el sadismo del “super-yo”, vuelto hacia el “yo”. La violencia de la culpa social se dirige al sujeto melancólico, que queda encerrado en una prisión a través de la cual logra la reunión definitiva con el padre, y su muerte simbólica o existencial.

El sacrificio de amor es la bandera de este poema, el más melancólico de

todos, donde la victimización del sujeto y su imagen terrible, recuerda al "Cristo de Holbein", analizado por la Kristeva, (1997:98). En la alegoría del cuerpo de la niña tapiado por espejos de Poema a una joven judía, y la analogía que se produce en la sensación de encierro de la imagen del Cristo kristeviano (abandonado por el padre), está presente el discurso freudiano según el cual el "yo" queda separado y pulverizado por la "pulsión de muerte": "Un cuerpo acostado sólo situado por encima de los espectadores y separado de ellos".

Las señales de martirio existencial son volcados a la memoria del ánimo infantil que resurge comprimiendo el tiempo, cuyo efecto hace aparecer eventos castradores con la madre. De esta manera los golpes son dirigidos al "yo" desde el super-yo, que ya le ha dado alcance al sujeto. Si se revisa a Sigmund Freud (1919:2723), en Pegan a un niño, se podrá esclarecer mejor y más profundamente, la génesis melancólica y edípica de la sujeto.

Lo exhaustivo de la melancolía y su progresiva destrucción del "yo" hace eco en esta muerte simbólica, creada por la poetisa en el texto donde la existencia se comprime por virtud de la poesía y hay un reflejo del aniquilamiento interior: "Como si con los pies desnudo ella viniera, y la castigara el polvo de muchos caminos"..., e incluso, la casa se convierte en prisión que traduce el agobio existencial: "¡qué poca cosa es esta casa cuando miro sus ojos!", y vuelve la depresión y la tristeza: "Ya no llueve. Pero

ella sigue viendo llover”; para finalizar con una escena que representa el símil de la muerte “debió ser medianoche, cuando partió a la lejanía”.

¿Es el “yo” el que parte, o es el sujeto? ¿Por qué se distancia? Ante esta imagen: ¿No aparece, conclusiva la escena de la muerte del padre?. Si se hace una mirada retrospectiva se encuentran las huellas, los rastros de esta vieja herida en los aires melancólicos de los fragmentos de prosa del diario, que hemos mencionado durante el transcurso de este capítulo:

Recuerdo que fui al patio y me puse a llorar solita. Y hacia una hora que había sabido, y qué cosa tan extraña en mí, que no me gustaban los santos – no obstante haber tantos en la casa-, ni me gustaba rezar ni querer a Dios como todas las muchachas de mi edad, hice un juramento esa noche antes de acostarme. Le ofrecí a Dios que lo querría mucho, con tal de que mi padre no fuera al infierno. Y esa noche recé, porque aquello que dije era un rezo. Yo no sé si sería a la virgen que pintan y que está en la iglesia. Pero recé. Era como hablar con alguien. A lo mejor hablaba con mi propia soledad. Y han pasado los años y tengo hijos y marido....sigo sola (1916).

El hecho de rezar e invocar a Dios por el alma del padre aparece reproducido con exactitud en la imagen del verso: “Y casi digo oraciones, nombrando al padre muerto, con un gesto largo y extraño”, (p. 165-166).

Interés por remover la oscuridad del duelo que habita en el sujeto, razón de tanto apego y lamento hacia el pasado, la melancolía “erotiza al sufrimiento” y vive de un tiempo distinto al real.

Tiempo detenido donde otro poema: Dávila de tu sangre más allá de la muerte (1996: 165-166), recrea la devoción adolescente por un padre, cuya autoridad se despliega en el sujeto en forma de temor y prohibición sexual, según la idea de masoquismo moral, que se ha venido manejando en esta interpretación.

Bajo aquella lámpara
Se ha echado una gran sombra
Pero aquí está tu niña
eslabón que continúa las cadenas crueles (p. 188)

Registro simbólico o representación de lo imposible, el espectro o espanto del padre deambula “como fantasma, como muerto sin sepultura en busca de reposo” en su poesía, (Goldin, 165), es por eso que la voz del poema citado alude a lo ancestral:

Para aquellos antepasados ilustres,
ahora dispersos
como viejos soles manchados entre grutas
son mis blasfemas.(p.188).

La niña que blasfema es aquella que no acepta la muerte del padre porque piensa que es una fatalidad o un castigo enviado por dios; aquí fotografía la enfermedad del padre:

Es esta toda mi herencia reunida
con ella me atrevo a sonreír a los niños
reconociendo tu cara pálida
tus gusanos y tus tisis
en todos los ecos de la tierra (188).

En el texto mencionado la muerte es como “un eco de la tierra” que repite el alejamiento definitivo con el padre, pero existe un reflejo de él en la vida, que se expone también en el poema:

Hablar a los niños
es como tropezar con tus oídos
Y así también como quiero su rostro
parecido al tuyo.
El rostro de mi niña, copiándote en el viento (p. 188).

Reiteración de una tiranía de amor que nunca muere, el padre “vivo en la prisión eterna de la melancolía surge para ir “matando lentamente” la energía en ella. Es por eso que dice: “Tú eras el mundo entonces”, y se atreve a jugar con la figura del amante que sustituye al padre:

Sin quererlo
me reflejé en el paso
de todas tus mujeres
y aprendí de besos y promesas,
de amor, de penas y olvido (p. 188).

La presencia del padre es clave y con su personalidad contribuye a darnos una idea del perfil del varón latinoamericano de principios de siglo XIX y XX. El poderío del varón en el contexto de la poesía femenina latinoamericana y venezolana, se manifiesta en esta poética de Calcaño, donde la figura del jugador, el aventurero y el hombre ausente hacen que la mujer tenga justificación para la queja melancólica con la que se identifica al sujeto de la sumisión, en *La Hermética Maravillada* (1938):

Juntos en una misma muerte
nos estamos comunicando en sueños.
Así eres mío hoy,
Entre sombras y silencio,
Ternura y quietud
Sierva iluminada
En mi cielo de dos lunas,
Como cuando soñamos que volamos.

Entender el devenir de un sujeto “desestructurado” por la presencia de melancolías, es una labor ardua a través de la cual se evidencia una “incapacidad para estar en el mundo”; la fuga del sujeto es hacia el terreno de lo onírico “nos estamos comunicando en sueños”, y hace surgir la nostalgia como espacio y anclaje de episodios de infancia; ello es una manera de justificar la permanencia del sujeto en un tiempo distinto: “como cuando soñamos que volamos”.

El aislamiento y desinterés por el mundo exterior hace que el deprimido “polarice su existencia” y las cosas las vea “del lado afuera del espejo” (Goldin, 170), sin involucrarse en la realidad que está perdida por la violencia de una constelación o revuelta anímica, tal y como lo plantea la teoría de Julia Kristeva.

La dualidad aceptación rechazo, presente en el sujeto edípico se aloja en el “yo”, que se ha identificado con los “poderes maléficos y benéficos que aloja dentro de sí”, tal si fuera la figura del doble, estudiada por Goldin en la psiquiatría, donde se observa al “otro como a sí mismo”, y “a sí mismo como otro”.

En los trabajos poéticos de Calcaño, el sujeto se abandona a sí mismo y se vuelve "otro yo", debido a que se siente perseguido y odiado por el "super-yo".

De allí el drama psicológico que vive y se refleja en un discurso donde las "figuras se suceden, vuelven a encontrarse, se persiguen o se aman, se cuidan o se rechazan" (Kristeva: 1997).

La magnitud de la reflexión kristeviana lleva a los planteamientos de la alteridad moderna en la poesía de Calcaño, ya que en esta se comprueba la existencia de dos voces femeninas que se alternan y comunican: la erótica y la melancólica.

El consejo de la mujer independiente y desafiante, acompaña al temor de aquella que se refugia en un "encierro delicioso"; así la problemática se torna más compleja en trabajos como Distinta (1996: p.46).

Cada vez
te ofrezco un goce nuevo.
Cada vez
otro aspecto que no conozco.
Probó tu boca mi boca,
Ya sabes de mi boca.
No importa que me beses otra vez,
Ya va mi gozo como piedra lanzada.

El sujeto del poema es Magdalena en su desafío erótico y logra devolver la piedra de la culpa, que se origina en la fuente bíblica, de esta manera actúa la furia de la energía del super-yo; es entonces cuando la voz

de la madre comienza a gemir en su interior y le oímos decir: “¡Mujer, pecadora! ¡Mujer!” (p. 46).

La contradicción termina por abrir una brecha anímica en el discurso, donde vence un tono fatalista y otra vez vuelve el varón que resurge de las cenizas del padre; al igual que en el Mito de Afrodita por la espuma del mar de su poesía, aparece un “bello fauno” que cumple un rapto de amor, alejándola de la madre:

Una alta ola
me alcanza todo el mar.
Y ha invadido el mar mi selva
con su cristal crujiente y deshilvanado.
Arrebatada por el más bello fauno
que no soñó la tierra
me doy un susto de azul inmenso! (p. 182)

Una relación iniciática donde colabora el mar, acentúa la tragedia edípica invirtiendo los lugares y hace que la niña del poema sea la que abandona el refugio materno, para irse con el hombre de su deseo; así el sujeto exhibe sus heridas anímicas en una muestra significativa de poemas como: Por irme con el mar (219-220):

¡Se cayó la casa
Ya está con los hombros en tierra
Mi madre de treinta años!
La había abandonado por irme con el mar.
y ha caído junto con mis sueños,
resaca de piedras
como los que se van sin hablar (p. 219).

La representación de un amor imposible, se cubre con el manto de la perspectiva ontológica del mundo, para luego mostrar el espectro del padre como obstáculo de la felicidad erótica de la pareja.

Hoy no será tampoco. ¡Tengo un deseo de acabar ya!. ¿Pero y este amor mío, qué se me hace?. ¿Quién le dirá cuentos? ¿quién le besará el deseo gigantesco? El me ha dicho al salir, su voz grande de geranio, que me ponga buenamoza, ¿sabes?, y es cuando me besa y me vuelve a mirar por encima del hombro y agrega- aún temblando en mi cuello, que a él le ha pericido siempre tan bello- que "afianzará sus dedos cuando no sea de él"... Aquí estoy. Y entonces, ¿ese juramento que dije loca sobre los huesos de mi padre?. El, ¿no me ha dicho que lo espere y que me ponga buenamoza? ¿Cómo lo desprecio? Y si me mato a quien encuentra, qué horror. Pero y en mayo con sus veinte años helados! ¿Cómo alejarme? ¡Ay, amor esta resolución!

La existencia simbólica de un padre deseado, y condenado por la muerte, ayuda a salvar el discurso amoroso del anclaje depresivo, cuya consecuencia inmediata sería el suicidio definitivo del sujeto. El poderío de la figura paterna ideal hace que la voz poética no sucumba bajo los afectos del vacío, alimentando el imaginario melancólico a través de la escritura, que transforma un padre edípico en un padre salvífico y protector.

Si hacemos una revisión del poema Cosmos: (Alas Fatales:20), ya que el sueño y la noche buscan fabricar un discurso simbólico cuyo único objetivo es debilitar el mundo de los sentidos y acercar al lector a una visión panteísta del asunto, Albert Beguin (1992:485), es crucial para llegar a afirmar la

inclinación mística de algunos poetas, que toman estos símbolos del imaginario melancólico, entre ellos, Calcaño.

En la poesía de San Juan y Teresa de Ávila, las metáforas de la depresión son numerosas, la misma designación de Noche Oscura del alma refiere la tristeza de la que hablamos al principio. La supresión de los sentidos no llega a cumplirse por completo, ya que éstos se apagan poco a poco debido a la acción melancólica y anuncia una opacidad apoyada en la lenta y progresiva apatía del sujeto.

En la obra de Calcaño, amor y erotismo van unidos, pero existe algo que los quiebra y es el imperativo de una ausencia. La fragilidad amorosa hace suponer la existencia de un dilema propio de las aflicciones melancólicas, ya se ha sostenido antes en el capítulo.

La supresión de los sentidos no llega a cumplirse por completo, éstos se apagan poco a poco, debido a la acción de la melancolía y el duelo prolongado por la muerte del padre. Es por ello que el duelo metafórico anuncia una opacidad del sujeto y una progresiva melancolía, presente ya en el verso: "Bajo aquella lámpara se ha echado una gran sombra", en *Dádiva de tu Sangre más allá de la muerte* (1996: p. 188).

El retrato de una ausencia fundamental, en este caso la del padre, puebla todos los espacios de esta poesía: Llanto en forma de río, lluvia o simplemente agua que inunda copiosas páginas en su lamento.

Precisamente, el agua es un elemento plural, movable en su poesía y revela una interioridad en su discurso que es producto de la conjunción del matrimonio Eros –Thánatos y al mismo tiempo, revela la presencia del agua subterránea, que pertenece al inframundo por donde se cuele, nuevamente, el costado melancólico de su producción. "Hecha va mi palabra. Puedes alzar con ella un grito de cristal. Suelta, buena de riesgos, para tu tierra negra." (p. 82).

Por otra parte, el sujeto que participa de estos versos se inclina luego ante el hechizo de la fatalidad y gravita en torno a un halo de imágenes nocturnas y llenas de misterio; así la horca y la luna se alternan en un juego visual donde un estremecimiento de amor, embriaga y deleita, pero también sujeta y condiciona a un destino de sumisión.

En mis hombros tiembla la noche
una horca que moviera en el aire dos lunas
y me siento mujer, ¡deliciosamente mujer! (p. 212).

La actitud sumisa del sujeto literario se evidencia a partir de esa sensación de opacidad y desencanto; es el lenguaje el que ofrece luces y señales de alerta respecto a esta problemática que implica un giro en la poética de los textos, anteriormente asentidos como eróticos, sin otro lugar de análisis o referencia. Se está hablando en este momento desde los lugares recónditos del texto y se trata de explicar cómo la crítica literaria se atrinchera para afirmar la obra, sólo desde la perspectiva de lo erótico⁽⁴⁾.

Observar cómo el discurso del desaliento se apodera de un personaje como María Eugenia Alonso en *Ifigenia* (1985:69), es tratar de entender a lo melancolía como símbolo de la sociedad moderna, cuya bandera es el discurso de un sujeto eclipsado, deprimido existencialmente; así resulta válido encontrar similitudes entre las descripciones de una novela como *Ifigenia* y las de la prosa de Calcaño, en ambas se nota la idea del viaje como evasión y del aburrimiento del sujeto como símbolo de una melancolía.

Pero, en fin, después de todo me conformo con los buques de vela y quisiera haber nacido en la época feliz de la Colonia, allá cuando nuestros bisabuelos atravesaban las calles empedradas de Caracas en sillas de manilla llevadas por dos esclavos siempre fieles, negrísimos y robustos. (*Ifigenia*: p. 69).

Recordar la despedida del padre en *Páginas de un diario olvidado de Calcaño* (1916-56) es observar esta fuga hacia otros tiempos, ubicados siempre en un pasado ancestral; coincidentalmente los fragmentos de Calcaño y de la Parra refieren viajes en barco.

Lo vi por última vez llorando y su pañuelo tan blanco me decía adiós muchas veces... yo estaba alegrísima porque iba a viajar y ese ha sido siempre uno de mis bellos sueños. Quiero decir, mover los pies, no estarse eternamente mirando el mismo cielo... Pero claro, ese fue el momento de echarle los brazos al cuello y quería decir: déjame conmigo y lloré toda la noche. Esta fue la primera intención que he tenido de suicidarme. La primera vez que pensé seriamente en la muerte. De corazón, me suicidé esa noche, echándome al agua, y si no lo hice fue por el deseo de volverlo a ver.

Se nota que el devenir psíquico de estos sujetos está desestructurado porque existe una incapacidad de “estar en el mundo,” y de allí que surja el espacio de la nostalgia o la vuelta a la infancia como anclaje, cuestión que caracteriza al sujeto depresivo. Esta determinación se manifiesta en forma de queja y en la justificación de una negación de la realidad exterior, que se ha perdido por la violencia de una constelación. El engaño hace que el muerto esté un poco vivo y nosotros como muertos en su presencia, esta sentencia de Goldin (170), identifica bien la parálisis y peligrosa sustitución de la que es objeto el sujeto que padece melancolías.

La sensación del desamparo, forma parte del “pathos” del sujeto que desea la reunión definitiva con el padre (ya fallecido); la soledad y el abatimiento generado por el duelo en esta fase del análisis, activa el dolor del mismo y en esto coinciden las apreciaciones de Kristeva (1997), con las de Goldin (1992: 176), ya que ambos casos hacen concluir que a fuerza de vivir en melancolía, el sujeto desarrolla una “determinación suicida”.

Las heridas anímicas que brotan de la infancia, cuyo rastro proviene de una madre que abandona un padre enfermo reaparecen, pero esta vez la niña asume el papel de la madre, y pretende cargar con el peso de los pecados maternos; la situación antes expuesta se asoma a los textos con una revelación casi autobiográfica: “A mí nunca me acaricia yo creo que me odia, porque me quiere él, o porque soy bonita o porque me parezco a ella.

Es que también, nunca hago lo que ella quiere. Es uno de mis grandes defectos, hacer lo que me da la gana. Pero, ¿seré yo ¿No será que ella sigue a través de mí?”.

La situación edípica es clara, ya que la madre inspira la primera hostilidad y el odio de la niña, ella se convierte en rival debido a que la niña desea al padre como “objeto de amor”, hacia él se dirigen todos los impulsos sexuales; según Freud, la madre obtiene todo lo que la niña desea, por ello y a través de un período indefinido, la niña permanece en un estado de inmovilidad edípica.

Si se acentúan los textos que evidencian esta hostilidad con la madre, el sujeto acrecienta los rasgos de su edipo y por consiguiente la hipótesis de su recurrente melancolía, resulta una prueba evidente de su depresión.

Se piensa que la inclinación hacia lo fatal en los textos de Calcaño, obedecen a una actitud en el sujeto poético que Freud llama Masoquismo moral, en Más allá del placer (1920:45), el psicoanalista vienés explica cómo la persona que ha sido víctima de una pérdida importante durante su niñez (en este caso la ausencia del padre), tiende a crear obstáculos en su destino, con la finalidad de castigarse indirectamente porque considera que tuvo algo que ver en dicha pérdida.

El poderío del varón que sustituye al padre, la certeza de su autoridad en el terreno sexual y afectivo, ofrece pistas acerca del masoquismo en la

obra de Calcaño, ya que el individuo que destruye sus perspectivas reales de vida, está culpando al destino de su fatalidad; en el fondo esto es una forma de internalizar la figura del padre como verdugo de sus actos de pecado, aquí es Patrick Mullahy (1953:69), quien ilumina el estudio de Freud sobre la vertiente masoquista, y se ocupa de como éste produce una regresión en el complejo de edipo.

Entonces la religión, la sociedad y las instituciones se convierten en sustitutos del padre y en consecuencia en verdugos del sujeto, cuyo único objeto es la purga interior. En el fondo del masoquismo moral existe una sensación de castigo que el individuo experimenta cada vez que comete pecado, y la presencia de un super-yo severo, desencadena la destrucción de perspectivas reales en el destino o la presencia permanente de la fatalidad.

La regresión hacia el complejo de edipo en la niña que destruye sus perspectivas vitales y sobretodo afectivas, hace que la melancolía se instale en ella, que permanece en una actitud de desencanto y aflicción; de este tipo de personas podría decirse que tiene el ánimo quebrado.

Si se revisa el complejo de edipo en la niña, se nota una inversión de lo que ocurre en el niño: para la niña el padre es un "objeto de amor" e inspira sus instintos sexuales (después de los cuatro años); la madre provoca hostilidad y odio, porque obtiene del padre lo que la niña desea. La prosa

inédita de Calcaño revela en más de una oportunidad este carácter edípico hacia el padre y adverso hacia la madre, ilustrado con precisión en sus memorias.

Copié un poema en prosa referente a la muerte que nunca me había gustado y se lo mostré a ella, diciéndole que era mío; pues despertó a mi padre para decirle que estaba verdaderamente asombrada conmigo, que había escrito algo muy grande, que no era para mi edad, que había que llevarme delante de Udón Pérez para que hiciera publicar mis poesías. Era tan pequeña que creí que el poema era bueno de verdad; ya la prosa empezaba a gustarme y hasta quería ir delante del maestro. Y lo peor fue que terminé recibiendo tantos elogios que acabé creyendo que era mío. Sólo cuando vi reír a mi padre, sentí vergüenza y me puse a llorar. Él hizo como que no servía. -“No te voy a dejar copiar más, ya estás lo suficientemente grandecita para no copiar cosas escritas. Yo te voy a relatar diariamente un cuento o una fábula o te voy dando tema para que hagas lo que quieras, pero no copies más. Así aprenderás bajo mi dirección a escribir y a leer trabajos más tuyos, más ligeros”.

El fragmento pertenece a Páginas de un diario olvidado (1916-1956), y llama la atención que a la figura del padre se le designa con una familiaridad amorosa, y una ternura cómplice, distinta a la que se presenta en la relación padre-hija. La clave de esta interpretación lleva a la hipótesis inicial acerca del duelo y la sumisión del sujeto literario. Se nota este aspecto en otros pasajes del diario, donde el amante se confunde con la figura del padre.

Veamos un ejemplo, en este otro párrafo:

Con palitos de fósforo le he hecho una casa, proponiéndole momentos antes: ¿Quieres entrar?...adentro hay una hamaca y un vapor; o mejor un buque de vela, para que vayas a París....Nada me ha contestado. Me he ido a encerrarme con mi angustia. ¿Qué desesperación es esta? Nada. Sola en ese cuartito que hasta ayer me era extraño. ¿Cómo se hace para morir? Lloro frente a la ventana cerrada. Afuera habrá frío o calor y personas alegres.

Cómo envidio las campesinas esta mañana. Las que trajeron pensamientos y malabares. Si serán felices con sus sombreros anchos y sus mantillas y su boca para reír por cualquier cosa. Empiezo a sonreír; también yo pudiera tener el que quiero, con mis treinta años. Pero ya ni esperanzas tengo de sonreír. Pero ya nada quiero. Y las veo alejar, balanceándose por la cuesta. Ellas también serán otro par de desgraciadas... Con este macito de pensamientos me he quedado. Y sonrío a este pequeñísimo objeto....Como si fuera Notre Dame o un lazo (Domingo, 21 de mayo de 1939)

Si se trata de poesía, la niña que presenta un poema como *Dádiva de tu sangre más allá de la muerte* (1996:188), es aquella revestida de duelo porque no acepta la muerte del padre. En este trabajo se prolonga el espectro de lo paterno; que ya comienza a manifestarse en un libro póstumo como: *Entre la luna y los hombres* (1961) en *Primer espanto de Niña con Luna*:

Sin quererlo,
Me reflejé en el paso de todas tus mujeres
Y aprendí de besos y promesas,
De amor de penas y olvido. (p.188)

Los versos reflejan el poderío del padre para alojarse en el interior del

sujeto, que se complace en un sufrimiento subterráneo, propio del espíritu depresivo. Los rasgos de la nueva niña, resucitan la esperanza de ver al padre perdido y es precisamente la huella de su imagen, la "chora" lingüística la que dice que existe una presencia de la ausencia, difícil de borrar.

Pero sólo de ti, de tus paisajes vino:
trajo todo el azul
y el rojo vivo
que enloquece y espanta.(p188)

El epíteto "rojo vivo que enloquece y espanta" revela una soledad y un abatimiento interior en la voz poética que presenta un edipo no resuelto todavía, y sugiere la fuerza de la presencia del complejo en la actitud masoquista del sujeto literario.

CAPITULO II:

**PRESENCIA DE LO FATAL.
EL DUELO DE UNA APROXIMACIÓN POÉTICA.**

La existencia de un lenguaje erótico en la poética de Calcaño, esconde una puerta que se abre a espacios interiores donde habita un “encierro delicioso”, y metáforas que revelan la presencia de una melancolía de amor.

El estilo de textos cuya naturaleza discursiva se asemeja a esta geografía anímica marcada por la tristeza y el aislamiento del ser, resulta un elemento vital para el análisis de la conversión del duelo en el sujeto literario.

Si la adolescente de *Alas Fatales* (1935), resucita el vínculo edípico por medio del cual la definición de su identidad de mujer está en su separación con la madre, y en su identificación con el padre; la obra primeriza de Calcaño mantiene la hipótesis de un duelo normal donde el amante sustituye al padre perdido.

Hombre, ¿qué me has hecho?
¿qué me diste a beber en un beso
que tengo en el pecho
alegría y dolor? (p.,30).

Este Sueño vivo, habla de un “hondo placer doloroso” y el epíteto contiene la apertura hacia una nueva estrofa que revive la escena de Primer Espanto de Niña con Luna (91); allí la sensación erótica lleva al arrepentimiento, al acto de contrición, si se recuerda: “Miro esto que brota de mí/ y casi digo oraciones, nombrando al padre muerto, con un gesto largo y extraño”. Para llegar al final de Sueño Vivo, pasamos por una imagen

idéntica: "y estoy de rodillas, con llanto sobre las mejillas, Salobre, como un puerto nuevo, que golpea el mar".

Interpretar el deseo de integración a la naturaleza, reconocer el poder de la "impronta" en el cuerpo de la mujer: "Salobre como un puerto nuevo que golpea el mar", es acercar la adolescente a la liberación de la feminidad, a partir de la fuerza de un estallido, y una "revuelta" sensorial cuyo escenario es el campo para demostrar que a través de esta felicidad erótica se puede llegar al extremo contrario en el que se descubre la tristeza o la muerte y esto lo explica con precisión George Bataille (1974:369), al insistir que el peligro de lo erótico, radica en su manifestación violenta.

La incidencia de factores propios de la melancolía como el masoquismo y la sumisión en la mujer de estos trabajos, tropieza con la necesidad que tiene el analista de literatura en despejar la incógnita de lo femenino y su identidad en el texto literario.

Si se examina con detalle la producción de la autora zuliana, se nota el momento en el cual la voz poética manifiesta sentir esa separación en el seno de la madre, pero esta actitud de independencia es violentada por la presencia de una pareja precoz, este es el tema de "Canciones que oyeron mis últimas muñecas" (1956).

De manera que la llegada del tercer momento, donde se define la identidad en la pubertad, también ocurre con brusquedad y sorpresa. La niña

aprende a ser madre porque deja sus muñecas de trapo por unas de carne y hueso. "Había olvidado las muñecas para venirme con él. De puntillas, conteniendo el aliento, me alejé de mis niñas de trapo, para no despertarias" (1983:105).

Se puede observar que el proceso de madurez psicológica no se cumple en el sujeto, y esa labor a medias repercute en lo afectivo y emocional. Aquí la figura del padre que representa la libertad y el juego está quebrada por la muerte; pero la situación se agrava aún más. La niña no ha terminado de llorar a su padre cuando la dotan de un esposo, y no se acaba de independizar de lo materno, en el instante en que debe cumplir con su rol de madre.

¿En qué momento ocurre la conversión del duelo? Justo cuando la niña debe sustituir al padre por el esposo y a la madre por sí misma, la confusión de roles lleva a la no aceptación de la muerte y como tampoco se ha consumado el duelo, lo que se tenía por una pérdida normal es interrumpido para dar paso a un duelo imaginario, con la respectiva represión del llanto que es volcado al interior del sujeto, casi con violencia y así ocurre el proceso que Freud (1917), llama melancolía.

La versión psicológica de esta segunda identidad o separación de la madre para constituirse en esposa, la vemos en su segundo libro, ya mencionado: *Canciones...* (1956: p. 154):

No me dio tiempo para pensar
 Si solo era un aire de primavera
 Ya estaba con rubores mi rostro
 Y olvidados mis juegos
 Y temblando los lazos de mis trenzas
 Con el soplo de mi aliento.
 ¿Sería la hora
 o aquellos cantos oídos dentro de la noche?
 Tan cerca y a distancia.
 ¿Sería aquel viento
 cargado de libélulas felices?
 Con los labios blancos
 como las flores de mi guirnalda
 Amanecí con esposo.

La visión corresponde a la de un matrimonio en el participa la naturaleza y el sujeto parece sugerir por lo rápido de los acontecimientos, que está viviendo un sueño “No medió tiempo para pensar si sólo era un aire de primavera”; el primer verso subraya lo dicho en el análisis, la adolescente no quema las etapas psicológicas y fisiológicas normales, le es arrebatada su niñez y con ella su capacidad para los juegos, es decir todo lo que representa al padre.

Llama la atención que en medio de todo el júbilo, la niña utilice la expresión “Tan cerca y a distancia”, donde expone de manera fugaz una nostalgia porque su amor está muy lejos, aunque lo tenga allí. La sugerencia plantea la idea de un amor imposible y melancólico. ¿No será que quien la toma por esposo es otro?

La ambivalencia de la situación obliga a rastrear en otros poemas y se produce la misma impresión en un trabajo del mismo libro póstumo de la

autora:

De lejos vine
para verme con él
y ha pasado por mi lado
sin notarme...

El sol echaba sobre el mundo
Y nos alumbraba
Con toda aquella luz,
¿cómo no vio mi alegría? (p. 35).

Revisar el fragmento del poema 35 en Canciones es comenzar a tomar en cuenta esta posibilidad de lectura. Si el sujeto lírico dice que vino de lejos para verse con el amante, es más que evidente que se trata de un amor clandestino.

Si se continúa en el examen del texto, la voz poética se identifica con la naturaleza "Yo había venido con el viento", y sin embargo a través de esta se traduce la pasión: "Corriendo, sofocada, la blusa abierta"...¿Por qué corre? ¿De quién huye?.

Al finalizar el poema, el sujeto llega a concluir: "De lejos vine para vernos. Y él me miró sin verme; ¿Para quién entonces he podido conservarme virgen?". Existe un amor platónico, producto de una situación de amantes que agrava más el conflicto psicológico del sujeto. Si la identidad del "yo" está fragmentada en la sustitución del padre por el esposo, se le añade una nueva modificación, cuando el esposo es sustituido por el amante.

En la configuración del poema: Tenerme, tenerme toda (p.212), se encuentra la permanencia de un epíteto enlutado: "tierra pegada a la tierra" y es la revelación de una angustia causada por el remordimiento de la pena, el duelo metaforizado. Aquí se inicia una poética de la impronta materna: "Escalerilla de niños. Caza de azúcar...".

A lo largo de la experiencia psicoanalítica, aparece una situación que se adapta a la escena planteada en Tenerme, Tenerme toda (p. 212), y es aquella según la cual "la felicidad no existe sino al precio de una revuelta" (1997: p. 62); es decir, según la teoría kristeviana cuya referencia apuntamos en el primer capítulo, el individuo consigue salvar su eros mediante la aparición de un obstáculo social o privado, y preserva lo erótico en función de su maternidad.

El sujeto rivaliza con otras mujeres tomando como punto de partida el discurso de lo maternal, que constituye para ella un poder. La rebeldía erótica se asienta en un reto y un gusto por transgredir código y valores morales; de la misma forma, aparece como un signo de rebelión ante la ideología represiva instalada en ese momento en el país.

En el verso final: "Ya no te gustaría otra mujer", subyace el ejercicio de un narcisismo de la persona que sabe ejercer su "impronta" a plenitud, ya que el dominio del cuerpo es la expresión máxima de la identidad femenina.

Trascender procreando una nueva vida y al mismo tiempo generar una

creación artística o literaria es una consecuencia del correcto ejercicio de la "impronta" y esta afirmación es producto de la lectura del libro: Dios es una mujer de Rafael Ernesto López (1990: 129 -130), allí el estudio de lo erótico adquiere un enfoque distinto; para el caso de la poesía de Calcaño el placer y el goce físico se oponen en un enfrentamiento del silencio con el pecado, en el cual el sujeto se siente distanciado de Dios:

Atea.
 Laberinto
 de voces en protesta.
 Asombro
 del hombro
 que quiso
 pasar la cabeza (p.105).

La voluntad por desafiar lo establecido es mayor a su capacidad para el arrepentimiento y la culpa; pero esto ocurre en el sujeto de Alas Fatales, su texto más subversivo, ya el poeta Andrés Eloy Blanco lo afirma con una clara visión acerca del futuro de la poetisa en la literatura venezolana:

Diciembre, 5 de 1935.
 Admirada María Calcaño:

Estuve unos días fuera de Caracas y es hoy cuando puedo escribirle. Excúseme. Su libro quema, María Calcaño. Tengo los ojos abrasados de leerlo y de tenerlo. Se abre el libro y se enciende como yesquero. Se cierra y se apaga, pero queda uno chamuscado.

Todos los poemas del libro me gustan. Todos. Es usted terriblemente poeta y es intrépida y honda, "hasta no saberle el tamaño."

¿Vive usted en Maracaibo definitivamente?
 ¿Cómo fue eso de publicar en Chile?. Yo quisiera

saber cosas de usted, María. ¿Quiere contarme, como han recibido las gentes de allá su hermosísimo libro? ¿Y qué edad dice usted que tiene? Lo que sé de usted es que es una gran poeta, un admirable y tierno corazón de diablo, y que hace arder las manos.

Le admira mucho su agradecido:

Andrés Eloy Blanco.

Mi dirección: Quinta "San Luis." El Paraíso.
Caracas.

La correspondencia con Jacinto Fombona Pachano, José Rafael Pocaterra y Andrés Eloy Blanco, entre otros escritores que luchaban por imponer una estética y liberarse de las cadenas de la dictadura que oprimía a la nación, reflejan la personalidad independiente de la autora zuliana y su afán por conquistar un lugar para su obra, partiendo del contacto con sus contemporáneos.

La impresión crítica y visionaria de Andrés Eloy Blanco y José Rafael Pocaterra apuntan a "las zonas erógenas, productoras de sentido e imagen" (Bordieu, 1997) en la poesía de Calcaño; en la primera impresión, el poemario es "un yesquero" y en la segunda "un polvorín", los términos obligan a realizar un inventario de los trabajos relacionados con la "impronta" y la revuelta, y al hacerlos se pasa por el ojo del análisis la irreverencia y el desenfado que los arroja en la lucha que mantiene el sujeto entre el abatimiento y la necesidad de redención.

El referente erótico o "soporte imaginario" de su producción primeriza, cabalga sobre una combustión de metáforas que arden y se activan a la luz

de una rebeldía adolescente y recursos de un lenguaje que se expresa con la semántica de la pasión:

Muchacha del cántaro que habla
 Acercando la boca
 Al oído de una estrella:
 ¡Cuántas niños para hacernos madres!
 La tierra es un suspiro desmesurado:
 ¡Ay!
 Yo estoy de rodillas. Y no digo nada. (Balada de la triste semilla, 187).

Aludir al misterio de la maternidad: “el suspiro desmesurado de la tierra” y presenciar la resignación de la hija que ocupa el espacio reservado para la madre: “Yo estoy de rodillas y no digo nada”, es el planteamiento de todo el poema, cuyo sujeto proyecta en la infancia “rocío, rocío blanco como tu leche, madre, que veo correr por los dientecillos de mis hermanos”, y se desdobra en un vaivén donde ambos roles se confunden y se alternan, colocados en el espejo del inconsciente.

¿Por qué mencionar otra vez la tierra, personificación de una naturaleza que se recrea en la sumisión de su feminidad? Lo romántico emerge junto a lo melancólico para crear una escritura: “Bocas a mis manos le nacen, para acariciar sus levantas, numerosas sedas... Dedos inseparables como galopando sobre un ángel” (p. 186).

La tierra, metáfora de la fecundidad y de la visión erótica de la pareja con el cosmos, es aquella que el sujeto evoca en los primeros poemas de la autora. El registro erótico y melancólico del término comprueba en la lectura

de muchos de los trabajos de la poetisa: "Mi tierra echará flor en los surcos de espanto, que me dejen tus besos", (p. 192), cómo la mujer es la protagonista y se confunde con la tierra, símbolo de la madre; pero también este símbolo se convierte algunas veces en el amante "Ahora cuando la tierra me sabe a tu piel".

Para hablar de la muerte, la tierra ocupa un espacio que todo lo devora y secretamente amenaza al sujeto con su misterio, logrando convencerlo de la fugacidad de la vida y lo inevitable de esta realidad: "para alcanzar el vaho, que deja la tierra, recién abierta, recién harta" (p. 63).

Unidad de la belleza literaria con la realidad ontológica del hombre, el temor es la angustia perenne de esta poesía que se sabe alimentada por el naufragio y la catástrofe. Nacimiento y muerte están detrás del origen de toda creación: "Rosas rojas sobre un vaso inclinadas. Bella y fugaz muerte que desgarrar y alivia".

En los libros póstumos de la autora zuliana: Canciones que oyeron mis últimas muñecas (1956) y Entre la luna y los hombres (1961), se pone a hablar aquel verso inicial de Sustancia (1932: "La tierra ha empezado a cerrarnos los ojos", presente en una obra todavía incipiente de su producción literaria; ella se proyecta siglos después en palabras de María Zambrano (1996: 95): "Si todos los filósofos hablaban de temor estaban pisando el terreno de la melancolía. ¿Es la filosofía de origen melancólico?".

Metafísica de la palabra “tierra” y movimiento del mar, la dialéctica del discurso materno de Calcaño es un cruce simbólico y mítico entre “ la agresividad erotizada contra el padre y la abominación aterrizada contra el cuerpo de la madre” (1920: 29), vigente a través de estos dos elementos propios del imaginario melancólico, según el cual el super-yo muda la “pulsión de muerte” al interior del sujeto, lesiona y fractura la autoestima y las estructuras defensivas del “yo”.

La sublimación o represión del sujeto obliga a sustituciones en el área de su poesía; así sabemos del resentimiento hacia el amante y el temor hacia sí misma, cuando ésta se vuelve madre. En Canción para soñar la pradera de un hijo (1996:192-193), dice:

Hombre que me deseas,
líbrame de este largo arrebató de anillos.

En este espacio blanco
Hay un niño crecido de tu boca a mis ángeles.

Apágame el sentido
de un zarpazo de lunas.
Mi tierra echará flor
en los surcos de espanto
que me dejen tus besos.

Sólo así:
Ausente y maravillada.
Y desprevenida como el mundo.

Vigilia de una interioridad acosada por el fantasma de la culpa, el melancólico sueña despierto y su única vivencia es la angustia. que para el

caso de un artista de las letras, se convierte en estilo de escritura.

Lo que ocurre como anécdota del cuerpo en un poema como: Por irme con el mar (219), tiene todas las características de un derrumbe melancólico, debido a una situación edípica que arrastra a la figura de la madre. El abandono de la hija para irse con su amante y la consecuencia inmediata del desplome de la casa, revelan que lo que se ha quebrado es el "yo" de la sujeto, gracias al sentimiento de culpa, y al mismo tiempo a su hostilidad secreta con la madre.

¡Se cayó la casa!
Ya está con hombros en tierra
Mi madre de treinta años.
La había abandonado por irme con el mar
Y ha caído junto con mis sueños.
Resaca de piedra como los que se van sin hablar.

La fragilidad del "yo", producto de una tensión emocional hace que la mujer del poema dispare la queja melancólica y se sienta otra vez prisionera de su antigua tristeza, producto de una vuelta a la relación con el padre que la mujer de los poemas de Canciones (1956), tiene carácter devocional:

Nada me has dicho ahora.
Este no es tu silencio.
Tú no eres tú.
Agobiados estamos por la misma tormenta.

Pero yo de rodillas,
Mulliré mi cansancio
Por seguir esperándote.

Insistir en el sentimiento de culpa y mostrar una contrición: “Pero yo de rodillas, mulliré mi cansancio, por seguir esperándote”, significa que el sujeto permanece en una actitud de duelo, porque la espera del texto está constituida por las mismas imágenes del poema: Primer espanto de niña con luna, que inicia esta reflexión sobre la manifestación del complejo de edipo y lleva a la melancolía.

Lo que llama la atención es que el erotismo expuesto en forma de sensaciones: “Miro esto que brota de mí”, luego revela versos que expresan una sumisión cuyo lenguaje asume el sentido de una devoción, similar a la que vive una hija por su padre:

Hoy ha llegado
¡Cuándo no lo esperaba!
Presurosa he corrido
Y regando flores
Por donde iba a pasar
Me eché por último a sus pies.
¡Tantos años hilando las sábanas de mi señor!”,(123)

El canto 11 del libro, evoca el estilo del “Cantar de los Cantares”, sin embargo aquí, la niña es la “amada” bíblica y apenas ha comenzado la adolescencia: “Entonces llevaba grandes lazos, y saltaba la cuerda”. Resulta lógico entender que ella se exprese así del hombre que ama porque en ese momento ve en él una réplica de su padre; a esto contribuye también un elemento común: la llegada desde la ausencia y el recuerdo paterno de un hogar donde la presencia masculina vive en la distancia, debido a sus

diferencias con la madre.

1916: El día en que mi padre llegó a la casa, quedó grabado en mi memoria. Estuvo alegre, cenó con nosotros y jugó conmigo toda la tarde. Al salir, me llevó con él a la calle. Esto me encantaba, verme a su lado y rodeada de todos sus amigos. En la noche lo vi jugar, nunca lo había visto en una mesa de juego. Y esto me impresionó. Era otro hombre. Toda la noche ganó. Salimos ya de madrugada. El viento en la calle y mi manito en la suya lo serenó. -"No tengo sueño. Esto es muy bonito y como estaba contigo."-Él se río.-"Eres una pequeña bohemia...Y me has traído suerte...Pero tu madre debe estar hecha un demonio.

La represión y la sublimación amorosa de la figura femenina del texto, hace que la obra sea un medio estético, una vía para lograr la redención anímica del sujeto; ocurre a ratos en el diario y también en el segundo libro de la autora zuliana, donde el padre es como un compañero clandestino, mientras en el poema, recuerdan los gestos tiernos afectivos de la relación paterna.

Me miro con cariño
Y sin conocerme
Me besó en las manos. Cuenta madre:
¿por qué lo ha puesto alegre mi llegada?, (p. 114)

La reconciliación con la madre es el inicio para la aceptación del amor: "Me temblaban los labios, ni me cabía el alma, y me puse a cantar". Sin embargo, la presencia del varón es una proyección del padre perdido; y es allí cuando el sujeto reanima el vínculo melancólico e idealiza:

Yo no pensaba
 que era mi señor,
 pero era mi poeta
 y su verso fue cadena
 sobre mi corazón (p.114)

La renuncia a esta relación que le causa placer y displacer nunca se lleva a cabo, debido al mecanismo de lo edípico y a la idea de un duelo imposible del "objeto amado" (el padre), que ya ha echado a andar; así concluye el poema:

Yo no pensaba que era mi señor
 pero se ha ido,
 y están con lágrimas mis ojos.

La escena final indica un tono intenso y a la vez ingenuo que procede de un "distanciamiento real o imaginario" del objeto de amor; es real porque el amante se ha ido y es imaginario, debido a que en el fondo quien se ha distanciado es el padre y el llanto del sujeto tiene que ver con esta pérdida; aunque ella se aloje en el inconsciente, el deprimido siempre lo saca a flote, débilmente y casi con temor, ya que sobre sus hombros existe el peso de un super-yo que lo tiraniza.

El silencio hostil y viril del varón quiebra la ilusión de amor y representa una proyección de los males melancólicos del sujeto, quien como no consigue satisfacer sus excesivos impulsos eróticos, atribuye la pena y el conflicto a otros (1953: 111).

La queja manifiesta en el discurso poético es más bien una pena encubierta, ya que el sujeto se siente vacío sin la presencia del padre, y se vuelve inconforme cuando se trata de reparar las heridas narcisistas que permanecen abiertas desde que se originó el duelo en el sujeto.

El sustituto del padre (amante), genera de nuevo la posibilidad de perder el objeto, puesto que la muerte, que estaba en el inconsciente ahora se materializa en él, Albert Goldin (p. 167) y retorna creando una nostalgia que se convierte en obstáculo para la felicidad de la pareja; lo vemos en otro verso de "Canciones que oyeron mis últimas muñecas" (1956:125):

Hasta el mismo silencio
He llegado
Y no estás.
¡Cómo si no existiera mi corazón!
Caigo abatida sobre la piedra.

Y es cuando tu voz,
agasaja mi rostro,
y apaga mi lágrima
y mueve mi rosario.

¡Oh, señor!
¿en qué lugar me habitas
que yo ignoro?.

El estudio de Julia Kristeva (1997) sobre la depresión y su aplicación a los textos literarios, ofrecen al lector una ventana de interpretación acerca del vacío existencial al que llega el melancólico. Con sorprendente habilidad la escritura de estos poemas de Calcaño reflejan el momento en el cual, el sujeto poético se introduce en el fondo de su "yo" para buscar al amado. La

obra de la autora es un camino existencial que una mujer recorre para llegar a su espíritu, agotada por la impresión ilusoria de otra búsqueda, la del padre perdido.

El verso: "Hasta el mismo silencio he llegado, y no estás", revela la naturaleza de esta afirmación donde el sujeto confiesa haber acabado con el último recurso simbólico que le quedaba y resulta de ello una minusvalía de los sentimientos del sujeto que lucen menospreciados por el otro: "¡Cómo sino existiera mi corazón!, caigo abatida sobre la piedra".

Una retórica paralela a la del erotismo se ubica en la poética de Calcaño, donde se rastrea la huella de esa "nada" inicial que bordea sus primeros escritos (1935:20), genera toda una profusión de imágenes que intentan retener la palabra, "petrificada"; como lo hace la melancolía. En *Alas fatales* (1935:20), el sujeto comienza por decir: "¡Sino sumo nada!, sólo un amasijo de palabras locas" y culmina: "Toda pensamientos, si no sumo nada".

Finalmente, el enfrentamiento con el otro se traduce en un llanto eludido y sin embargo mencionado en el discurso poético: "Y es cuando tu voz, agasaja mi rostro, y apaga mi lágrima y mueve mi rosario". Lo que ocurre es que cuando llega el amor hay un alivio momentáneo de la aflicción del sujeto, pero es un sueño, un espejismo de felicidad lo que se vive. La realidad anímica aflora poco a poco, y se deja ver en algunas oportunidades

alrededor de las producciones póstumas de la poetisa zuliana.

Las ocasiones donde aflora la pena y la aflicción interna del sujeto, son suficientes pistas para llegar al centro de su depresión, ellas denotan la posible lógica de su relato erótico e instalan un correlato depresivo, que es posible observar a la luz de las interpretaciones psicoanalíticas del asunto.

El goce femenino y el disfrute erótico inicial queda suspendido en este silencio que se convierte en una constante de su poesía; él es el protagonista de casi todos sus escritos de amor, quizá porque resulta el emisor y destinatario de un “objeto imposible y un tiempo irrecuperable” como lo plantea Kristeva (1997) en uno de los análisis que soporta esta investigación.

La fuente más clara de esta noción son los propios textos de Calcaño y para ello citamos diversos trabajos de sus libros póstumos publicados: En, *Entre la luna y los hombres*, se pueden citar los siguientes poemas: “El silencio es como una ternura afilada de pensamientos. Afuera todo es mar, y escurre la noche indiferente, gota a gota, sobre el mundo”, (p. 181); “Yo: estoy de rodillas. Y no digo nada. Sólo veo mi mano y su subterráneo feliz”, (p. 187); “Tu aliento en la oscuridad es como si me besaras la boca, ¿En qué paraísos del mar o del viento se criaría este silencio?” (p. 190).

En “*Canciones que oyeron mis últimas muñecas*” (1956), se observan los versos: “Nada me has dicho ahora, este no es tu silencio” y “Por el camino de la playa mi regreso prolonga tu silencio”, (p. 132); “Sabia. Y

miraba tu boca, y no sentía. En silencio tú me llamaste, señor. Yo sentía venir tu palabra; pero me llamaste” (p. 150); “Ahora en silencio, estoy guardando el sueño de un niño que no es mío”,(p. 153). ¿Qué trata de esconder el sujeto cuando nombra lo intraducible, lo subterráneo o la vuelta a lo paradisiaco? ¿Acaso su pasión por la muerte?

El nexa con aquello que se quiso y el objeto que se perdió es el silencio, él opera como un reducto de lo aniquilado y recuerda el compromiso del sujeto con la muerte; pero a la vez instala su reclamo, avisa de la culpa y fija en su espacio la regresión a lo edípico, a los orígenes, al paraíso de la verdadera pareja: el padre y la madre.

Cuando se presenta el tercer momento o etapa de la identidad femenina que es la maternidad – según la perspectiva de Fernando Rísquez (1991), que hemos tomado para aplicar a la presente investigación -, el sujeto une su iniciación erótico-amorosa con el deseo que tiene de ser madre. En este sentido, el sujeto sacrifica el poder de la “impronta”⁽⁶⁾ materna en beneficio de un tiempo de angustia, transferida hacia el otro sujeto del texto, en este caso, el amante. En este sentido, existe un trabajo emblemático de su producción, que forma parte del libro Canciones...:

Noche de Junio.
Sofocada la cara
He salido de la enredadera...
Todavía estoy llorando.
Olorosa a monte,
A nido...

¡Es de cayenas rojas
mi corona de novia!

El viento me sigue
y todos los árboles me saludan.
Y el cielo me huye;
pero anda conmigo.
¡Mis lágrimas son de alegría!.
¡Qué llegue marzo!
Con los primeros retoños mi hijo llegará.

Nacerá de mi llanto
de mi susto con júbilo,
de mis mares sin luna...

Entonces sabré yo, sabrás tú
el significado profundo
de estas cosas, 149.

En el poema, la adolescente representa a Venus en su unión erótica con el universo natural del paisaje campestre, pero también es una “diosa de la maternidad” (p. 161). Para este momento lo materno obliga al sujeto a desprenderse definitivamente de su madre, ya que él ha tomado su lugar y se ha convertido al mismo tiempo, “en otra muy distinta”. Sin embargo, si se revisa esta etapa, la “voz melancólica” que habita estos trabajos, mujer y madre se oponen sutilizando el enigma de la culpa. Retorno (1996:38), es una muestra de dicha rivalidad u oposición, la vergüenza de la hija esconde una contradicción, ya que la libertad de su comportamiento erótico termina por abrir una brecha de culpa en el discurso, y finalmente vence un tono fatalista que todo lo arropa:

No me beses madre.
Hoy tengo los labios

manchados con otros.

No me riñas, madre
si pena te traje
que estoy deliciosa.

Si no quieres verme
morir de bochorno
¡no me beses, madre!
Ya no es jugo sano
lo que mis labios dan.

El abandono de sí late en la querencia del poema. En primera instancia el sujeto se sumerge en el arrepentimiento por el pecado, pero generalmente existen giros en el verso: “no me riñas, madre, si pena te traje, que estoy deliciosa”, donde emerge lo lúdico y vuelve eros, cuando el sentido de una travesura se instala en su poética como una transgresión.

Se le adjudica entonces al discurso un lenguaje del erotismo y un narcisismo venusino propio de un espíritu que aspira a la seducción; así ocurre en “Tenerme, tenerme toda” (1996: 212), trabajo comentado con anterioridad. La autora despliega un encanto y una fascinación que celebra al “yo”, tal y como lo hacían los escritores románticos: “Tenerme, es algo más que este clima de noches blancas, flotando en mi alegre vestidura”. Tener mis brazos cargados de niños errantes que me piden el pecho”. La actitud narcisa añade belleza al repliegue de lo materno y por primera vez en la poesía venezolana un sujeto hace fiesta erótica de su maternidad.