

**LAS ALAS FATALES DE MARÍA CALCAÑO:  
REIVINDICACIÓN DE LA VOZ FEMENINA MEDIANTE UNA POÉTICA TRANSGRESORA**

Johanna Díaz Torres  
Universidad Central de Venezuela  
johannanoemi@gmail.com

**RESUMEN**

Desde su primer libro, titulado *Alas fatales* (1935), la poeta María Calcaño desafió la concepción del papel social de la mujer que imperaba en Venezuela durante la primera mitad del siglo XX. Para ello se sirvió de un hablante lírico femenino que oscila entre una inusual iniciativa en la expresión de su erotismo y la tradicional pasividad de su condición, subordinada a la voluntad masculina. De esta tensión entre el yugo de la convención y el atisbo de una libertad del deseo nació una propuesta que subvirtió la representación femenina en la literatura local y reivindicó a la mujer como productor intelectual.

**PALABRAS CLAVE:** Poesía venezolana, representaciones literarias de la mujer, erotismo, trasgresión.

**ABSTRACT**

From her first book, *Alas Fatales* (1935), the poetess María Calcaño defied the conception of the female social role that prevailed in Venezuela throughout the first half of the 21th Century. To that end, she made use of a female speaker who swings between an unusual initiative in expressing her eroticism and the traditional passivity of her condition, subordinated to masculine will. This tension between the burden of social standard and the glimpse of a freedom of desire

gave birth to a poetic design that subverted the literary representation of women in Venezuelan literature and reclaimed women as intellectual producers.

**KEY WORDS:** Venezuelan Poetry, Literary Representations of Women, Eroticism, Transgression.

*La elección de la primera persona, pasa de ser un gesto de sumisión que acompaña el reconocimiento de una mirada reducida del mundo, a constituirse como una advertencia abiertamente política.*

(Mariana Libertad Suárez)

El lenguaje poético se ha caracterizado por ser abiertamente transgresor. La «apropiación» que la poesía hace de las normas del lenguaje genera una ruptura del orden habitual del discurso y, por ende, crea una nueva forma de representación textual. El lenguaje erótico podría clasificarse como doblemente desafiante: es un elemento de transgresión social y, a la vez, pese a las múltiples restricciones, es el mediador entre el concepto personalísimo de quien escribe y la reivindicación de su identidad intelectual.

Las sociedades de principio y mediados del siglo XX conservaban un esquema bastante ortodoxo en lo que a corrientes y manifestaciones literarias se refiere, y, con mayor acentuación, si ese tipo específico de literatura era producido por una mujer. Si bien países como Uruguay, Argentina o Chile mostraban una mayor apertura social, producto de los cambios civiles y políticos por los cuales habían atravesado, el caso particular de la sociedad venezolana de entonces era muy distinto. Acostumbrada a seguir las normas impuestas, no pudo comprender la vitalidad y el desprendimiento en el lenguaje de María Calcaño. El erotismo que enmarcó la mayor parte de su poesía, con mayor énfasis en *Alas fatales* (2006), abrió nuevas brechas para

la representación femenina en la literatura, ya que cuestionaba los esquemas ortodoxos y daba paso a nuevas formas de «escribir» el cuerpo y la voz de la mujer.

Si bien algunas otras escritoras ya habían incursionado, con timidez, en la creación de poesía erótica, sólo Calcaño logró que su voz y su imagen fueran identificadas en el codiciado campo literario. Así, las estrategias discursivas y publicitarias que puso en marcha para que su poética del cuerpo trascendiera las fronteras de la intolerancia y la apatía social constituyeron la mejor de las formas de transgredir los parámetros sociales. Muestra de ello es el juego que establece la autora entre las distintas voces que están presentes en sus poemas: por una parte, el hablante lírico femenino se muestra en una posición dominante; por otro, ese mismo sujeto lírico cede su puesto de poder momentáneamente y se convierte en sujeto pasivo. Ambas representaciones dan cuenta de una libertad discursiva nunca vista en la poesía escrita por mujeres, lo que cuestionaba directamente el estereotipo femenino. De manera que podría afirmarse que fue una afrenta contra el papel convencional de la mujer en la sociedad.

Entonces comenzó a cambiar la situación de la mujer en el ámbito literario: del papel pasivo y «protocolar» pasó a un papel activo y dominante a través de un sujeto lírico emancipado, con libertad para crearse y recrearse sin restricciones. Si bien los lectores de entonces habían visto el nacimiento de los poetas del momento, este nuevo hablante lírico fue innovador porque, en primer lugar, representaba a una mujer y, en segundo lugar, porque daba cuenta de cómo esa mujer imaginaba y sentía un tema tan íntimo como su sexualidad. De cierta manera, Calcaño introdujo nuevos elementos que generaban una ruptura en la concepción de la poesía y redimensionaban su lectura, inscribiéndose, precisamente, de modo muy adelantado, dentro de una corriente literaria que aún hoy se encuentra vigente. De forma que, si se analiza en retrospectiva, la poesía de Calcaño fue una prematura manifestación de la literatura actual.

Para los lectores y críticos de la época, la emergencia de una figura poética como María Calcaño significó adaptarse a una nueva línea de pensamiento y de concepción de la mujer como sujeto socialmente igual al hombre. Hasta ese entonces, ninguna mujer se había atrevido a jugar con su voz textual como lo hizo la autora marabina, por lo que sus intentos por demostrar el potencial subversivo de esta nueva visión no pasiva de la mujer fueron truncados, bien sea a través de

críticas directas, o por medio del silencio y la exclusión –dan cuenta de ello algunos periódicos de la época y distintas cartas escritas por su esposo Juan Roncajolo. Por ello, puso en marcha una estrategia de acercamiento, construyó una pose, un personaje contestatario, rebelde, provocador, que en casi todos los poemas de *Alas fatales* derrocha espontaneidad. Si bien la estrategia de posar es una alternativa harto conocida en el mundo intelectual, que tal intención proviniese de una mujer era una novedad que merece ser reconocida. En este sentido, la aparición y desarrollo de una figura como Calcaño contribuyó a crear un espacio para la voz femenina dentro del ámbito literario y también a despejar un camino para la modernización de la poesía.

Pese a las condiciones de represión y exclusión social que vivió la poeta, su escritura –como lo afirma en cartas y en su diario<sup>1</sup>– no se detuvo en ningún momento; de hecho, mientras criaba a sus hijos y cumplía con su papel de esposa devota, continuaba perfeccionando su discurso y nutriendo su habilidad literaria. Esa destreza como constructora es evidente no sólo desde el título del libro, sino desde la disposición de los poemas que lo componen.

*Alas fatales* se encuentra dividido en cinco secciones, cada una de ellas identificada con un verso introductorio que orienta al lector acerca del tono y características de los poemas a leer. La primera de las secciones lleva por nombre «Yo»; la segunda, «Ahora»; le siguen «Después», «El tiempo inmenso» y, por último, «En cualquier tiempo». Todas están acompañadas de un verso o de «palabras clave» que anuncian el tipo de poemas que se va a leer. Tal control en la composición y, sobre todo, en la organización del libro, sugiere que Calcaño planeó detenidamente cada aspecto que deseaba resaltar en *Alas fatales*. Desde su título mismo, la autora marabina destacó sus intenciones de subvertir los parámetros que signaban la construcción de un libro escrito por una mujer. Los folletines y librillos de costumbres fueron opacados por este libro calculado cuidadosamente, en el que la autora puso en marcha su creatividad e ingenio para imprimir sus intenciones con acierto. De manera que, al contrario de lo que se puede imaginar, la poeta estaba consciente de su capacidad de transgresión a través del lenguaje y de la posibilidad de que su obra trascendiese en el tiempo.

---

<sup>1</sup> Una selección de cartas y páginas del diario de María Calcaño, prologada y escogida por María Eugenia Bravo, fue publicada por Monte Ávila Editores Latinoamericana en 2012. (Nota del editor)

Asimismo, puede afirmarse que en Calcaño existen dos características que, en lo que a su lenguaje se refiere, la equiparan a voces más recientes y refuerzan esa intención de *poseuse*—siguiendo lo planteado por Silvia Molloy en «La política de la pose» (1994). La primera es la constante inversión de papeles dentro del poema, que se hace evidente en el apartado cuyo verso introductorio es «Cualquier tiempo (el dolor es firme. La ilusión es móvil. En el espejo de las horas se refleja el cielo estrellado, la noche sin aurora)». La segunda, se relaciona con la forma de representar a la mujer en los distintos papeles sociales: como madre, como regente de su casa, como individuo que siente y decide su sexualidad. Esta característica es evidente en los apartados: «Ahora (Fruta madura por el sol de mediodía. El amor en sazón. Racimo grávido para la boca ansiosa)», y, nuevamente, en el apartado «Cualquier tiempo».

En cuanto a la primera de las características, podría afirmarse que si bien la voz de la mujer —hablante lírico dominante— es siempre la que marca el ritmo, en algunas ocasiones cede ese puesto de poder y se permite ser el sujeto receptor de la iniciativa erótica. Mientras que, en otras ocasiones, se permite ser un *voyeur* y presenciar el desprendimiento de su «yo» y la materialización de sus fantasías a través de la introducción de personajes en el poema. Los poemas «Grieta», «Pastel» y «Laberinto», certifican tal afirmación. En el primero, «Grieta», el sujeto lírico rememora a una pareja de amantes que expresa su amor sin pudor; así, con añoranza, la voz afirmaría:

Hay una pareja de amantes  
que todas las tardes me tienta,  
cuando en la nostalgia  
bella de la tarde  
mi boca que arde  
ansía los besos locos y distantes  
(Calcaño, 2006, p. 83)

Es evidente que el hablante del poema, identificándose plenamente como una mujer que siente y expresa sus necesidades corporales sin ninguna restricción, confiesa su necesidad por ser parte del juego de estos amantes. Sin embargo, como se citará a continuación, el hablante lírico femenino se encuentra atado a su papel ortodoxo: «Detrás del bordado / que tiembla en mis manos los miro sedienta» (*ibidem*). Estos versos dan cuenta de la frustración que siente la voz

del poema ante la imposibilidad de vivir, tal como lo hacen los amantes de la historia, un momento de pasión y amor libre sin miradas juzgadoras. Hasta cierto punto, este poema es una metáfora de la condición de restricción en que vivieron las mujeres de la época, quienes por adaptarse a los parámetros de la «moral», cohibían sus necesidades de expresión amorosa. Igualmente, queda en evidencia cómo las obligaciones con el hogar y el papel de esposa devota limitaban los deseos de libertad de Calcaño.

De manera que el erotismo, en este caso, se produce mediante la observación y el juego voyeurista que lleva a cabo el hablante del poema. A pesar de las restricciones se evidencia, una vez más, una transgresión de la norma y del comportamiento «correcto» de la mujer. Los últimos versos de «Grieta» son elocuentes al respecto:

Y en el pensamiento loco de pecado  
yo siento el zarpazo del instinto suelto,  
garra de tentación  
que agrieta mi cuerpo vencido. (*ibidem*)

El cuerpo «vencido» del hablante se enfrenta al recuerdo de los años de dicha y a la realidad de la imposibilidad de (re)vivir con plenitud ese sentimiento de gozo que viven los amantes. En cierto modo, el último verso alude a la frustración, a esa garra de tentación que ataca para recordar que el deseo trasciende las restricciones. Esa mujer que borda y tiembla de deseo es la misma que debe sumirse en la rutina de los deberes del hogar y aceptar las imposiciones del sistema. Es precisamente en su resistencia que se encuentra la más clara transgresión a la norma social. El hecho de que una mujer se atreviese a imaginar –y, ¿por qué no?, presenciar– sin pudor, un acto tan íntimo, era una señal indiscutible de rebeldía. El hablante da cuenta de ello en el verso: «Y este pensamiento loco de pecado» (*ibidem*), como si el deseo llevara a la culpa, a la vergüenza. Como una constante en la poesía de Calcaño, la dicotomía entre transgresión y culpa se hace presente.

En el poema «Pastel», el hablante lírico sigue contemplando desde su ventana, esta vez, a una pareja de jóvenes: un soldado y una muchacha, que se despide por largo tiempo. Aunque se mantiene el papel voyeurista, en este caso no hay manifestación erótica alguna. A diferencia del poema «Grieta», no hay alusiones al cuerpo ni al

deseo carnal; sin embargo, no deja de sentirse la añoranza del hablante lírico por estar del otro lado de la ventana.

Un caminito  
desnudo de árboles:  
juntos están allí  
para decirse adiós,  
un soldado y una muchacha

En versos posteriores afirmarí­a:

Cielo rubio de alborada  
los cobija.  
y se abrazan y se besan  
junto a la tapia desierta  
donde parece que muerta  
va a quedar la muchacha (Calcaño, 2006, p. 89)

En este caso, la expresión del hablante se aleja de lo erótico y se centra en la descripción nostálgica. Sin embargo, sigue existiendo una distancia entre ese hablante y su objeto de observación, lo que podría sugerir que en ambos poemas se encuentran representadas las limitaciones presentes en la vida de Calcaño, las barreras sociales que impedían que se expresara tal como lo deseaba. El hablante siempre observa desde la ventana, detrás de la puerta. Jugar a ser la observadora, de cierta manera, era parte de su «postura» frente a quienes no podían aceptar que una señora casada escribiera de manera tan «liberal».

El poema «Laberinto» también da cuenta de cómo el sujeto lírico continúa su juego voyeurista y, además, de cómo esa imagen de mujer casada y convencional es sustituida por la de una mujer que, a pesar de estar contenida, sigue sintiendo, imaginando, fantaseando:

En la calle oscura  
Algún hombre libre  
Se quedó perdido...

(...)

Y estoy levantada  
Con un gozo nuevo,  
Con un gozo loco  
De oírlo allí afuera (*idem*, p. 86)

Además de jugar a imaginar a ese hombre que está fuera de su casa, el hablante expresa su deseo, su gozo nuevo y loco por ese que merodea. Una vez más, el hablante ratifica su papel activo, dominante dentro del poema e introduce un nuevo elemento de análisis: el erotismo como definición de la identidad, del «yo». De cierta forma, ese gozo modela el rostro del hablante y lo convierte en la representación textual de la intención de Calcaño por reivindicar su identidad.

De modo que el juego de voces presente en los poemas de Calcaño, constituye la primera de las características que hacen de su poesía una manifestación innovadora dentro de la literatura escrita por mujeres. Asimismo, el rescate de su identidad a través de lo erótico está muy presente en la mayor parte de sus poemas. Si bien con distintas características y manifestaciones textuales, este rasgo fue determinante al momento de situar a Calcaño como una exponente moderna en cuanto a poesía femenina se refiere.

Para analizar particularmente las distintas manifestaciones del erotismo en Calcaño, es importante hacer mención del verso introductorio que precede este tipo de poemas:

Ahora  
(fruta madura, por el sol del mediodía.  
El amor en sazón.  
Racimo grávido sobre la boca ansiosa)  
(Calcaño, 2006, p. 11)

En él, el lector advierte que los poemas que leerá son de corte amoroso. Además se percibe cómo, desde este verso, el hablante lírico se muestra dispuesto al gozo, con «la boca ansiosa», característica muy acorde con la intención transgresora de Calcaño.

Para analizar de forma detallada y clara los aspectos resaltantes de este compendio de poemas de *Alas fatales* y, con la finalidad de dar cuenta de la habilidad de construcción poética de la autora, se tomarán como punto de partida fragmentos de los poemas «Raíz»,



«Carne», «La toma», «Sembrador», «Me ha de bastar la vida» y «El deseo», representativos por su marcado tono erótico. En ellos, el sujeto lírico se muestra activo, desafiante, siempre presto para el gozo, para el intercambio de placer.

En «Raíz», por ejemplo, el hablante afirma: «En sabores me enciendo/ y tengo un gusto de raíz» (Calcaño, 2006, p. 16). Mientras que en «Sembrador», además de ofrecerse a su receptor lírico como tierra fértil para ser sembrada, afirmaría de forma contundente: «No te pediré más/ cuando me tomes/ me repiques adentro/ y me calles las bocas impacientes» (*idem*, p. 26). Ambos poemas no sólo ponen en evidencia un sujeto lírico que pretende hacer sentir su presencia; a su vez, son muestra de cómo la autora configuraba el personaje transgresor de sus versos. Asimismo, en los poemas «El deseo» y «Me ha de bastar la vida», el hablante expresa su deseo sin pudor y pide a ese hombre imaginario, receptor de la acción erótica, que satisfaga su petición. Estos poemas, en particular, atentan contra el estereotipo de la mujer pasiva y poco expresiva que la sociedad de la época tenía como referencia. En «El deseo», la voz, sin tabúes, afirmaríala:

¡Ábreme la vena,  
abundante...  
que la tengo estrecha!  
Déjame una brecha,  
déjame que me dure  
el goce  
del hombre delante (*idem*, p. 32)

La identidad del sujeto lírico va construyéndose a medida que su propio reconocimiento como mujer se hace evidente. Por su parte, en «Me ha de bastar la vida», el lenguaje está cargado de imágenes que aluden explícitamente al acto sexual, lo que constituye otra de las características que inscriben a Calcaño como exponente moderna de la poesía escrita por mujeres. Así, el hablante exhorta al receptor lírico a ser parte de su juego erótico:

¡Quémame duro, hondo!...  
ni en mi dolor reparo  
cuando te pido  
recia lastimadura.

Molde de sangre.  
Sólido (*idem*, p. 39)

Por último, los poemas «La toma» y «Carne», son ejemplos de cómo el hablante continúa exhortando a su interlocutor a ser parte de su gozo. También dan cuenta de la aceptación y reconocimiento del hablante respecto a su cuerpo. Así, la voz de «Carne» dice:

Came...  
Difunde el aliento  
de tu pecado más hermoso:  
tú eres como un jardín

(...)

¡Carne... carne mía!  
Intensamente llama,  
Intranquila, poseedora:  
¡abre!  
Tú eres como un jardín (*idem*, p. 17)

Por su parte, en «La toma», la reafirmación del cuerpo de la voz poética va de la mano del juego erótico que se desarrolla en el texto:

¡Me trepan las raíces  
de tus manos amadas  
y arropada en caricias  
ya casi no me veo!

(...)

¡Hombre partido en cien  
que me fuerzas la vida!  
en mis pechos desnudos  
desata tu rudeza,  
para que tengan ellos  
ese duro barniz  
que les falta de hombre (*idem*, p. 21)

Ciertamente, los poemas contenidos en este apartado son una prueba de cómo Calcaño configuró una imagen textual a través del erotismo y cómo forjó un estilo transgresor que atentaba contra el

estereotipo de la mujer en lo que a sentir su cuerpo y su sexualidad se refiere. Sin embargo, vale la pena destacar dos aspectos más en relación con su erotismo. El primero tiene que ver con la dicotomía erotismo-culpa de la que se ha hablado; el segundo, con la relación entre erotismo y muerte. Ambos están muy presentes en toda su poética, incluso en su libro póstumo: *Entre la luna y los hombres* (2006).

Para ejemplificar, aún más, las características que definen la formación de la identidad del sujeto lírico de Calcaño, los siguientes extractos de los poemas «Miedo» y «Salvaje» son bastante elocuentes. En «Miedo» se observa que el sujeto lírico se permite ser pasivo ante el juego erótico que se lleva a cabo; se muestra tímido, pero, a la vez, temeroso de sí mismo y de la posibilidad de «caer en la tentación»:

Miedo de estar bajo tus ojos,  
Presa de tu beso triunfal,  
Serpiente de cristal  
enrollada en tu copa  
de alegría como el árbol del mal  
(Calcaño, 2006, p. 31)

Como se afirmó anteriormente, es una constante en los poemas de Calcaño la inversión de papeles y el juego de sujeto activo-pasivo. Este poema, en particular, nos presenta a un sujeto que aguarda, una mujer que ansía al amado pero teme perder el control. También se hace referencia, nuevamente, a la dicotomía erotismo-culpa con el verso: «Enrollada en tu copa/ de alegría como el árbol del mal». El hablante siente placer, se divierte en su juego, pero, a la vez, existe una referencia a la tradición católica que sugiere cierto remordimiento por el acto que está llevando a cabo. En Calcaño, esta oposición entre lo que desea hacer y lo que será juzgado moralmente es una constante en muchos poemas de corte abiertamente erótico. Ejemplo de ello son los poemas «Distinta», «Nardo puro» y «Retorno». En ellos está presente una constante alusión a la culpa, a la vergüenza de haber caído presa del deseo. Por una parte, el hablante lírico femenino no desea que su madre lo bese luego de haber regresado de los brazos de un hombre: «¡No me bese, madre!/ que traigo los labios/ manchados con otros» (Calcaño, 2006, p. 27). Declara que sus labios están «manchados con otros», como si sentir deseo o placer estuviese prohibido o estigmatizado para una mujer. Ello sugiere

que existían restricciones de tipo moral o religioso, las cuales limitaban el gozo natural de la mujer en relación a su cuerpo. El poema «Distinta» así lo ratifica:

Mujer pecadora  
¡Mujer!  
Cada vez  
te ofrezco un goce nuevo.  
Cada vez, otro aspecto  
que no me conozco (*Idem*, p. 35)

Este poema no sólo es elocuente sobre el sentimiento de culpa que siente la voz lírica, cuenta adicionalmente con una característica destacable e importantísima para comprender el proceso de formación del rostro textual de Calcaño: el hablante se dirige a sí mismo, se recrimina como en un ejercicio de conciencia y, además, se reconoce, para su propia sorpresa, como pecador. Tal hecho pone de manifiesto el proceso de identificación por el que atravesó la autora en el intento de reivindicar su voz, su rostro y, también, en su lucha interna por vencer los estereotipos y modificar la tradición.

Este poema es un ejemplo preciso de cómo se concebía y cómo deseaba ser concebida la autora marabina; una manifestación más de transgresión, una provocación más a través de la pose. Paradójicamente, en ella había una resistencia inconsciente a romper de lleno con la norma religiosa y moral que le había sido inculcada. La religioso y lo erótico (aun cuando uno tenga mucho del otro) fueron dos características que matizaron su poesía y, también, dos factores a su favor para ratificar su conciencia en la construcción de un personaje lírico eminentemente transgresor, o como bien lo afirma George Bataille en *El erotismo* (s/f): «El conocimiento del erotismo, o de la religión, requiere una experiencia personal, igual y contradictoria, de lo prohibido y de la transgresión» (p. 25). El poema «Nardo puro» es un claro ejemplo de este tipo de subversión:

Yo vengo de un lejano  
monte desconocido;  
con un pecho en la mano,  
como un nardo dormido.

(...)

Pero esta mano llena  
de sagrados ungüentos  
en sabores me sube  
el amor... como a Magdalena» (Calcaño, 2006  
p.15)

La alusión a Magdalena no sólo es un cuestionamiento directo del sistema religioso, también es una muestra de esa dualidad que define la identidad del sujeto lírico a lo largo del libro y que fortaleció la «pose» de Calcaño ante la sociedad de la que dependía su inclusión en la comunidad de lectores y críticos.

En el poema «Salvaje», el sujeto lírico mantiene el control de lo que desea y no teme expresarlo con total libertad. Esta es otra de las características resaltantes de la poesía de Calcaño, puesto que a través de esa libertad de expresión el hablante fue debilitando los estereotipos y las limitaciones morales de los lectores de la época. La confrontación fue una manera de reafirmar su posición social, su cuerpo público:

Yo me siento en las venas  
la sangre poderosa.  
Y grito y espero ansiosa  
quien me mate el veneno (*idem*, p. 33)

Contrariamente al poema «Miedo», el poema «Salvaje» da cuenta de un sujeto lírico sumamente desinhibido. La herencia religiosa no tiene influencia alguna sobre la expresión del sujeto. En este caso, el hablante se muestra como una mujer que aguarda ser saciada, pero se advierte peligrosa, llena de veneno. De modo que el papel de mujer dominante, con consciencia de su potencial sexual se hace presente de nuevo. Estas alternancias de papeles también son frecuentes en las primeras dos secciones de los poemas de Calcaño.

Por otra parte, y a modo de confrontación, el poema «Grito indomable» es un excelente ejemplo de una intención de desacralizar, de mostrar la inconformidad ante el sistema, o bien, de combatir el estereotipo sobre la mujer, su papel y su posición como miembro de la sociedad:

Cómo van a verme buena  
si me truena  
la vida en las venas.  
¡Si toda canción  
se me enreda como una llamarada!  
y vengo sin Dios  
y sin miedo...  
¡Si tengo sangre insubordinada!  
Y no puedo mostrarme  
dócil como una criada,  
mientras tenga  
un recuerdo de horizonte,  
un retazo de cielo  
y una cresta de monte!  
Ni tú, ni el cielo,  
ni nada  
podrán con mi grito indomable  
(Calcaño, 2006, p. 23)

Es evidente cómo la insatisfacción y la resistencia a seguir los esquemas y la tradición marcan el carácter de este poema y definen al hablante como una voz ávida de emancipación y reticente ante las imposiciones sociales. Este es uno de los pocos poemas del libro que condensa todos los aspectos que Calcaño quiso subvertir. En primera instancia, el sujeto lírico apela a sus interlocutores y se declara como una mujer a quien le truena la vida en las venas y, por tanto, no puede encajar en el molde de «niña buena» exigido por la sociedad. Por otro, declara su oposición absoluta a la religión al escribir «y vengo sin Dios y sin miedo» (*ibidem*), lo que da cuenta de la ruptura del sujeto en relación con el sistema religioso que tanto peso tuvo en la construcción del libro.

Asimismo, y como rasgo resaltante, el hablante se opone al papel de dócil criada que intentan imponerle, lo que sugiere un desprendimiento del papel ortodoxo de madre y esposa. Vale mencionar que, en una carta dirigida a Juan Liscano, Calcaño confiesa el gran pesar que significa para ella su matrimonio y la rutinaria vida materna. Este último rasgo se hará más evidente en el apartado «El tiempo inmenso (la carne nueva temblará como la/ primavera, en un árbol florido)», en el que la autora dispuso los poemas que mejor ejemplifican la subversión en el papel ortodoxo de la figura materna. De esta forma, en Calcaño se encuentra, como en muchas otras poetas, la figura de la madre como conductora de las emociones; sin

embargo, la imagen ortodoxa es desplazada por una que, matizada con rasgos eróticos, se convierte en una referencia distinta a este hecho natural.

Aunque para Calcaño la mujer ya no es el sujeto pasivo que simplemente se dedica a la maternidad –rasgo que puede ser sustentado con «Grito indomable»–, reconoce la importancia de este hecho capital, con la diferencia de que es ella, la mujer, quien decide y controla la posibilidad y el momento de ser madre. Así, el hecho materno es descrito desde una visión innovadora, que se desprende de los estereotipos ortodoxos.

Es resaltante que, como antesala a los poemas de corte maternal, la autora haya dispuesto el verso introductorio: «El tiempo inmenso (la carne nueva temblará como la/ primavera, en un árbol florido)», que alude a ese proceso de creación que se lleva a cabo a través del cuerpo y que, a pesar del erotismo presente, no limita la visión materna del hablante. Todos los poemas contenidos en este apartado tratan sobre el hecho materno; algunos se enfocarán en el proceso de seducción o de espera antes de la procreación, otros darán testimonio de las sensaciones después de lograr convertirse en madre o de la frustración por no llegar a serlo.

Los poemas «Vellón» y «Al borde de mí» giran en torno al primer aspecto mencionado. En «Vellón», el hablante agradece por la próxima llegada de su hijo, lo que expresa no sólo de su anhelo de ser madre, sino –lo que es más importante aún– el reconocimiento corporal que asume el sujeto lírico:

La vida me llama  
y yo me siento constante  
una canción en los oídos.  
y se me alzan los pechos  
como vasos estrechos  
en el nido del seno.  
¡Y la sangre orgullosa  
es una llamada! (Calcaño, 2006, p. 60)

«Al borde de mí» es mucho más altivo. En él, el hablante pide al receptor lírico un hijo, un retoño. Sin embargo, prescinde de lo erótico (lo que queda ejemplificado en el verso: «con otra voz distinta a la mía») y, aunque mantiene su posición dominante, el sujeto advierte que es otra voz la que se expresa ahora:

Te estoy pidiendo un hijo  
con otra voz  
ajena a la mía:  
voz de todo lo fértil.  
La voz honda  
de la tierra movida  
que asombra a la tierra misma (*idem*, p. 71)

Esa voz que no es la habitual hace referencia al cambio de percepción que quiso imprimir la autora en lo que al tema de la maternidad se refiere. Si bien sigue existiendo la presencia de una voz dominante, no es la misma que dirige la acción sexual en poemas anteriores, se convierte en conciliadora y redentora, en una voz «de todo lo fértil». En este caso, el estereotipo de la madre que siempre aguarda es sustituido por la imagen de una mujer que busca y exige un hijo. Al compararlo con «Vellón», se observa que en lugar de aguardar el gozo de ser madre, el sujeto de «Al borde...» va en busca de él: «y te vengo pidiendo/ con un rencor de india/ callado/ vivo» (*ibidem*). Ello podría equipararse a lo expresado en el poema «Injerto», en el que el hablante —en completa posición dominante— «extrae el hijo deseado»:

Me vas a hacer un hijo.  
Te lo sacaré hermoso  
con todo el regocijo  
que quiebra mi reposo (*idem*, p. 63)

También es importante destacar otra de las facetas de la voz lírica-materna, esta vez en relación con la representación del aborto. Para las mujeres de la época perder un hijo era un error imperdonable, atribuido —como es costumbre en las sociedades donde predomina la decisión masculina— a una incapacidad femenina para cumplir con la función natural de ser madre. En este sentido, es fundamental citar un fragmento del poema «Desangre», en el que la voz asume con resignación la pérdida del hijo anhelado. En este poema, el hablante se declara incompetente para «afirmar bien el gajo pequeño» y se lamenta por no haber podido hacer más. Este texto es una manifestación de osadía por parte de la poeta, puesto que el tema del aborto era otro fuerte tabú para la época. De modo que este poema, además de atentar contra la estabilidad del estereotipo



materno, toca fibras muy sensibles de la moral femenina de aquel tiempo, al mostrar con tanta naturalidad un hecho que para muchas resultaba vergonzoso y hasta pecaminoso.

La raíz lastimada.  
los pezones baldíos.  
mi gozo en suspenso.  
y la vida me duele  
como una cosa grande  
por no haber afirmado  
bien el gajo pequeño (*idem*, p. 69)

Igualmente, si bien en «Desangre» se evidencia el lamento del hablante ante la pérdida del hijo deseado, en «Después del fruto» el sujeto lírico declara su dicha y asume con gozo la concepción de su retoño, que expresa en imágenes como:

Estoy encendida  
de savia toda;  
y tengo en la herida  
de la última poda  
la carne golosa  
de belleza (*idem*, p. 70)

Estos versos se ocupan del proceso corporal por el que transita el sujeto en su camino a la maternidad y de cómo esa misma carne golosa y siempre presta al gozo se convierte en refugio, en contención. Igualmente, poemas como «Estos brazos seguros» y «Otro hijo» ratifican la satisfacción que siente el hablante por haber podido «cosechar» el hijo anhelado; también revelan la libertad y el alivio que, como mujer, como individuo, le proporciona tener ese hijo: ¡tú apagarás seguro/ mis voces!» (*idem*, p. 68). Tal satisfacción se convertirá en el poema «Estos brazos seguros» en una intención de proteger, a toda costa, al hijo concebido: «Y se han vuelto salvajes/ estos brazos que son/ para sostenerte/ a ti, hijo mío» (*idem*, p. 62). La voz, antes implorante y deseosa, agradece la llegada del hijo y asume su papel como protectora y defensora de su bienestar. Los «brazos salvajes» de los que habla el sujeto demuestran el anhelo ferviente de la voz poética por resguardar la integridad y la seguridad de su nuevo hijo frente a algún posible acecho.

La mayoría de los poemas contenidos en este apartado no sólo aluden al papel de madre del hablante lírico, sino que se pasean por las diferentes etapas por las que atraviesa el cuerpo en su intento de ser receptor, cuidador y mediador entre el anhelo materno y la materialización de ese deseo. Asimismo, son destacables otras dos características: la primera tiene que ver con la felicidad que expresa el hablante por el hecho de tener entre sus brazos al hijo soñado, lo que sugiere un cambio de «estatus»: de ser sólo una mujer que suplica por un hijo, a ser una madre complacida. Se puede ver entonces cómo el hablante exhorta a su interlocutor a sentir y preservar el gozo de ser madre. Aunado a ello se hace notar que, para el hablante, el hecho de no ser madre podía equipararse a un estado de pobreza y soledad, lo que sugiere la gran importancia que la maternidad tenía en la vida de la autora empírica. Para ilustrar esta característica, los poemas «Un hijo», «Retoño» y «Paz» son bastante elocuentes. Leamos estas líneas de «Un hijo»:

Tú eres infeliz,  
mujer, si no sentiste  
este sagrado estremecimiento,  
esta brecha honda...

(...)

¡Infeliz! ¡Infeliz si no has sentido  
este entusiasmo loco  
de tener un hijo! (Calcaño, 2006, p. 61)

Por su parte, los poemas «Retoño» y «Paz», dan cuenta del proceso de reconocimiento que experimenta la voz lírica tras haber traído al mundo al hijo anhelado. En «Retoño» se dejan leer los siguientes versos:

Hoy me he conocido.  
Me he conocido  
en esta mordida  
sabrosa  
y dañina  
que me da la vida (*idem*, p. 66)

Mientras tanto, en el poema «Paz», la voz lírica nos dice:

Ahora,  
ya no tiendo  
las manos empobrecidas.  
De riquezas colmadas,  
cuando las levanto  
casi tocan el cielo (*idem*, p. 67)

De manera que ocurre una transformación en esa voz lírica, una evolución del cuerpo que se representa en el texto. Si se recuerdan los poemas de corte erótico, se tendrá que también ocurre un cambio de estado en el cuerpo textual del hablante, sin embargo, el regocijo vendrá por haber conseguido conquistar al amado, al hombre deseado.

Retomando lo afirmado líneas atrás, la segunda de las características de este compendio de poemas se relaciona con el temor que siente el sujeto ante la posibilidad de no poder proteger del todo a su hijo. Para ejemplificar la afirmación, tomaremos en cuenta los siguientes dos poemas: «Angustia», en el que la voz se estremece al ver a una madre y su hijo pidiendo limosna en la calle y «Distancia», en el que el pensamiento de la muerte (muy presente en todo el libro) exalta la bendición de haber tenido un hijo. Leamos:

Y pensando en mi hijo  
a quien nunca ha faltado mi cariño  
y tiene padre, abrigo y pan seguro,  
proseguí mi camino, nublados ya los ojos  
de pensar con angustia y con alivio:  
si algún día ese niño dará pan a mi hijo (Calcaño,  
2006, p. 64)

Entretanto, el poema «Distancia», más que «contar» –puesto que tiene mucho de narrativo– la angustia del hablante ante el hecho de desprenderse de su hijo, expresa su satisfacción por haber podido concebirlo y por haber compartido su vida con él:

Y cuando la belleza  
azul de los caminos  
-sombra ya de fantasma-  
me alce toda lívida  
de una plata imposible:

este gajo sangrante  
será la única mordedura feliz  
que me hable distante...  
¡Hasta la raíz! (*idem*, p. 65)

Es importante destacar que, ya para 1935, Calcaño padecía el terrible cáncer que apagó su vida veinte años después, por lo que este poema podría tomarse como una proyección de la autora respecto a su futura muerte y la manera en que afectaría a sus hijos. Al compararlo con el poema anterior, se evidencia que ambos están signados por el temor del sujeto lírico a fracasar en su misión como madre, pero también transmiten el alivio de tener consigo a sus hijos. Se comprueba entonces que el papel que cumple la figura de la madre en los poemas de Calcaño atraviesa por varias etapas. Primero, el lector se encuentra frente a una mujer implorante que busca con ahínco concebir un hijo y que se valdrá de su posición de dominio para alcanzarlo. Luego, se encuentra con una voz dulce, complacida por el hecho de ser madre. Por último, esa misma voz, antes sosegada, se presenta temerosa y expectante acerca de su futura muerte y el bienestar de sus hijos. De tal suerte que la representación de la figura materna en *Alas fatales* no sólo muestra diferentes rostros, distintas facetas, sino que a su vez va moldeando una transformación corporal que, como ya se ha podido observar, llegará a su florecimiento total en los poemas eróticos.

Como último aspecto a resaltar sobre el proceso de configuración de la identidad que Calcaño desarrolla en los poemas de *Alas fatales* está el apartado de poemas relacionados con la muerte, de los que cabe acotar que están matizados –como todos los poemas del libro– por un carácter erótico. Habría que destacar también el verso introductorio que precede a estos poemas: «Después. (Misterio. Sombra. Nada. De esta ecuación arcana, brotará la vida)», que señala la culminación de un proceso, de un «Después» que es equiparable con la nada, pero que aún hace germinar la vida. De alguna forma, este verso alude a las concepciones filosóficas que la poeta expresa en su carta a Liscano (mencionada páginas atrás).

En este sentido, destacan tres poemas que ratifican la afirmación anterior: el primero de ellos es «Zeta», en el que el hablante lírico femenino se resigna ante su muerte, pero exige lealtad a su amado hasta el último momento:

Yo sé que he de morir,  
que ha de venirme eso...  
Pero no quiero llantos,  
ni dobléz [*sic*] de campanas  
ni alborotos, ni rezos.

(...)

Y ahora que nada me dices,  
habla de cosas buenas,  
alegres, de mentira.  
Bésame intensamente...,  
júrame que me quieres  
y descíñeme este peso  
de angustia.

Después...  
¡Qué importa!  
Vendrán otras mujeres  
A borrar mis besos  
(Calcaño, 2006, p. 47)

Además de resignación, el hablante siente impotencia ante su muerte inminente y la posibilidad de que su puesto sea usurpado. Es notable como el proceso de la muerte se hace evidente en un cuerpo que aún está preso en el gozo, en la vida, tal como en el verso introductorio antes mencionado. Esta relación entre erotismo, vida y muerte puede explicarse mejor mediante la noción que expone Bataille (s/f):

la muerte de uno es correlativa al nacimiento de otro;  
la muerte anuncia el nacimiento y es su condición.  
La vida es siempre un producto de la descomposición  
de la vida. Antes que nada es tributaria de la muerte,  
que le hace un lugar (p. 40).

Por otra parte, el poema «El golpe sordo» muestra no sólo la resignación de la poeta ante su muerte, sino el anhelo de que tal hecho ocurra:

Será mi muerte  
una suerte sin lástima  
y sin esperanza...

¡A flor de pulso  
quiero tenerla encima,  
quiero verla llegar! (Calcaño, 2006, p. 49)

De forma análoga, el poema «Polvo» ratifica el deseo de morir, sin dolor y sin revuelos. Es curioso que en este libro de poemas la muerte sea un apartado de tanta relevancia para la poeta. Tal vez, en esa voz que se resigna ante la muerte quiso representar una intención de transgredir, también, ese proceso natural. Y es que aceptar sin temor el advenimiento de la muerte era –y sigue siendo– una muestra de osadía:

Mejor que me volviera  
de una vez fin de polvo,  
despojo de llama disuelta en el viento...  
¡Que somos nada!  
si ser nada incluye  
ser cielo, nube,  
mariposa, río (*idem*, p. 48)

La identidad del hablante está signada por el conocimiento de la muerte y la resignación ante este hecho inevitable. Si bien en el primer poema se evidencia un tono erótico, en los dos siguientes queda en evidencia un deseo hasta ahora no expresado por la poeta: el anhelo de la muerte, del fin, lo que sugiere que también mediante este estado final se llevaba a cabo un reconocimiento en el sujeto lírico. Es importante resaltar este último cambio en el cuerpo textual de Calcaño respecto a la evolución que ha experimentado la voz durante todo el libro.

A través del personaje que construyó en sus poemas, Calcaño fue modelando su voz, su imagen y su cuerpo. Fue su lenguaje el mediador entre su ímpetu literario y el campo intelectual de la época. Es importante recordar, en este sentido, que el plan de irrupción y reivindicación llevado a cabo por Calcaño fue producto de la represión obvia, de las limitaciones sociales –entiéndase literarias, editoriales y culturales– que caracterizaron a la Venezuela de los primeros treinta años del siglo XX. En vista de que todo intelectual significaba un riesgo inminente para la estabilidad del orden social, Calcaño debió valerse de estrategias discursivas para posicionar lentamente su voz en el tan añorado panorama literario nacional. *Alas fatales* fue sólo el

comienzo de su plan de transgresión social; años más tarde, su poemario *Canciones que oyeron mis últimas muñecas* continuaría reinventando la tradición de la poesía venezolana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bataille, G. (s/f). *El erotismo*. [Documento en línea]. Recuperado el 20 de noviembre de 2012. Disponible en: [http://www.artpaniagua.es/uploads/4/8/6/4/4864148/bataille\\_georges\\_-\\_el\\_erotismo\\_v1.1.pdf](http://www.artpaniagua.es/uploads/4/8/6/4/4864148/bataille_georges_-_el_erotismo_v1.1.pdf)
- Calcaño, M. (2006). *Obra poética completa*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Calcaño, M. (2012). *Páginas de un diario olvidado y otros relatos (1916-1956)*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Molloy, S. (1994). «La política de la pose». En Ludmer, J. (coord.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994* (pp. 128-138). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Suárez, M. L. (2009). *Sin cadenas ni misterios. Representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936-1948)*. Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.