

María Calcaño: Cuerpo y Eros

Patricia Venti G.

María Calcaño es poco menos que una desconocida en el ambiente literario de Venezuela, y aún en el propio Maracaibo, que es su tierra natal y en la que permaneció casi toda su vida. Sobre María Calcaño obró rotundamente la ola renovadora de "Seremos". Ya no estaba "Seremos" sino en el recuerdo inmediato de sus sostenedores, entonces aventados por el huracán devastador de la tiranía; pero persistía en el medio la semilla y María Calcaño iba a encontrar en el todavía sembrado campo nuevo la propia manera de cantar. Ella no venía de la academia, del aula culta. Simplemente de su alma, de su propia alma, asombrada de luz, latiente de intimidad.

María Calcaño llegaba cantando con una naturalidad desconcertante. Desnuda como el alba, valiente como el amor, ella se presentó de pronto con un libro de versos que era pasión, y del más exaltado lirismo.

Nada sabía ella de disciplinas poéticas, de preceptivas literarias; nada sabía de cultura humanística ni estaba al tanto de la poesía contemporánea ni de los grandes poetas guías de entonces. Apenas sabía del "Seremos" extinguido y de sus afanes de renovación literaria; pero sabía además, fundamentalmente, cantar. Y ésta era su verdadera sabiduría: un de-

sesperado sentir del verso, más allá de toda pragmática formula. Por única escuela, sin dejar todavía las muñecas, puso el oído intuitivo y desprevenido sobre la vida misma. De las prensas de la Editorial Nascimento, en Santiago de Chile, por 1935, salió su primer poemario **Alas Fatales**. La Sociedad de Escritores de Venezuela publica su segundo poemario **Las canciones que oyeron mis últimas muñecas**, en el año de 1956.

En este libro, la poeta nos muestra una muchacha, apenas entreabierto a la vida, que siente como se le esponjan los pechos, cómo le crece el deseo, cómo se le manifiesta el amor. En estos poemas María Calcaño reactualiza su pubertad. Su último libro se llamará **Entre la luna y los hombres**, publicado en 1960, por Ediciones Amigos. El libro está llenó de vigor, de la legitimidad quemante del latido. Fuertes y despedazados, como el amor, como la vida.

María Calcaño nos sorprende con su naturalidad, sensualidad y frescura en el verso. Ella no escoge sus palabras, las encuentra, las reconoce. Su discurso amoroso es un manto que viste la imagen poética. Es un guante suave y dulce en torno al ser amado. Es un discurso devoto, bienpensante. Cuando la imagen se altera, la envoltura de devoción se rompe, una conmoción trastoca su propia lengua. Su voz poética nos seduce, ya que es dulce pero al mismo tiempo violenta: "Carne.../ difunde el aliento/ de tu pecado más hermoso/ tu eres como un jardín" (1)

Este lenguaje pasional se explica a partir del impulso amoroso, que va más allá del instinto y con ello, le miente al mismo. El responsable de tal mentira no podría ser más que "el espíritu". Y es a partir del momento en que se supera el instinto que el poema se convierte en pasión verdaderamente. En la profundidad del amor-pasión la expresión y la mentira se unen.

Denis Rougemont⁽²⁾ afirma que la pasión y expresión son apenas separable, ya que la pasión tiene su fuente en el impulso del espíritu que, por otra parte hace nacer el lenguaje que es un modo de existencia. En él se produce el descubrimiento. No reproduce el mundo sino lo produce.

María Calcaño habla con su cuerpo y con ello se subleva al principio del sujeto, el lenguaje le habla y, así, se insubordina al código de la lengua. Se rompe el cerco del sentido mediante la irrupción en los dominios prohibidos del sueño, el inconsciente y el sexo, se liberan las vastas regiones de la experiencia exiladas en las profundidades de la realidad.

La palabra lírica no enmascara aquello de lo cual habla, al contrario, discurso revelador, la organización de sus propios signos los glosa incesantemente. Cada poema propone una nueva gramática y sólo con este gesto, que subvierte la sagrada armazón de la sintaxis (Barthes, 1973)⁽³⁾, logra resquebrajar el muro del sentido, alterar el lenguaje logocentrista que "se ha empeñado en develar y nombrar la razón inherente al mundo". (Martínez, 1985:40).⁽⁴⁾

La palabra lírica se libera de su propia sujeción a una lengua preexistente, y posibilita la emergencia de una identidad "femenina" que remece el esquema mítico.

A lo largo del libro **Canciones que oyeron mis últimas muñecas**⁽⁵⁾ nos envuelve un ritmo, que actúa como agente seductor.

Octavio Paz, en su libro **El arco y la lira**⁽⁶⁾ define al *ritmo* no como medida sino como *visión del mundo*. Los antiguos chinos veían al universo como la cíclica combinación de dos ritmos: "Una vez Yin - otra vez Yang: eso es el tao". Yin y Yang no son ideas, al menos en el sentido occidental de la palabra, tampoco son meros sonidos y notas: "son emblemas, imágenes

que contienen una representación concreta del universo. Dotados de un dinamismo creador de realidades, Yin y Yang se alternan y alternándose engendran la totalidad. El universo es un sistema bipartido de ritmos contrarios, alternantes y complementarios”.

La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. No todos los tiempos son poemas pero todo poema es un mito. Como en el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesiva homogénea y vacía para convertirse en ritmo.

La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical. Todos los poemas estarán poblados de esta música, y es de hacer notar que existe una intención expresa por parte de la autora de incluir continuamente en los versos canción, canto, melodía, música.

María Calcaño en este libro vuelve a la adolescencia, al despertar sexual, al mito de Eros. No debemos olvidar que la poesía es deseo, y el deseo siempre aspira a suprimir las distancias, entre el poema y el deseo se extiende el puente del impulso amoroso: “Tiendo los brazos/ para saber/ todo lo que me darás./ La noche cae detrás de mis hombros./ Mientras yo sueño/ y me vuelvo tierna, como si fuera a llover.../ Penderá la noche/ entre mis hombros delgados./ Pero para tu paso/ sembraré musgo blanco.” (7)

El texto es un objeto de deseo, la feminidad está inscrita en él como continuidad de lo inconsciente, lo rítmico, lo arcaico, donde se intercalan los elementos naturales con la descripción del cuerpo. El retrato de la dama sigue siendo el objeto de la glorificación, pero ya no ocupa el lugar del interlocutor sino el del hablante. La función tradicional se bifurca y el varón sólo pasa a ocupar el puesto del interlocutor silencioso.

El deseo se desliza incesantemente en los versos, enunciando que algo falta. Falta por no poder alcanzar la descripción ajustada de lo que se pretende describir, que será lo faltante; de modo que cuando *el lector reescribe el texto, lo que aparece escrito es lo faltante*; la exactitud de lo descrito que fatalmente omite la vivencia vibrátil del gozar. También faltante porque lo escrito sería escritura que evidencia la ausencia del otro/a en tanto pareja. (Giberti) ⁽⁸⁾.

La poesía de Calcaño es la expresión de anhelos y deseos eróticos o ansia de amores perfectos. Ella logra trascender del goce corporal al deleite estético.

La poeta siente en su interior el dolor y el desmayo del acto amoroso: "Soñar y soñar.../ pero estar despierta y aturdida de/ este placer doloroso/ y estoy de rodillas con llanto/ sobre las mejillas..."⁽⁹⁾.

El concepto de: "sólo el dolor hace consciente la pasión y por ello se ama el sufrimiento" viene dado por el romanticismo occidental, de igual forma éste vincula la noción de amor, a la idea de dolor fecundo.

Barthes ⁽¹⁰⁾ sostiene que "donde hay herida hay sujeto y cuanto más abierta la herida, en el centro del cuerpo (en el corazón) más sujeto deviene el sujeto: porque el sujeto es la intimidad. Tal es la herida de amor: una abertura radical (en las raíces del ser), que no llega a cerrarse y por la que el sujeto fluye, constituyéndose como sujeto en este fluir mismo".

Cada amor posee su propia historia (lo que no significa, forzosamente que tenga que ser una historia individual, única e incomparable). Deberá tener, eso sí, un principio y un fin, y entre ellos el transcurrir de un proceso con momentos de

elevación y retroceso, en el cual cambia la relevancia del esquema diferencial. (Barthes) ⁽¹¹⁾.

Son los amantes quienes comienzan el proceso amoroso, pero la historia está ya programada por el código.

El proceso amoroso consigue gracias a esta historia la determinación de su propia duración en el tiempo y así el principio como el final, adquieren su característica particular pero atípica del amor. Se conoce el código y por decirlo así, se ama ya antes de haberse enamorado. (Niklas Luhmann) ⁽¹²⁾.

La operación poética transforma una experiencia espiritual en una historia de amor. La historia y el amor son esenciales para la poesía y tan existenciales para cada poeta que comienza la historia de amor. Esa historia es la historia de las palabras, de las imágenes, de las menudencias del mito o de una leyenda personal.

En el poema siguiente: "Había olvidado las muñecas/ por venirme con él./ De puntillas/ conteniendo el aliento/ me alejé de mis niñas de trapo/ por no despertarlas.../ ya me iba a colgar de su brazo/ a cantar y a bailar/ y a sentirme ceñida con él: como si a la vida le nacieran ensueños/ ...Muchas noches pasaron encima de aquella honda pureza sagrada./ Todo el cielo volcado en nosotros./ Había olvidado las muñecas./ Ahora él se ha ido./ Lo mismo./ Despacito, por no despertarme.../" ⁽¹³⁾, María Calcaño nos muestra una imagen y una voz que susurra. Y luego comienza un proceso donde la imagen se va convirtiendo en cuerpo poético, y será también el cuerpo de la ficción de quien escribe.

Graciela Gielmimo nos dice al respecto: "Se trata de recuperar el cuerpo de la palabra, de la escritura, el cuerpo como materia también de la representación. Así el verbo

reivindica su capacidad creativa, no transcribe, no justifica, no comunica. La literatura erótica coloca ante nuestros ojos su única realidad: la de ser una escritura por escritores, construcción inagotable del lenguaje... (14)

El cuerpo es imaginario no por carecer de realidad sino por ser la realidad más real: imagen al fin palpable y, no obstante, cambiante y condenada a la desaparición. Dominar el cuerpo es suprimir las imágenes que emite, o disipar su realidad. Unos y otros se proponen acabar con el cuerpo, con sus imágenes y con sus pesadillas: con su realidad. Pues la realidad del cuerpo es una imagen en movimiento fijada por el deseo.

En los poemas de María Calcaño se trasluce el movimiento de composición y descomposición del cuerpo físico y el de la letra, al inscribirse sobre ellos el deseo, deseo que es en sí mismo un cambio expresivo: la búsqueda de nuevos sentidos. Esto implica, a partir de la materialidad de la escritura y del cuerpo de la letra, indagar nuevas tensiones, nuevas situaciones de escritura-lectura, donde quien lee puede constituir su propio punto de vista (su corpus) y quien escribe puede ir transformando el cuerpo de lo legible, el campo de legibilidad. Y en el caso de esta poeta se trata de un cuerpo escritural abierto, sinuoso, sin lugar a dudas.

Si toda escritura es utópica en cuanto deseante, este sujeto textual femenino es producto de la organización discursiva: este cuerpo de la escritura y esta escritura del cuerpo se constituyen desde el principio del placer como fundamentados, se instalan el deseo y el erotismo como forma de conocimiento. Se ubican, como cuña, entre la contundencia del cuerpo de la escritora y la liviandad de su máscara escrituraria. Señal de una fisura, alusión al momento de la ficción/fusión de la carne y el disfraz, que la escritura registra gozosa, puntualmente, desplegando interrogantes: quién soy, qué presencia signifi-

cante establezco en el cuerpo de la lengua. Interrogantes que son decires e historias amorosas, enhebrados sobre la costa del cuerpo, bordes que se fragmentan al intentar escribirse, buscándose, como sujetos de un texto que siempre se está a punto de desear.

Si el lenguaje es la forma más perfecta de la comunicación, la perfección del lenguaje no puede ser sino erótica e incluye a la muerte y al silencio: al fracaso del lenguaje...

Así la poesía es un instante de la causa formal, un instante de la fuerza personal. (Bachelard) ⁽¹⁵⁾

Sólo necesita del instante. Fuera del instante sólo hay prosa y canción. En el tiempo vertical de un instante inmobilizado encuentra la poesía su dinamismo específico al igual que el éxtasis místico.

El éxtasis no es lo genital sublimado, no. Hay un cuerpo del éxtasis, un cuerpo traslúcido y fuertemente sensual que ya no tiene sexo: "Si yo soy un verso/ Las sienes ardidadas/ y las venas trágicas,/ y los pechos trémulos./ Bajo el cuello erguido mi pecho es un ara/ mi cuerpo un sonido.../ Si yo soy un verso/ Completa, sin trabas/ soy del universo." ⁽¹⁶⁾

Vemos como el poema es un emblema del lenguaje de la naturaleza y del cuerpo. El corazón del emblema es el verbo: la palabra en movimiento, el motor y el espíritu de la frase. Conjugación del cuerpo, copulación de los astros: el lenguaje resuelve todas las oposiciones en la acción metafórica del verbo. La sintaxis es una analogía del mundo y de la pareja. Toda historia de amor, sobre todo del amor primero e identificatorio, debe a su vez tener ese momento de herida o de corte, esa cosa dolorosa que somos yo y el otro, uno y otra cosa. El amor desemboca en la muerte, pero de esa muerte salimos al nacer. Es un

morir y un nacer. Así, el amor es simultánea revelación del ser y de la nada, no una revelación pasiva, algo que se hace y deshace ante nuestros ojos como una representación teatral, algo en lo que nosotros participamos: el amor es la creación del ser. Y ese ser es nuestro. Nosotros mismos nos aniquilamos al crearnos y nos creamos al aniquilarnos. El amor o la memoria que intenta recordar tiempos remotos de presentida felicidad que ya sólo puede existir en una proyección del deseo: en la irreal y efímera isla imaginaria.

El tiempo de la mirada es el paraíso: efímera eternidad de un instante. Pero ni el amor ni la memoria son capaces de salvar el mundo del deseo fuera de la escritura. El olvido lo arrastra todo. Según el ritmo que lleve: como una agua viva y torrencial o como lluvia tenue y tenaz que hunde al ser humano en la ensoñación del agua. Tras el agua y el olvido, no quedará ninguna huella de existencia, más allá de los límites de una vida. (Gisela Ecker) ⁽¹⁷⁾.

En los poemas de María Calcaño encontramos los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue el compás, es decir, un tiempo vertical. El amor está detenido, la vida inútil, la soledad la eleva hacia un tiempo vertical.

El dualismo entre amor y muerte nos sugiere un espacio, como una amenaza de eternidad, instantes alegres o tristes, oscuros o luminosos que se unen para formar un todo, la unidad que se desarrolla verticalmente en el tiempo de las formas y de las personas.

El amor totaliza, hace relevante todo lo que depende o se relaciona de algún modo con el sujeto amado.

El sujeto amoroso percibe al otro como un todo y al mismo tiempo, ese todo le parece aportar un remanente, que él no

puede expresar. Es todo el otro quien produce en él una visión estética: le loa su perfección, se vanagloria de haberlo elegido perfecto, imagina que el otro quiere ser amado, como él mismo querría serlo, no por tal o cual de sus cualidades, sino por el todo del afecto.

Los amores de María Calcaño son irrepetibles y pertenecen a la historia, pero sus poemas están vivos, son un fragmento temporal, que gracias al ritmo, puede reencarnar indefinidamente.

Si partimos de que se escribe para ser amado, es una regla casi general a todo escritor seducir con el espectáculo de la palabra. Se escribe para quien se ama.

La tesis Bartheana dice: "Escribir es un acto que supera la obra. Escribir es precisamente aceptar de ver al mundo transformar en discurso dogmático una palabra que sea querida, que sea depositaria de un sentido ofrecido; escribir es dar a los otros la posibilidad de cerrar ellos nuestra propia palabra, y la escritura no es sino una proposición de la cual no se conoce jamás la respuesta. Se escribe para ser amado, se es leído sin poder serlo, es sin duda esa distancia que constituye el escritor"⁽¹⁸⁾.

La palabra se entreteje con el dolor y silencio, pero la poeta no calla, sino recomienza una y otra vez esa lucha de la historia de amor.

Si nos remontamos al origen de la poesía nos daremos cuenta que poesía, música, y danza eran un todo: "Ciento de ranitas cantan/ cuando llueve./ Yo también./ ... Camino de la feria/ ya no salto/, ni canto/ ni me retrato junto a los sapitos/ ni me importa la feria". ⁽¹⁹⁾.

A lo largo de su obra poética constatamos que la música, el canto, el baile van tomados de la mano, para formar lo que podríamos llamar discurso amoroso "feliz", y la ausencia de estos elementos representarían la antítesis del mismo. La creación es una resurrección amorosa, una comunicación profunda con el otro. La Literatura es el símbolo: símbolo para eternizar el recuerdo, símbolo de la crónica de ese sentimiento de la infancia; "Una niña que canta/ en la orilla del mar/ y en el mar se la lleva/ con su cantar." (20).

Más allá de los hechos localizados podemos observar que en María Calcaño vive una niñez real y permanente, por lo demás, no surge sino tardíamente en la vejez, cuando se atenúan los ruidos de la existencia; la infancia se constituye en un porvenir, en reanudación perpetua, en una creación continua.

Ella utilizó un lenguaje de transgresión: lo erótico se transforma en misticismo de los sentidos: "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 lo ignoro/." (21).

En su poesía está presente una estética platónica, donde se asciende desde una belleza particular hasta la causa misma de la belleza, el misticismo se reduce a expresión: forma exterior y forma interior en un mismo instante hacen el poema.

La estructura que siguen algunos poemas pueden leerse con el orden de las vías del modelo místico; a la situación de la búsqueda en medio de la noche, vía purgativa, la irrupción del amado, asociado, como en la mística, a la luz, inicia la unión amorosa o vía iluminativa, a la que sigue el descanso, cuando amada y amado duermen juntos.

El asunto religioso se utiliza dentro del campo semántico de la sexualidad, la comunicación del creyente con Dios se identifica con la unión amorosa, con lo que se logra erotizar esa imagen y se quebranta el tratamiento tradicional del tema, que opone sexualidad a religión: "Miro esto que brota de mí,/ y me arrodillo./ Y casi digo oraciones,/ nombrando al padre muerto/ con un gesto largo y extraño.../ Mi falda se arremolina,/ se levanta como un barco,/ haciendo señales,/ de alegría en la noche". (22).

A veces el texto adopta la propia estructura de la plegaria y la asociación erótica-religiosa confiere al amado un carácter divino y sacraliza el acto amoroso: "En silencio/ tú me llamaste, Señor./ Yo nada sabía,/ y miraba tu boca/ y no sentía venir tu palabra/ pero me llamaste./ Cómo se perseguían/ nuestras manos/ tratando de enlazarse/ Sobre los tréboles de la mañana/ tenían el tacto iluminado/ de las primeras lluvias.../" (23).

María Calcaño se libera del ropaje y nos deja ver pájaros en pleno vuelo. Esta poeta se estremecía ante su realidad, la miseria, la ausencia y el asombro cotidiano la llevó a intuir una existencia llena de pasiones y sueños.

NOTAS

- (1) María Calcaño, **Alas fatales**. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1935, p. 21.
- (2) Denis Rougemont, **El amor y Occidente**. Editorial Kairos, Barcelona, 1981.
- (3) Roland Barthes, **El grado cero de la escritura**. Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1973, p. 50.
- (4) Citado por Margarita Rojas en **Las poetisas del buen amor**. Monte Avila Editores, Caracas, 1989.
- (5) María Calcaño. **Canciones que oyeron mis últimas muñecas**. Cuadernos literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1956.
- (6) Octavio Paz, **El Arco y la lira**. Seix Barral, México, 1982 p. 59.
- (7) María Calcaño. **Las canciones que oyeron mis últimas muñecas**. Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas, 1956, p. 29-30.
- (8) Eva Giberti, **Erótica y mujer**. Revista "Mujeres y escritura". Editorial Puro Cuento. Argentina, 1989.
- (9) María Calcaño. **Alas fatales**. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1935, p. 52.
- (10) Roland Barthes, **Fragmentos de un discurso amoroso**. Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, p. 107.
- (11) Roland Barthes, **Fragmentos de un discurso amoroso**. Siglo Veintiuno Editores, México, 1987, p. 109.
- (12) Niklas Luhmann, **El amor como pasión**. Ediciones Península, España, 1985, p 56.
- (13) María Calcaño. **Canciones que oyeron mis últimas muñecas**. Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas, 1956, p. 3.
- (14) Graciela Gielmmo, **Algunos textos eróticos**. Revista "Mujeres y Escritura", Editorial Puro Cuento, Argentina, 1989, p. 46.

- (15) Gaston Bachelard, **La intuición del instante**. Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 91.
- (16) María Calcaño. **Alas fatales**. Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1935, p. 10.
- (17) Gisela Ecker, **Estética femenina**. España. 1986, p. 127.
- (18) Roland Barthes, **El grano de la voz**. Siglo Veintiuno Editores. México. 1983. p. 295.
- (19) María Calcaño. **Canciones que oyeron mis últimas muñecas**. Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas, 1956, p. 35.
- (20) María Calcaño. **Entre la luna y los hombres**. Ediciones Amigos, Maracaibo, 1960, p. 58.
- (21) op. cit. p. 76
- (22) op. cit. p. 19
- (23) María Calcaño **Canciones que oyeron mis últimas muñecas**. Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas, 1956, p. 75.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston. La intuición del instante.** Fondo de Cultura Económica. México. 1987.
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura.** Siglo Veintiuno Editores, México, 1983.
- . **El grado de la voz.** Siglo Veintiuno. México, 1983.
- . **Fragmentos de un discurso amoroso.** Siglo Veintiuno Editores, México. 1987.
- BRADU, Fabienne. Señas particulares: Escritora.** Fondo de la Cultura Económica, México. 1987.
- CALCAÑO, María. Canciones que oyeron mis últimas muñecas.** Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos. Caracas, 1956
- . **Entre la luna y los hombres.** Ediciones Amigos, Maracaibo, 1960.
- . **Alas fatales.** Editorial Nascimento, Santiago de Chile, 1935.
- ECKER, Gisela (editora). Estética feminista.** España, 1986.
- LUHMANN, Niklas. El amor como pasión.** Ediciones Península, España, 1985.
- PAZ, Octavio. El arco y la lira.** Seix Barral, México, 1980.
- . **Puertas al campo.** Seix Barral. México, 1972.
- SPACKS, Patricia. La imaginación femenina.** Tribuna Femenina, Editorial Detabe- Editorial Pluma. Bogotá, 1980.
- ROUGEMONT, Denis. El amor y occidente.** Editorial Kairós. Barcelona, 1981.
- ROJAS, Margarita. Las poetisas del buen amor.** Monte Avila Editores, Caracas, 1989.