



Relectura de la obra poética de María Calcaño

*

Cósimo Mandrillo

cosimomandrillo@gmail.com

Universidad del Zulia
Venezuela

[Localice en este documento](#)

Resumen: Al reeditarse en 1983 la obra de María Calcaño, treinta años después de su muerte, su poesía generó una inmediata aceptación en la comunidad lectora del país. La recepción de sus textos se afianzó sistemáticamente en el erotismo evidente en los mismos. Aunque el entusiasmo general sirvió para difundir sus poemas entre los muchos que no los conocían, el hecho de concentrarse en el plano erótico descuidó el análisis de otras vertientes de interpretación tan ricas, o al menos tan importantes, como aquél. El presente artículo enuncia y recorre algunas de esas vertientes, entre otras: una visión no erótica de lo íntimo, la presencia insoslayable de la muerte y un especial tratamiento de lo femenino a la luz del concepto de intrahistoria.

Palabras clave: intimidad, erotismo, feminismo, recepción, poesía.

Abstract: Till then unknown, the poetic Works of María Calcaño were reprinted in 1983, thirty years after her death. Her poems were read and interpreted enthusiastically due to their erotic character. This article goes over topics and meanings other than the ones related to the erotic, proposing new readings for her poetry. Those topics include: a non erotic vision of intimacy, the unavoidable presence of death and a particular treatment of feminis.

Key Words: intimacy, erotic, feminism, reception, poetry

Los venezolanos sabíamos poco o nada de María Calcaño hasta hace unos veinte años. Nacida en Maracaibo (1906), su obra poética fue silenciada por más de medio siglo por causa doble: silenciada, en primer lugar, y como buena parte de la producción literaria de provincia, por la imposibilidad de acceder a los incipientes circuitos de difusión y distribución de los bienes culturales con los cuales contaba la nación a inicios del siglo XX. Acorralada y desconocida, además, porque su poesía tocaba fibras sensibles de la moral en uso, en una ciudad que se ha distinguido a lo largo de su historia por alimentar un persistente y aguerrido conservadurismo.

La lectura de su obra es, pues, reciente, y tal lectura no sólo acabó por darle carácter a esa obra, carácter que posiblemente haya limitado y empobrecido el abordaje de su poesía como un todo; sino que del mismo modo, y apoyándose en el espíritu erótico que campea por sus versos, terminó por inventar al personaje mismo.

Se inventó a una mujer con un sobresaliente espíritu rebelde, una muchacha de provincia enfrentada, con el armamento poético disponible, al destino que le depara un matrimonio en el cual las edades de los cónyuges eran notoriamente disímiles; una mujer que elige, como vía de escape, un amor clandestino destinado a colmar, con el paso del tiempo, su ansia afectiva y acercarla a una felicidad poco menos que novelesca.

Visto en la distancia, y a la luz de la documentación que poseemos, no hay mucho para confirmar semejante idealización del personaje. La realidad se parece más a esto: un matrimonio, sí, con un hombre mayor del cual nacen seis hijos, una separación forzada en buena parte por el alcoholismo del marido; y, de allí en adelante, una nueva relación amorosa que si bien es probable que no se formalizara

legalmente, no dejó por ello de ser, como en efecto fue, perfectamente normal y asentada.

Interesa indagar, con lo hasta aquí dicho, no en la vida privada de una poeta de la provincia venezolana de principios del siglo XX, sino en el modo cómo sus lectores terminaron tejiendo una madeja que, a fuerza de voluntarismo, asoció abusivamente la vida de la autora con su obra, imponiendo como resultado una vía perfectamente unívoca de recepción de sus textos. En otras palabras, se construyó una función autor, en términos de Foucault, indistinguible de los datos biográficos disponibles sobre el escritor. De acuerdo con Foucault, la función autor, como mera categoría interna del texto es “la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido” (Foucault, 1999: 23) . Si, además, esa de por sí limitante función autor se asocia de forma mecánica con eventos reales o imaginarios de la vida del escritor, no será difícil concluir que se le está restando a la obra la oportunidad de desplegar una variada gama de sentidos que quedarán aplastados, y por lo tanto desconocidos, bajo el peso de la lectura e interpretación dominante.

Hubo, eso sí, buenas razones para que la obra poética de María Calcaño haya sido recibido de forma más o menos unívoca; recepción apoyada esencialmente, como ya se dijo, en un modo de aparición de lo erótico.

La primera razón es de carácter extraliterario y puede resumirse afirmando que a sus lectores les venía muy bien una lectura cuyo punto focal fuese el erotismo. Se quiere decir con esto que esos lectores estaban abiertamente reñidos con el pasado literario inmediato, poblado de una poesía que, aún en sus mejores momentos, rezumaba conformismo, falta de originalidad, anacronismo y sobre todo apego enfermizo a lo regional. Resultaba, pues, sencillo apoyarse en lo que de novedoso y distinto ofrecía la poesía de María Calcaño a primera vista y oponerlo positivamente a unos antecedentes que se percibían como enteramente negativos. Al ser contemporánea de aquellos escritores anacrónicos, María Calcaño venía a constituirse en prueba fehaciente de que la visión condenatoria del pasado estaba bien justificada.

En este contexto, el erotismo fue elemento clave a la hora de argumentar tanto la modernidad literaria de María Calcaño como su capacidad de subvertir los moldes sociales establecidos. Sin embargo, el erotismo está presente en su poesía de manera preponderante sólo en su primer libro *Alas fatales* (1935). Su segundo y tercer título, *Canciones que oyeron mis últimas muñecas* (1956) y *Entre la luna y los hombres* (1961), manejan un discurso que apunta, las más de la veces, a una intimidad no siempre sustentada en lo erótico, si bien es cierto que tal temática sigue presente especialmente en el último título citado. Lo mismo puede decirse de *La hermética maravillada*, libro de 1938 inédito hasta hoy.

Alas fatales llena sus páginas de un discurso erótico desafiante. Se trata de una poesía que se complace en la evidencia. De ella puede decirse que contiene un juvenil desparpajo frente a un tema a todas luces escabroso, además de una clara intención de escandalizar al auditorio.

Cito parte de su poema *Deseo*:

Ábreme	la	vena,
Abundante...		
¡Que la tengo estrecha!		

Déjame	una	brecha
Que	me	dure

El
Del hombre delante.

goce

De este poema decíamos, hace ya veinte años, en el prólogo a mi *Antología poética de María Calcaño*:

Si es cierto que existe un contenido de importancia capital para el ser humano, como lo es la vivencia amoroso-sexual, no es menos cierto que en un poema como éste hay un evidente placer de la trasgresión, de ir más allá de lo permitido, por encima de los cánones morales y valores de un determinado grupo social; es un acto de afirmación que María Calcaño lleva a cabo a través del poema y que la sitúa en el marco de la desmesura que caracterizó a los movimientos de vanguardia. (Calcaño, 1983: 49)

La presencia de este erotismo abierto y desafiante se mantiene sin alteración a lo largo de su primer libro. La escritora usa sin contención un código alusivo a lo sexual que se apoya categóricamente sobre un vocabulario en el que abundan sustantivos como pecado, deseo, carne y muy explícitos verbos al estilo de abrir, lamer, chupar, sembrar, etc.

No te pediré más
Cuando seré me siembres
¡ya seré para ti
el retazo de tierra fértil
carne florida
al chupar tu raíz!
(*Sembrador*)

Crece sobre mi carne dolorosa
lamiéndome hacia adentro,
hoguera deliciosa

¡Quémame duro, hondo!...
ni en mi dolor reparo
cuando te pido
recia lastimadura.
(*Me ha de bastar la vida*).

Resulta cuando menos curioso comprobar que en un libro como *La hermética maravillada*, cuyos poemas están casi todos fechados en 1938, se percibe ya una notable diferencia temática con *Alas fatales*. Y aunque la propia autora, en carta dirigida a Héctor Cuenca, afirme que ese libro “guarda en el fondo inmenso de mi ser la fragancia femenina más exquisita”, está claro que el concepto de lo femenino sobrepasa, en esta declaración de la escritora, lo estrictamente erótico. Si en *La hermética* abundan los poemas de tema amoroso, sorprenden también en este libro temas cuya intimidad no evidencia erotismo alguno; tal es el caso de lo familiar, por ejemplo, traído a colación mediante la mención de los hijos:

Mis niñas de 12,14 y 16 años,
¡mi casa con auroras!
Ellas, tributo de aquel júbilo de muchacha
que se echaba a los campos
porque ya no cabía en la casa.

Ese reflejo de lo cotidiano, que puede terminar siendo la antítesis de lo erótico, está en general ausente de sus otros libros, y especialmente de *Alas Fatales*. Otro

tanto puede decirse de esos textos de *La hermética*.. que se ocupan de problemas sociales o de personajes particulares que tipifican la pobreza y la indignancia.

No poseemos, como he intentado establecer hasta aquí, ninguna información precisa que nos permita evaluar acertadamente hasta qué punto el contenido poético del primer libro de la Calcaño generó un efectivo movimiento de rechazo en los círculos intelectuales de su momento. Las pocas referencias a ese rechazo pueden encontrarse en artículos periodísticos escritos por amigos a raíz de la muerte de la escritora, y se le marca más como una reacción silenciosa y malediciente que como la respuesta combativa de un grupo social que se siente atacado en sus valores sustantivos. En todo caso, no se ha encontrado hasta hoy ningún documento de la escritora reaccionando a ese eventual rechazo de su obra. Tampoco poseemos ningún escrito en el que se ataque abiertamente a la escritora por el contenido de su libro inicial; muy por el contrario, los documentos encontrados apuntan a una recepción positiva de la poesía contenida en *Alas Fatales*. Un ejemplo estupendo de tal recepción puede encontrarse en la carta que en 1935 le dirige Andrés Eloy Blanco en la cual le expresa con inusual entusiasmo su opinión sobre el libro:

Su libro quema, María Calcaño. Tengo los dedos y los ojos abrazados de leerlo y de tenerlo. Se abre el libro, y se enciende como yesquero. Se cierra, se apaga, pero queda uno chamuscado. [1]

Tal vez menos poética pero igualmente generosa es la carta en la que, desde Montevideo, Héctor Cuenca le informa a la escritora de su intención de dictar en aquel país una conferencia sobre poesía Venezolana:

Se me ha pedido una conferencia sobre poesía venezolana en la Escuela de Declamación de esta ciudad y yo quisiera hacerla sobre 3 poetas venezolanos, que pienso es de lo más grande que tenemos: Andrés Eloy Blanco, Antonio Arráiz y María Calcaño.

Todo lo hasta aquí dicho apunta al hecho cierto de que por razones no atinentes en su totalidad al texto poético, se produjo un particular proceso de recepción de ese texto por parte de los lectores que, pasado el tiempo, se encontraron en el trance de redescubrir, y por lo tanto de releer, influidos por su propia circunstancia, una obra que había estado sumida en el olvido cerca de treinta años. Postulo, pues, que las necesidades propias de tales lectores dieron primacía a un sentido de la obra apuntalado en lo erótico, dejando de lado otros temas y elementos constitutivos del texto, susceptibles de análisis y por lo tanto capaces de ampliar la gama de lecturas y sentidos inherentes al texto. Se pasa revista, a continuación, someramente, algunos de esos temas.

Los poemas de María Calcaño suelen utilizar dos modos de disposición del discurso: o bien se trata de un texto cuyo yo poético se dirige a una segunda persona que asumimos es el amado; o bien se trata de poemas donde suele narrarse algún evento. En ambos casos se pone de manifiesto un yo actuante, que si no llega a serlo, recuerda con insistencia la función personaje, propia de la narrativa. Sólo alternadamente, y de modo especial en su último libro, se puede encontrar unos pocos textos que evaden esta disposición acercándose a una forma más contemporánea donde el yo poético emite un discurso sin destinatario preciso y alejado de la narración de evento alguno.

Ambas formas son disposiciones clásicas y sobre todo la primera ha sido tradicionalmente la preferida del discurso poético-amoroso. Se trata de una como epístola sentimental en la que se involucran sólo dos individuos. Esta especie de privacidad del discurso favorece el desarrollo de la intimidad y de lo oculto.

Lo erótico es un elemento importante de lo íntimo pero no el único. En el caso de María Calcaño su discurso evoluciona desde lo erótico abierto a uno que despliega una variedad de recursos en su estrategia de mostrar lo íntimo. Quizá el más visible de ellos sea la asunción de un tono infantil que viene muy bien con el título de su segundo libro *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*. Aunque se trata del libro de una mujer madura que al momento de su publicación se sabe ya condenada a muerte, la voz poética despliega un tono de inocencia inexistente en *Alas fatales*. Lo confirma la propia escritora en correspondencia dirigida a Hector Cuenca: (es una obra) de carácter pueril, hecha en un estilo ligero y una lluvia de pasiones sencillas”. Lo infantil mantiene el discurso amoroso en un plano donde lo erótico, si existe, se encuentra atenuado y disminuido.

Si ya te tengo
 Te llevo sequestrado
 En mi pecho

Contigo huyo cantando
 Primavera adentro

Rey!
 Tan valiente y tan grande
 Y cómo te escondes
 Igual que un pajarito de nada
 En mi corazón!

(*Entre la luna y los hombres*, 26)

Por esta vía llegamos a textos con un tono mucho más confesional que declarativo. Incluso en aquellos en los que existe una segunda persona virtual a quien se dirige el mensaje, la estructura del texto fuerza una recepción que se percibe más cercana al monólogo interior, a la reflexión psicológica que propiamente a la comunicación entre individuos. Y puesto que María Zambrano nos ha enseñado que “la confesión es el lenguaje que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje del sujeto en cuanto tal” (Zambrano, 1987: 61), no podemos sino realzar la condición confesional de estos poemas que no apuntan directamente al otro, como lo hace el erotismo, sino que se satisfacen con recorrer por dentro, minuciosamente, la casa íntima del yo poético.

Este modo de asumir lo íntimo permite a la poeta recorrer escenarios difíciles de asociar, las más de las veces, con el erotismo: escenarios tales como lo religioso, lo familiar, el ambiente, la preocupación social y la muerte. Por esta vía se despliegan también diversos modos de presentación del yo poético.

El tema de la muerte seduce de manera especial al lector porque se desarrolla a lo largo de toda la poesía de María Calcaño variando su calidad semántica a medida que nos desplazamos de un libro a otro.

Así, por ejemplo, la muerte en *Alas fatales* funciona como complemento de lo erótico en el sentido que Bataille le dio a esta asociación. El erotismo, *per se*, es conciencia de la finitud y de allí que, como el arte, sea ejercicio privativo del género humano. Pero el ejercicio erótico marcha a contracorriente de la muerte, porque: “Esos cuerpos mezclados que se tuercen, que desfallecen y se abisman en excesos de voluptuosidad, van en sentido contrario al de la muerte que más tarde los consagra en el silencio de la corrupción. (Bataille, 1976:21).

María Calcaño supo encontrar y utilizar en sus poemas esta asociación entre muerte y erotismo. Si la primera genera angustia, el segundo la aleja aunque no sea más que momentáneamente.

Yo sé que he de morir
 Que ha de venirme eso...
 Pero no quiero llantos
 Ni dobles de campanas
 (...)
 bésame intensamente
 júrame que me quieres
 y descíñeme este peso de angustia.
 Después...
 ¡Qué importa!
 Vendrán otras mujeres
 A borrarte mis besos...
 (Zeta)

El abordaje más dramático del tema es sin dudas, el encuentro del yo poético con su propia muerte. En el poema “Perdió la muerte sus buenos días” de un evidente carácter autobiográfico, no puede dejar de observarse el uso de códigos que no solemos relacionar con el acercamiento a esa forma de intimidad que representa la muerte. El poema asocia al tono trágico, de esperar en estos casos, una mirada satírica que aligera notablemente la solemnidad del tema y deja translucir una atenuadísima postura religiosa de aceptación y conformidad

Tener que morirme
 En esta época
 Con una muerte
 Tan desacreditada
 Antes llegaba ella
 Con su paso natural
 Y nos desvanecía....
 (...)

Y tocarme a mí ahora
 Esta muerte sabihonda
 Muerte de clínica y de laboratorio
 Metida en cámara
 De oxígeno,
 Entre penicilina y radioterapia

Irme con esta muerte
 Tan antipática
 Y con tantos siglos encima
 Me da pena...
 (Perdió la muerte sus buenos días)

La muerte es un tema que se torna cada vez más frecuente a medida que se avanza cronológicamente en la obra de Calcaño. Ello puede deberse a la persistencia en ella, y a lo largo de toda su vida, de una visión del mundo marcada por el Romanticismo. Pero es también un tema profundamente asociado a la experiencia personal de la escritora, obligada a enfrentarse, anunciadamente, a una muerte inminente. Se explica así la abundancia de alusiones en su último libro y que no falten en esos *Micropoemas* recopilados al final de *Entre la luna y los hombres*. Muchos de esos textos, más que poemas, semejan aforismos o sentencias mediante los cuales se expresa la reflexión lúgubre de una conciencia atormentada por la idea de la muerte.

Habría que decir, en fin, que hay en esta obra un ejercicio particular de intrahistoria poética (Rivas: 2000). Una visión del mundo desde la posición de subalternidad asociada a su condición de mujer recorre y condiciona la expresión de un aguerrido erotismo y da voz y proyección a múltiples roles “propios” de la condición femenina. No se trata, en todo caso, de la denuncia de la condición de subalternidad de la mujer sino de la asunción, de parte del sujeto poético, de roles asociables con esa misma subalternidad

Esta visión de la mujer puede encontrarse en la obra de María Calcaño relacionada con distintas materias. Quizá la primera de ella sea su forma de asumir, al menos declarativamente, la poesía. Los títulos de sus libros, por ejemplo, parecieran indicar que la poeta se inscribe en el canon literario desde una perspectiva acorde con lo que, socialmente, se consideraba entonces que debía ser la literatura escrita por mujeres; es decir, una literatura cuyos ejes fundamentales fuesen el amor, la maternidad y la niñez, con las consabidas connotaciones domésticas que tales temas traen aparejados. *Alas fatales*, *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*, *La hermética maravillada* e, incluso, *Entre la luna y los hombres*, título éste último que pertenece a la poeta y que sus editores póstumos conservaron, son consistentes con esa visión de literatura romántica y hasta cierto punto inocente que debían escribir las mujeres.

Sus poemas amorosos abundan, además, en fórmulas donde el amor se expresa manifestando sujeción a la figura masculina o reforzando el modo como la sociedad del momento percibe la relación marital. Quien encarna el sujeto poético suele representarse a sí misma como objeto pasivo, destinataria del deseo del hombre. La manifestación de su propio deseo no excede el carácter de una invitación y bienvenida al Otro masculino. Expresiones al estilo de “tenerme”, “tomar(me)”, “oprimir(me)”, dan cuenta de esta representación del amor desde una posición de sujeción del sujeto femenino al masculino. A todo ello debe añadirse que no pocas veces la declaración amorosa del sujeto femenino se asocia explícitamente con la procreación con lo que, a la larga, se intenta caracterizar de un modo que sea socialmente aceptable la propuesta amorosa:

“Y él, en el instante pleno
 en que me ha de oprimir toda...
 Perseguidor de niños.
(Boceto de mi semblante sin edad)

Y es así como también quiero su rostro
 parecido al tuyo.
 El rostro de mi niña
 copiándote en el viento.
(Dádiva de tu sangre más allá de la muerte)

Nos encontramos, pues, frente a una propuesta poética que, a la par que se presenta como retóricamente insurgente, exhibe una representación subordinada del sujeto femenino.

Sólo para ilustrar la evolución del discurso erótico femenino en Venezuela, y cómo el sujeto poético cambia el rol pasivo y sumiso por uno activo y dominante, citaré brevemente un poema de Lydda Franco Farías:

cuando la mano toca
 el dormido instrumento activa
 su velamen
 cuando la boca hace su trabajo de orfebre
 en sabbat

en oriflama
de entre tus muslos sale un vellocino de oro
una serpiente emplumada....
(Franco. 2002: 205).

Está claro que no se aspira con la introducción de este texto de Lydda Franco, ni cuestionar la condición estética de la obra de María Calcaño ni proponer que una escritora de la primera mitad del siglo XX escribiese como otra que alcanzó a vivir hasta los primeros años del siglo XXI. Se pretende, en todo caso, resaltar la necesidad de revisar un modo particular de recepción de la obra poética que, dejándose llevar por el entusiasmo, descuidó particularidades textuales tan pertinentes a la interpretación de texto como las aquí señaladas.

Concluamos que la desconocida escritora de hace apenas veinte años, sigue siendo, en cierto modo, desconocida. El furor analítico e interpretativo que siguió al redescubrimiento de su obra en los años ochenta ha de considerarse una lectura oportunista, que cerró, para su poesía, la posibilidad de desplegar sus múltiples campos semánticos, reduciéndose a una lectura unívoca y, en definitiva, empobrecedora.

Hay todavía en la poesía de María Calcaño, un campo virgen para la exploración y el descubrimiento, para el disfrute y el análisis. La aparición de textos hasta hoy desconocidos, como *La hermética maravillada*, por ejemplo, abre las puertas a nuevas lecturas; lecturas que están a la espera del lector acucioso capaz de materializarlas.

Nota:

- [1] Las misivas citadas en este artículo permanecen inéditas hasta hoy, aunque serán incluidas prontamente por la Editorial Monte Avila en una recopilación de materiales inéditos de y referidos a María Calcaño que compiló la investigadora María Eugenia Bravo.

Referencias

Bataille, George. (1976) *Breve historia del erotismo*. Calden, Buenos Aires.

_____. (2002). *Las lágrimas de Eros*.: Tusquets, Barcelona, España.

Calcaño, María. (1935). *Alas fatales*. Nascimento, Santiago de Chile.

_____. (1983). *Antología poética*. Selección y prólogo de Cósimo Mandrillo. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

_____. (1956). *Canciones que oyeron mis últimas muñecas*. Asociación de Escritores de Venezuela, Caracas.

_____. (1961). *Entre la luna y los hombres*. Ediciones Amigos, Maracaibo, Venezuela.

Foucault, Michel. (1999). *Literatura y conocimiento*. Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.

Franco Farías, Lydda. (2002). *Antología poética*. Incudef, Coro, Venezuela.

Rivas, Luz Marina. (2000). *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia de Venezuela*. Universidad de Carabobo, Valencia, Venezuela.

Zambrano, María. (1987). "La confesión: género literario y método". *Antología, selección, textos. Anthropos 2*. Barcelona.

* Este artículo apareció impreso en *Investigaciones Literarias*, Anuario del Instituto de Investigaciones Literarias de La Universidad Central de Venezuela, No. 11 Vol. I-II, Caracas, 2003.

© Cósimo Mandrillo 2008

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/marcalca.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo