UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
ESCUELA DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA
CÁTEDRA: TEORÍA Y MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN LITERARIA
TRABAJO ESPECIAL DE GRADO

“MI CANTO ES DEL VIENTO” DE TOMASA OCHOA CORDERO: UN ACERCAMIENTO HERMENÉUTICO.

Autor: Gabriel Dicurú

C.I.: 18.500.086

Tutor: Dr. Gustavo Fernández Colon

Naguanagua, Julio 2014

Aprobación del Tutor para la presentación del trabajo especial de grado

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutor del trabajo especial de grado presentado por el ciudadano: Gabriel Alexander Dicurú Contreras para optar a la licenciatura en Educación, Mención Lengua y Literatura considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe

En la ciudad de Naguanagua a los 21 días del Julio de 2014.

Gustavo Fernández Colon

INDICE

DEDICATORIA v

RESUMEN vi

INTRODUCCION 1

CAPITULO I 4

EL PROBLEMA 4

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 4

OBJETIVOS 10

Objetivo General 10

Objetivos Específicos 10

JUSTIFICACIÓN 11

CAPÍTULO II 13

MARCO TEORICO 13

ANTECEDENTES 13

BASES TEORICAS 20

La hermenéutica literaria 20

La muerte desde la perspectiva hedeggeriana 31

El estilo, el verso y la imagen 35

CAPITULO III 40

MARCO METODOLOGICO 40

TIPO DE INVESTIGACIÓN 40

CORPUS LITERARIO 40

MÉTODO DE ANÁLISIS 41

El análisis del tema de la muerte y la imagen del perro 44

Análisis estilístico: forma, estilo, ritmo e imágenes. 44

CAPITULO IV 46

CONTEXTO HISTORICO, SOCIAL Y LITERARIO 46

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL 46
CONTEXTO CULTURAL 49
CAPITULO V 57
TEMA E IMAGEN EN LA TRADICION POETICA 57
LA MUERTE EN LA TRADICIÓN DE LA POESÍA VENEZOLANA 57
ANÁLISIS DEL TEMA DE LA MUERTE DESDE UNA PERSPECTIVA HEDEGGERIANA 61
LA IMAGEN DEL PERRO EN LA TRADICIÓN POÉTICA VENEZOLANA 68
La imagen del perro en el libro *Mi canto es del Viento* de Tomasa Ochoa 71
CAPITULO VI 77
FORMAS LITERARIAS Y RECURSOS ESTILÍSTICOS 77
TENTATIVA: FORMAS LITERARIAS EN EL LIBRO *MI CANTO ES DEL VIENTO* 77
APROXIMACIÓN AL ESTILO EN *MI CANTO ES DEL VIENTO* 79
IMÁGENES POÉTICAS Y RITMO 83
CONCLUSIONES 86
REFERENCIAS 91

DEDICATORIA

Dedico este humilde trabajo a mi sombra,

quien aún me acompaña a pesar de mi carácter.

A mi madre

que se paró temprano y me acompañó con su preocupación muchas madrugadas

A mi abuela

por su apoyo incondicional

A las esporádicas

pero largas conversaciones con mi abuelo

A mi compañera de vida

soporte de todas las cosas.

A la señora Aura Lucena y familia

por abrirme la puerta al universo de Tomasa

A todos los amigos

A la vida

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
ESCUELA DE EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA
CÁTEDRA: TEORÍA Y MÉTODOS DE LA INVESTIGACIÓN LITERARIA
TRABAJO ESPECIAL DE GRADO

"MI CANTO ES DEL VIENTO" DE TOMASA OCHOA CORDERO: UN ACERCAMIENTO HERMENÉUTICO.

Autor: Gabriel Dicurú
Tutor: Dr. Gustavo Fernández Colon
Año: 2014

RESUMEN

La poesía de Tomasa Ochoa Cordero ha sido marginada de las valoraciones de la literatura nacional, por esto, el presente trabajo de investigación intenta rescatar su obra a través de la interpretación hermenéutica de su libro *Mi canto es del viento*. La hermenéutica es un método que aborda integralmente su objeto de estudio bajo la orientación de descubrir la verdad textual de sus poemas queriendo demostrar objetivamente la riqueza literaria y existencial de su poesía. La biografía de Tomasa Ochoa, el contexto histórico, social y cultural del libro *Mi canto es del viento*, la tradición literaria que lo imbuye, el análisis del tema de la muerte y la imagen del perro y el análisis estilístico (forma literaria, estilo, ritmo e imágenes retóricas) conformarán una unidad que operarán como datos objetivos para la elaboración de conclusiones. Tomasa fue una poeta que interpretó el espíritu de su tiempo y lo vertió en su poesía con rasgos peculiares expresados a través de sus poemas. La sensibilidad creadora avistada en el libro *Mi canto es del viento* proviene de su relación armónica con los entes de su entorno. La insistente prosopeya a lo largo del libro emerge de la soledad ante al vacío de un papel en blanco, así, da características humanas a los que no les son propias para que funjan compañeros en la hora fecunda de la creación poética.

Palabras claves: Tomasa Ochoa, Poesía, Hermenéutica.
Línea de Investigación: Estudios teóricos, críticos y transdisciplinarios de la literatura. **Temática:** Aportes de las literaturas latinoamericanas y caribeñas.
Subtemática: Conformación y desarrollo de la literatura venezolana.

INTRODUCCION

El presente trabajo de investigación gira en torno al libro *Mi canto es del viento* de la poeta montalbanera Tomasa Ochoa Cordero. Nos aproximaremos a sus referencias y constitución interna a través del método hermenéutico, método holístico, integral, que tomando los momentos y datos objetivamente convalidados, intenta descubrir la verdad textual de los poemas; para esto, la presentación del trabajo estará estructurada por seis capítulos

En el capítulo uno se establecerá el planteamiento del problema, su justificación y objetivos que pretende alcanzar la presente investigación, aquí se hará un panorama biográfico de Tomasa Ochoa Cordero y del surgimiento del libro *Mi canto es de viento*, igualmente se presentarán las preguntas fundamentales que trataran de responderse en el desarrollo del trabajo.

El segundo capítulo se dividirá en dos partes: los antecedentes a la presente investigación y las bases teóricas en las que se fundamenta. A través de los antecedentes se revisaran las opiniones previas o prejuicios que se han formado en la tradición literaria venezolana a partir de libros ensayísticos y tesis de pregrado que giran en torno a Tomasa Ochoa Cordero y su obra. En las bases teóricas se establecerán las teóricas que soportan el análisis hermenéutico, el análisis temático y estilístico a partir de la definición de conceptos y principios elementales de las teorías correspondientes.

En el capítulo tercero se esquematizará la naturaleza metodológica del presente trabajo dando a conocer el tipo de investigación, el corpus literario

sujeto al análisis y el método de análisis, describiendo paso a paso el desarrollo de la investigación planteada.

En el capítulo cuarto se anotará el panorama histórico, social y literario que contextualiza el libro *Mi canto del Viento* con el objetivo de precisar el lugar de la obra en el panorama de la literatura nacional dando cuenta de posturas, predominio de formas literarias, de igual manera permitirá conocer el espíritu que signa la época y de igual forma observar cómo la misma se expresa en las obras que sirvan como referencia histórica y cultural para demostrar su influencia.

En el capítulo quinto se realizará el análisis del tema de la muerte envuelta en la expresión de la tradición poética venezolana, además, se analizará, desde una perspectiva heideggeriana-existencialista, la poesía de Tomasa Ochoa a través de su libro *Mi canto es del viento*, luego se estudiará la imagen del perro en la tradición poética venezolana y se contrastará con la expresión de esta imagen en la obra poética citada mencionando las peculiaridades observadas en la obra.

En el sexto y último capítulo, se abordará el análisis de las formas literarias expresadas en los poemas de *Mi canto es del viento*, de la misma manera, es establecerá el estilo que signa la obra anotando algunas imágenes retóricas para sus análisis. Finalmente se harán las observaciones pertinentes entorno al ritmo interno y externo de los poemas bajo la perspectiva de Nobel de literatura Octavio Paz.

La articulación de todos los capítulos conforman una unidad textual orientada a resaltar de la poeta montalbanera todo cuanto hay de peculiar en ella y darle el sitial que le corresponde en la literatura nacional a través de

una interpretación justa, objetiva, aportando conclusiones sustentadas en datos convalidados a través del presente trabajo.

Es mucho lo que podría decirse de la poesía de Tomasa y es mucho lo que podría descubrirse realizando una lectura donde los prejuicios se integren a una conversación con el texto y puedan sustentarse en la lectura o por el contrario, renovarse bajo la sinceridad de quien busca en un libro sus propias referencias.

CAPITULO I
EL PROBLEMA

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La poesía, desde los tiempos primeros, se ha constituido como una forma artística de expresión donde las variaciones ontológicas del hombre se han manifestado en la condensación de valores históricos, posturas del autor frente al mundo, ribetes sociales de la época en la que se circunscribe la obra y los aspectos formales de la creación poética, cuestiones que dan un balance del sentido estético del poeta en su realización última: el poema. Esta confluencia de elementos y su sinergia desembocan en la efervescencia emocional que es capaz de generar un poema.

En este sentido, la permanencia histórica de la poesía en el mundo se convierte en una interpretación del mismo utilizando un lenguaje propio en sus distintas épocas y gustos estéticos, generándose un código particular con el cual se expresa un significado mayor, trascendente; que respetando la polisemia propia de la palabra poética abre una puerta al entendimiento esencial del poema, podría aseverarse incluso, que la poesía es un testimonio, una acción que se cuenta en la noche de la sociedad a la luz del fuego.

Octavio Paz (1967) en su libro *El Arco y la Lira* confiere a la poesía la cualidad reveladora del mundo y también creadora de otro mundo (p.13), cualidades que son materializadas a través del lenguaje por el poeta, un lenguaje codificado en imágenes simbólicas, temas recurrentes, formas literarias y estilo de la escritura, elementos que responden a la concepción

ontológica del poeta, sus experiencias de vida, cánones literarios y posturas estéticas ante los mismos, es decir, que los elementos que se puedan evidenciar en la poesía con fines analíticos tienen su génesis en la humanidad histórica, social, cultural y vivencial del poeta expresada irreductiblemente en el poema.

Tomasa Ochoa Cordero [1915-2011] es una poeta oriunda de Montalbán, un pueblo de los valles altos del estado Carabobo, Venezuela. Nació el 15 de enero de 1915 sobre la montaña “las mesas” que en su momento se utilizaba para la explotación cafetalera. Hija de Pedro Antonio Ochoa y Dionicia Cordero. Su niñez se desarrolló entre los valores campesinos, entre un rico ambiente vegetal y animal propio de los valles altos de Carabobo. Tras un intento de colocarla en la escuela, el padre se ve obligado a sacarla dado que la maestra utilizaba a los estudiantes para realizar los trabajos del hogar, en palabras de Tomasa Ochoa Cordero quien describe a la maestra dice que “ella lo ponía a uno a cargarle el agua, le limpiábamos el patio, le fregábamos” (cfr. Gabaldon. p.5). Dada las condiciones de la Venezuela rural de entonces y sus propias condiciones socioeconómicas, a fin de cuentas, no pudo ir a la escuela.

Tras el fallecimiento del padre de Tomasa Ochoa, la madre decide dar a su pequeña hija al cuido de un tío, hermano de Pedro Antonio, pero Tomasa no pudo acostumbrarse a esa familia, así que semanas después huye hasta la casa de la madre, quién al verla, ordenó a la niña volver con su tío, decisión que Tomasa no cumplió. Tomasa decide irse entonces a la casa de unas tías, hermanas de su madre, donde se queda unos días, finalmente fue llevada a la ciudad de Valencia a cuidar a los niños de la familia Carnevali (Ob. cit. p.7), al respecto Tomasa Ochoa expresa recordando “ahí

fue que vine a tener infancia, porque jugaba con los niñitos y sus jugueticos, y más grande ayudaba en todo" (ob.cit.p.5)

Más tarde conoce a quien sería el padre de sus hijos, Leoncio Lucena Cortez, telegrafista de profesión, es él quien con su amor y cariño le enseña a leer y escribir a sus 20 años aproximadamente.

Con Leoncio Lucena Cortez tuvo tres niños: Aura Lucena, Omaira Lucena y Pedro Manuel. El infortunio de la muerte llegaría demasiado pronto cuando Omaira, su segunda hija muere en Cumaná y más tarde, a la edad de 8 años muere Pedro Manuel de un tumor cerebral. Leoncio Lucena amaba mucho a Pedro Manuel y le afectó mucho su muerte, antes de cumplir los dos años de la muerte del niño, Leoncio Lucena Cortez palideció y murió en 1948 quedando Tomasa Ochoa viuda y aquejada de tantos recuerdos.

Al enviudar, Tomasa se ve en la necesidad de salir a trabajar, comienza así un trabajo de asistente de enfermería donde elaboraba las historias medicas para el doctor Luis Guada Lacan e inyectaba porque este mismo medico le había enseñado. Luego trabajó en el telégrafo durante catorce años pero se ve en la obligación de renunciar para atender a su hermana en Montalbán que estaba muy enferma. (ob. cit).

Entre tanto, el resplandor de la soledad le acompañaba, la reflexión, la nostalgia, la contemplación y su memoria iban madurando lo que en 1979 se conocería como su primer libro *Canto Uno: Montalbán*; selección poética a cargo del artista plástico Valdemar Romero; años antes se había conocido también el interés de Tomasa Ochoa por el arte y la creación plástica a través de la pintura. En 1981, el Departamento de Literatura de la Dirección

de Cultura de la Universidad de Carabobo le publica el libro antológico “Mi canto es del viento”, la selección de poemas estuvo a cargo de Holber Ascanio y Reynaldo Pérez So.

Sin una formación académica, Tomasa Ochoa Cordero se inicia en la pintura ingenua y escribe poesía, lo que nos habla a simple relieve, de una genuinidad en su necesidad de expresión a través de la creación artística, su poesía surge de la vida como río subterráneo que, luego de erosionado el suelo por los distintos fenómenos de la vida (el tiempo, el recuerdo, la historia, la muerte, la contemplación…), brota al exterior humedeciendo los montes. Su poesía se decanta en una creación despojada de pretensiones intelectuales o poses de artista. Tomasa Ochoa es ante todo, una poeta de la expresión genuina, en donde la necesidad del arte procede de la confluencia de la realidad en un ser consciente de su existencia y de su relación con otras existencias.

A pesar de su migración a la ciudad de valencia llevó consigo la nostalgia de la montaña que la vio nacer y la de su pueblo, Montalbán, ese *terroncito de tierra dura* como lo designa en el poema “*querellas a mi pueblo*” que cierra el poemario “*Mi canto es el viento*”, su yo poético está arraigado fuertemente a la tierra del pueblo, a su gente, sus costumbres, su vegetación y templanza; así pues, sus condiciones contextuales y vivenciales impulsan las ansias de querer descubrir en el fondo de sus poemas la verdad textual.

Contrariamente de lo que podría suponerse de un poeta *telúrico*, Tomasa Ochoa Cordero aborda los más diversos temas espirituales y sociales con franqueza y sensibilidad, desde su yo se expresan otras voces,

otros dolores que confluyen en su conciencia lúcida, contemplativa y reflexiva.

Fue poca la relación que tuvo con los artistas de la época, con la estética predominante de los grupos literarios o de las instituciones que revestían alguna autoridad con respecto a las formas concebidas de hacer poesía para ese momento. En 1977 conoce a los integrantes del grupo literario valenciano Talión compuesto por Luis Alberto Angulo, Adhely Rivero, Luis Cedeño, Rafael Gallardo, Javier Brizuela, entre otros. Más tarde conoce a poetas como Laura Antillano o Reynaldo Pérez So. En 1979 publica su primer poemario titulado *Canto uno: Montalbán*. Es importante mencionar que Tomasa Ochoa no leía poesía, escuchaba, porque leer poesía para ella era *contaminarse*, entendemos, que al leer poesía la poeta creía que podía contaminarse con estilos, formas, imágenes y otros elementos que se descubren en una lectura.

Así Tomasa Ochoa Cordero, se desarrolló en el mundo de la pintura y la poesía, vale anotar que, a finales de 1975 la dirección de cultura de la Universidad de Carabobo patrocinó una exposición pictórica individual en la Facultad de Ciencias de la Educación llamada *Menudencias del tiempo,* además, sus cuadros fueron admitidos en 3 oportunidades al reconocido salón Arturo Michelena y publicó los siguientes poemarios:

- *Canto Uno: Montaban*. Biblioteca Aquiles Nazoa.1979
- *Mi Canto es del viento.* Universidad de Carabobo- Dirección de cultura- Departamento de Literatura. Separata. 1981

- *Páginas en el espacio*. Gobierno de Carabobo, secretaria de Cultura. 1991

- *Viento de sequia en el arado.* Gobierno de Carabobo, secretaria de Cultura. 1996

Como se ha visto, Tomasa Ochoa, campesina de nacimiento y sin formación académica fue una persona revestida de una sensibilidad envidiable, la cual filtraba cada experiencia de vida al arte, a su forma tan singular de hacer poesía. Así pues, valdría preguntarnos ¿a qué responde esa sensibilidad por los elementos que constituyen la realidad?, ¿Cómo apenas sabiendo leer y escribir logra crear un poema? ¿Cuáles temas constituyen su poética y cuál su relación con la realidad que le circunda? ¿Qué se esconde tras la imagen del perro y ese misterioso tono del universo poético de Tomasa Ochoa Cordero?

OBJETIVOS

Objetivo General

- Interpretar desde una perspectiva hermenéutica el libro *Mi canto es del Viento* de Tomasa Ochoa Cordero

Objetivos Específicos

- Describir el contexto histórico, social y literario, entre las décadas 1960- 1970, en el que se circunscribe la obra poética *Mi canto es del viento* de Tomasa Ochoa Cordero.

- Analizar el tema de la muerte y la imagen del perro en el libro *Mi canto es del viento* de Tomasa Ochoa Cordero.

- Analizar la forma literaria y recursos estilísticos del libro *Mi canto es del Viento* de Tomasa Ochoa Cordero.

JUSTIFICACIÓN

La poesía de Tomasa Ochoa Cordero es un caso peculiar en la poesía venezolana, en ella se expresa la sencillez del campo y la complejidad de un mundo sometido a la historia, en su poesía se evidencia la capacidad de trasmutar la realidad a un verbo puro y exacto en sus referencias, deslastrado de presunciones esteticistas y preciosismos estériles.

Sin una formación académica y con una escasa relación con quienes representaban el canon de la época, la poesía de Tomasa Ochoa envuelve la genuinidad de expresión poética, en tanto esta surge como necesidad vital de su existencia, como un acto respiratorio, escribe en una lengua castiza y vedada por el intrincado mundo de sus imágenes y símbolos, con una forma literaria sencilla, apenas la necesaria para poder vaciar su universo poético.

Campesina de nacimiento, se divisa en su obra el amor por los animales, por las plantas, sobre todo, el reconocimiento y valoración de las entidades que giran en torno a su existencia: los perros, las piedras, el bucare, el hombre.

Es poco lo que se ha dicho en torno a la poesía de Tomasa Ochoa Cordero, los análisis y estudios llevados a cabo hasta este momento se ocupan de sus dos primeros libros, desde una perspectiva de análisis temática, suspendiendo el texto del contexto, y sin reintegrarla se pierden entonces los alcances referenciales de la obra de la poeta montalbanera lo que lleva como consecuencia una compresión parcial de la obra.

Dado los múltiples vacios en la interpretación de la obra de la poeta Tomasa Ochoa Cordero, este estudio estará orientado a descubrir la *verdad textual* de los poemas contenidos en el libro *Mi canto es del Viento* a través de la teoría hermenéutica, un aporte que complementará los análisis biográficos y temáticos que se han producido alrededor de la poeta y su obra. En aras de ampliar las aproximaciones, este análisis contextualizará histórica y culturalmente la obra, con lo cual se sustentarán los análisis siguientes intentando así hacer una interpretación justa, desde la textualidad de la obra poética.

Es mucho lo que podría develarse en sus poemas: abrir entre sus bruma otra posibilidad, otra elección, una crítica aguda, un abrazo consolador; motivado por esto, el presente estudio que va encauzado a rescatar de la poeta su humanidad y su genuinidad en la expresión, pretendiendo hacer justicia a una poeta marginada de la historia y la crítica literaria.

CAPÍTULO II
MARCO TEORICO

ANTECEDENTES

Es poca la bibliografía disponible en torno a la vida y obra de Tomasa Ochoa Cordero; desde 1979, año de la publicación de su primer libro *Canto uno: Montalbán* se han realizado por lo menos, cuatro estudios; dos académicos y dos ensayos de apreciación poética. A continuación se esquematizaran en orden cronológico los textos académicos y de apreciación poética que anteceden al presente estudio, quienes de una forma u otra, aportan una visión y sustentan, ya sea para aprobar o contrastar, las aproximaciones que puedan hacerse sobre la vida o la obra de Tomasa Ochoa Cordero.

En 1979, Teresita Gabaldón realiza una tesis de grado para optar por el título de Licenciada en letras en la Universidad Central de Venezuela titulada *Tomasa Ochoa Cordero: La enana encenizada*. Es un estudio que explora la vida de la poeta a partir de entrevistas que acierta a entrever en su tránsito histórico un andar con muchas dificultades existenciales que devenían de su situación social, económica y de su relación familiar en el bucólico pueblo de Montalbán. Teresita Gabaldón apunta que:

> El conocimiento de algunas facetas de la vida de Tomasa, ayuda a comprender aun mas su expresión artística, y no porque precisamente haga poesía al narra su vida, sino porque todo lo que en ella ocurrió, la muerte de los seres queridos, sus infortunios de la infancia, el quedarse sola al final, fueron almacenando todo un mundo de sensaciones e imágenes que posteriormente serian objeto de su poesía (ob.cit. p. VIII)

La autora descubre la simbiosis existente entre la vida de Tomasa Ochoa Cordero y su obra; dado que tuvo la oportunidad de entrevistar de primera mano en varias sesiones a la poeta y de leer sus cuadernos de anotaciones y poemas entendió que su materia prima era su bagaje de vida, sus recuerdos impregnados de soledades, tristezas, muerte y esperanza.

Más adelante nos informa que el primer contacto de Tomasa Ochoa con la poesía fue a través del padre de sus hijos, Don Leoncio Lucena Cortez, quien le leía en voz alta obras literarias como Otelo de Shakespeare, además, el padre de sus hijos, fue el encargado de enseñarle a leer y a escribir cuando Tomasa contaba con 20 años aproximadamente. Teresita Gabaldón apunta que “al descubrir la posibilidad de la expresión poética como un encuentro con la belleza, Tomasa comienza a reconstruir la memoria” (ob.cit: p.13).

Sin embargo, la poeta asegura en la entrevista, que ha preferido no leer poesía porque en sus palabras “uno equivoca el camino tomando sin querer, cosas de los demás” (ob.cit. p.16). Esta postura corrobora la genuinidad en su expresión y la conciencia de ello.

La autora también anota un elemento singular en la producción poética de Tomasa Ochoa, un seudónimo con el que firmará sus poemas *La Enana Encenizada.* En las palabras registradas por la entrevista, la poeta afirma que “yo ahora no soy Tomasa, ahora soy “La enana encenizada” que ya no escribe para Tomasa, sino libremente, para el viento, para alguien, para el que le agrada y para el que me soporte” (ob. cit. p.19).

Es quizá esto un paso al auto reconocimiento como creadora humilde, como una pequeñez que se dirige a la tumba creando a través de la palabra un mundo que la sujeta a la existencia. La decisión de colocarle fecha y hora a todo lo que escribe ahínca la huella en el tiempo, la prueba irrefutable de su existencia y de la existencia del poema o de la anotación en la libreta, esto trasciende todo olvido.

> Esas son cosas mías que vienen a la mente y son cosas que dominan porque si yo no tomo enseguida y anoto aquello… es que tengo que hacerlo… es que... Si estoy acostada y no me quiero parar, es que me tengo que parar, porque si yo no anoto aquello, se me va de la mente: entonces yo recuerdo una cosa bonita, algo, pero no puedo saber qué es, entonces ahí por lo menos en ese librito hay algunos poemas, hay unos donde sé que tengo una cosa escrita pero no sé que es. Entonces yo tengo que ver el libro porque a mí se me han olvidado. Ha habido momentos, en que he dicho ¿Por qué debo escribir cosas? Esas cosas para mí son bellísimas.. Yo por ejemplo tomo ese libro donde está el poema que se llama "Viernes Santo" y lo leo y yo me asusto porque digo – yo no puedo haber escrito eso (ob. cit. p.23)

Tomasa expresa en el anterior fragmento de la entrevista realizada por Teresita Gabaldón la necesidad imperiosa casi ineludible de escribir motivada por la poesía quien siempre está ahí gravitándole, manifestada en los recuerdos, añoranzas y esperanzas de la poeta.

En el año 1991, Javier Nieves Brizuela (1955), publica su libro de ensayos "Viaje a través de dos vientos" en el cual dispone un ensayo entorno poesía de Tomasa Ochoa Cordero desde los dos libros que, para el momento, habían sido publicados por la poeta: *Canto Uno: Montalbán* y *Mi canto es del Viento*.

Desde una perspectiva de análisis impresionista y fenomenológica aborda el análisis de imagen del viento en la obra de Tomasa Ochoa Cordero, donde describe y comprende el desarrollo y las variaciones fenoménicas de la imagen del viento en sus *canto uno: Montalbán* y *mi canto es del viento*.

Javier Nieves Brizuela (1955) establece de entrada una ilación fundada a través de la imagen del viento entre los dos libros que para el momento había publicado la poeta, una observación pertinente, pues a través de la lectura de la obra se avizora el nivel de importancia de este elemento que opera, en la mayoría de los casos, como un vehículo de comunicación que tiene establecida un red con el mundo y por tanto, con la poeta, al respecto el escritor asegura: "la humanización del viento y su empleo en múltiples papeles no nos facilita, del todo, dilucidar el tipo de relación que han establecido ambos; él como vehículo de ensoñación, y Tomasa Ochoa como la criatura que sueña" (ob.cit.p.55).

La imagen del viento cumple múltiples funciones referenciales en los poemas de Tomasa, como imagen recurrente esta muta de acuerdo al poema donde se encuentra, observación hecha por el escritor cuando desarrolla sus análisis en cada poema que elige, en el mejor de los casos, puede mantenerse la interpretación general del viento como un vaso comunicante entre el delirio poético de Tomasa Ochoa Cordero y la realidad; entendiendo que establecer un sentido general más especifico podría componer el desprendimiento de grandes contradicciones en la lectura de su obra de Tomasa Ochoa Cordero.

A razón de los estudios de la obra de Tomasa Ochoa Cordero, Leoncio Lucena Alvarado (1992) en su libro de ensayos “Carabobo: el pozo de la luz” analiza el tema de la muerte en los libros Canto uno: Montalbán y Mi canto es del viento. Al respecto introduce

> “Pareciera algo así como un hablar constate con las profundidades de un yo en cuyas vivencias crea y edifica su verdad en honda y cristalina raigambre humana. Un silencio como de pasos que se alejan en sigilo, que se difuminan entre las opacidades del anochecer, como para dialogar sola con sus cuitas. Poesía sin aderezos ni artificios es esta que, como brotadas de sus propios y ocultos manantiales, arrastra dentro de sí los limos de las sustancias que la nutre… (ob.cit.p.118)

Leoncio Lucena Alvarado reconoce la honda reflexión que existe en la poesía de Tomasa Ochoa Cordero y la relación que establece la poeta con la existencia misma de las cosas, con los ocultos manantiales de la vida. Cuando un lector se acerca a la poesía de Tomasa entrevé una fuerte inclinación sobre el tema de la muerte, sobre el vacío, la soledad, sobre el tormento de la conciencia del existir. Al respecto Leoncio Lucena apunta

> Es, en cierto modo, una poesía criptica desde la cual en cada palabra, en el verso existe un mensaje oculto, soterrado, que punza allá en el fondo de las paredes del alma. Y ello porque es común el sentimiento siempre experimentado por el ser humano en relación con la certidumbre de su desaparición (ob.cit. p.119)

La poeta tiene conciencia de la muerte y tal vez por su avanzada edad le siente cerca, acechando, le persigue en cada respiro, por tanto, su poesía permea esa conciencia sombría de su existencia.

En el año 2000, Mayrobi Leo Casadiego y Fátima Bortot realizan un estudio para optar por el titulo de Licenciadas en educación en la especialidad de Lengua y Literatura en la Universidad de Carabobo titulado *El paisaje como manifestación de la conciencia interna en la obra de Tomasa Ochoa Cordero*. Este estudio se centra en la enumeración de algunos elementos de la naturaleza presentes en la obra, valga anotar que según las autoras, estos son: el cielo, la luz, el árbol, las flores y el mar. Estos elementos son vistos en el trabajo de grado como símbolos que expanden su propia capacidad semántica, es decir, que estos elementos se trasmutan en otros a partir del lenguaje poético creado por Tomasa Ochoa.

El cielo, como elementos constituyente de su poética, es interpretado por las autoras, desde una perspectiva religiosa, como el espacio ideado de perfección donde la felicidad impera, como el espacio donde, después de la muerte podrá vivirse en la eternidad, aunque apuntan las autoras más adelante que: "lo más importante es que el cielo es parte del poema, en combinación con otros elementos que semánticamente se descargan de su significado habitual" (ob.cit. p.16)

Con respecto al elemento del árbol apuntan que: *"*la presencia del árbol en el paisaje natural de la poesía de Tomasa representa su naturaleza humana" (ob.cit. p.23). Aunque más adelante establecen la asociación entre el árbol y la interpretación cristina del símbolo cuando expresan que*: "*la cruz en la cual fue crucificado Jesucristo en la iconografía cristiana está representada como el árbol de la vida" (ob. Cit. Ibíd.). La simbiosis de lo humano y lo cristiano en el análisis parece responder más a la necesidad de las autoras que al alcance referencial del poema de Tomasa Ochoa, si bien es cierto que su poesía está signada por la muerte, por el vacío, por un dejo

de sufrimiento climatizado por la brisa o el viento, no puede asegurarse que la constituye el principio agónico del sufrimiento de Jesucristo en la cruz.

Grosso modo, se han revisado todos los acercamientos que se han hecho entorno a Tomasa Ochoa Cordero y su obra, desde distintas perspectivas que nos dan al menos una idea de las amplias refulgencias de la poeta, como existencia, y la de su obra como existencia trascendente, destinada a hablarnos sobre sus verdades, esperando en la calma de un libro cerrado que leamos su poesía.

BASES TEORICAS

La hermenéutica literaria

La hermenéutica literaria ofrece una perspectiva de análisis amplia y sustancial para abordar los textos literarios; su principio de despositivización de las ciencias del espíritu abre una posibilidad de interpretación más humana centrando su análisis en el ser; el ser humano, el ser del texto literario, en ser del poema, etc. Esta visión no deshace los vínculos existentes entre los participantes del hecho creador sino que los unifica en un argumento dialectico para interpretar correctamente los textos literarios y descubrir la verdad textual de los mismos.

El proceso de análisis hermenéutico debe pasar, irreductiblemente, por un método que describa el proceso de análisis por el que debe pasar el hermeneuta para lograr una buena interpretación y es justamente ahí, donde Hans Georg Gadamer (1993) aparece con su obra Verdad y Método I, postulado que desarrolla los principios, conceptos, fenómenos y procedimientos para el análisis hermenéutico.

En primer lugar, antes de establecer un método propiamente dicho es necesario conocer como la hermenéutica reconoce a la obra artística, en nuestro caso, la obra literaria en su método interpretativo, para esto es necesario traer una cita de Gadamer (1993) de su libro Verdad y Método I donde apunta

> Cuando hablamos del juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aun la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino en el modo de ser de la propia obra de arte”(p.143)

Nos acercamos entonces a una forma de explicación donde el hilo conductor es el juego, entendido este como la obra literaria en sí, esto nos permite diferenciar taxonómicamente la obra literaria con respecto al escritor y el lector, en función a esto, Gadame (1993) expresa:

> Ya hemos visto que lo que tenía que ser objeto de nuestra reflexión no era la conciencia estética sino la experiencia del arte, y con ello la pregunta por el modo de ser de la obra de arte. Y sin embargo, la experiencia del arte que intentamos retener frente a la nivelación de la conciencia estética consistía precisamente en esto, en que la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que experimenta. El "sujeto" de la experiencia del arte, lo que permanece y lo que queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma y este es precisamente el punto en el que se vuelve significativo el modo de ser del juego, pues este posee una esencia propia, independiente de la conciencia de los que juegan (ob.cit.p.145).

Para nuestro método interpretativo, el objeto a estudiar es la experiencia del arte, es decir, la obra es reconocida como una entidad ontológica (o juego) que se comunica o manifiesta a través de los que experimentan (o juegan) y justamente por esta experimentación y relación de existencia es importante entender la forma de ser de la obra en sus alcances sin la limitación de horizonte temático o de sentido de un "sujeto para sí" como lo denomina Gadamer, por esto, el juego no puede interpretare desde los jugadores sino desde él mismo.

Entendemos así que el juego es un sujeto y no el objeto con el cual juegan los jugadores, es un ente con unas características propias; el movimiento, vaivenes y posibilidades ilimitadas en su ejecución además del sentido medial que finalmente se manifiesta en el ser que juega en serio, entendiendo, organizando y reconfigurando el movimiento, siendo este engullido los alcances del propio juego.

Esta metáfora del juego ha de ser útil para reconocer, redefinir y reacomodar las formas de abordaje y concepción de la obra literaria, reconociéndola como un todo comunicante como un fenómeno que necesita de lectores (o jugadores) para lograr la manifestación de su trascendencia de sentido con respecto al mundo y lograr así la experiencia del arte a través de la obra literaria como nos planteamos en el presente estudio.

Gadamer (1993) concluye con este problema de la experiencia del arte y el modo de ser de la obra artística diciendo lo siguiente: "*El juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la autorepresentación. Ahora bien, la representación en el aspecto óntico universal de la naturaleza"* (ob.cit.p.150). Tras estas palabras se encuentra la argumentación del filosofo de que todo proceso humano; cultural, histórico, social e individual es un juego en el sentido de la representación, del movimiento y la posibilidad de relación óntica y este juego para ser llevado a cabo es necesario sino el espectador; el jugador, porque es él quien va a representar y representarse a sí mismo en la obra, no fortuitamente Gadamer sentencia: "*la auto representación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo"* (ob.cit.p.151) En este sentido, quien intenta interpretar una obra literaria bajo el método hermenéutico entiende que la pieza artística respira su propia vida, que le supera en cuanto uno quiere

recrearla, leyéndola y descubriendo entre sus múltiples referencias estilísticas, semánticas y contextuales, la verdad del texto.

Expresada ya la concepción de la obra en el proceso interpretativo, debemos avanzar al método para el abordaje de la obra. En la hermenéutica científico-espiritual de Heidegger se establece el círculo hermenéutico, aceptado irrestrictamente por Gadamer, allí se nos plantea la percepción histórica de la comprensión, desde punto inicial, vale decir, del objeto de estudio, hasta revisar y comprender lo que le circunda, en un recorrido que vuelve hasta la obra misma, alcanzando en este, la interpretación correcta o más aproximada a la cosa en cuestión.

La interpretación hermenéutica en su estructura circular de comprensión advierte el proyectar del intérprete, las opiniones previas y los prejuicios que puedan aportar o desvirtuar el sentido de la obra, atendiendo más a nuestros deseos que a lo que dice la cosa en sí. Al respecto Gadamer cita a Heidegger.

> El círculo no debe ser degradado a circulo vicioso, ni siquiera a uno permisible. En él yace una posibilidad positiva del conocimiento más originario, que por supuesto solo se comprende realmente cuando la interpretación ha comprendido que su tarea primera, última y constante consiste en no dejarse imponer nunca por ocurrencias propias o por conceptos populares ni la posición, ni la previsión, ni la anticipación sino en la elaboración del tema científico desde la cosa misma (ob.cit.p.322)

Heidegger expone en la cita antes mencionada como debe realizarse la interpretación en el recorrido que significa comprender, en ese ir y venir

que comienza en la obra y termina en la obra. Eso no significa que quien interpreta no participe en la interpretación; los conocimientos, gustos, expectativas, prejuicios y su realidad histórica constituyen un diamante en bruto. Lo que si nos dice es que las opiniones, prejuicios y demás formas de manifestación de nuestra realidad individual no pueden *imponerse* al sentido real del texto.

Quien interpreta hace siempre un proyectar de sentido. En cuanto comienza el recorrido de la interpretación, se va descubriendo como se presenta la obra en sus referencias y alcances. Así se va replanteando el proyectar, allí participan las subjetividades del intérprete, sin embargo, este debe estar consciente del proceso interpretativo, esto es básicamente, estar atento a no dejarse imponer posturas por la subjetividad, debe prevalecer el texto sobre nuestros deseos, cada prejuicio debe comprobarse en el texto, sino, desechado por nuevas elaboraciones de proyección de sentido con el objeto de alcanzar una correcta interpretación del texto. Es aquí donde uno de los más fundamentales conceptos de la hermenéutica, el prejuicio como condición de la comprensión, reviste de importancia. Para esto es preciso comprender que la concepción actual de la definición de prejuicio está sujeta a una depreciación que se popularizó en la sociedad occidental durante la ilustración entre los siglos XVII y XVIII: Hans Georg Gadamer (1993) sobre esto expresa que:

> Un análisis de la historia del concepto muestra que solo en la ilustración adquiere el concepto de prejuicio el matiz negativo que ahora tiene. En sí mismo, prejuicio quiere decir, un juicio que se forma antes de la convalidación definitiva de todos los momentos que son objetivamente determinantes. En el procedimiento jurisprudencial, un prejuicio es una predicción jurídica antes del fallo de una sentencia, para el que participa en el proceso judicial, un prejuicio de este tipo representa evidentemente una reducción de sus posibilidades (ob.cit.p.354)

El prejuicio, entonces, pertenece al método, es un elemento que sistematiza el proyectar de la interpretación a medida que se van conociendo *los momentos que son objetivamente determinantes*, reduciendo así, las posibilidades referenciales del objeto de estudio.

Entendido el prejuicio ha de comportarse como una *realidad histórica*, en el sentido estricto, ya que en los diferentes momentos de la historia se expresan autoridades que rigen la vida y las formas de entender el mundo, la autoridad a su vez es una *fuente de prejuicio,* y las tradiciones reafirman los prejuicios en el tiempo. Así pues, ni siquiera la Ilustración está exenta de prejuicios, de hecho, de ella surge el más dañino; *el prejuicio sobre todos los prejuicios*.

La autoridad, representada por personas o instituciones, no tiene como fundamento la sumisión o la obediencia ciega como la ilustración hizo creer. Se trata más bien, de conocer. La autoridad es *quien sabe más* y por este prejuicio primario debe prestarse atención al juicio de la autoridad antes que el propio juicio porque en este se detenta una sabiduría ganada y hay alta probabilidad de que tenga razón, por eso se pondera la obediencia a la sentencia, por el acto de conocer, con respecto a la autoridad Gadamer (1993) dice: "el verdadero fundamento es también aquí un acto de libertad y razón que concede autoridad al superior porque tiene una visión más amplia o está más consagrado*"* (ob.cit.355).

En consecuencia, debe asumirse entonces que el reconocimiento de la autoridad no es ni arbitraria, ni irracional ya que responde al conocimiento o la consagración manifestada en los buenos resultados obtenidos en una amplia experiencia. Asimismo, la tradición es una forma de la autoridad que

le da vigencia en el tiempo, en sí misma, es un acto de conservación que detenta *algún derecho y determina ampliamente nuestras instituciones y comportamiento* al margen de la razón.

> Lo consagrado por la tradición y por el pasado posee una autoridad que se ha hecho anónima y nuestro ser histórico y finito está determinado por el hecho de que la autoridad de lo trasmitido, y no solo lo que se acepta razonadamente, tiene poder sobre nuestra acción y sobre nuestro comportamiento. (ob.cit.p.357)

Será entonces la tradición el remanente de autoridad de otros tiempos que opera dentro del discurso público como parte de la historia, es por esto, que Gadamer habla de la conciencia histórica como un momento fundamental para quien pretende interpretar una obra: *el efecto de tradición que pervive y el efecto de la investigación histórica forman una unidad efectual cuyo análisis solo podría encontrar un entramado de efectos recíprocos* (ob.cit.p.358). Así pues, la tradición será vista como una multiplicidad de voces por donde la historia resuena al presente y concluirá en una simbiosis que le permitirá al hermeneuta acercarse más correctamente al sentido del texto.

Además hay que tener en cuenta el significado hermenéutico de la distancia en el tiempo, donde participa la conciencia histórica, esto es, la distancia que entre el autor y el interprete, cuestión que da una ventaja a quien interpreta pues puede hacer una valoración y un entendimiento mejor de la obra que el mismo autor (p.366), igualmente, la máxima de la retórica antigua prevalece en la actitud hermenéutica: *comprender el todo desde lo individual y lo individual desde todo.* Cuestión que refuerza la visión circular de la comprensión. Por este distanciamiento en el tiempo es necesario abordar la obra con el prejuicio del *anticipación de perfección*, es decir,

debemos acercarnos a la obra como si todo lo que allí se dice es perfecto, su estilo y calidad son perfectos y todos y cada unas de las cosas que dice son verdad. Esto sobre la base argumental que *solo es comprensible lo que representa un unidad perfecta de sentido.* Al respecto Gadamer apunta:

> La anticipación de perfección que domina nuestra comprensión está sin embargo en cada caso determinada respecto a algún contenido. No solo se presupone una unidad inmanente de sentido que pueda guiar al lector, sino que la comprensión de éste está guidada constantemente por expectativas de sentido trascendentes que surgen de su relación con la verdad de lo referido en el texto (ob.cit.p.364).

Concluimos entonces que es necesario entender el texto, como una verdad textual, quien interpreta debe comenzar presuponiendo que el texto es una unidad de sentido y que en él reposa la verdad de lo que se quiere comprender; será a partir de la premisa de la anticipación de perfección que el texto nos irá guiando al sentido correcto y poder así ir desechando los prejuicios equivocados, llevándonos finalmente a la comprensión hermenéutica del texto.

Para precisar, finalmente, el método hermenéutico, es necesario hablar del medio mediante el cual es posible acercarnos al texto: El lenguaje. Es en el lenguaje donde podemos encontrarnos verdaderamente con el texto pues funge como expresión de todo cuanto hay que comprender, en él, el hilo de la comprensión hermenéutica nos lleva a comprender la verdad de lo que dice el texto, pasando por supuesto, por los demás momentos de la interpretación antes descritos y tomando las previsiones propias de la comprensión hermenéutica.

Hans George Gadamer (1993) establece un paralelismo que ilustra perfectamente la concepción del lenguaje como el hilo de la interpretación haciendo del intérprete y el texto dos conversadores que comparten un lenguaje, es por condición, la vía por la cual se ponen de acuerdo el texto y el hermeneuta. Una conversación es un proceso comunicativo en donde los involucrados pretenden comprender al otro en sus temas y posturas, en esta disposición a la comprensión actúa el conocimiento del otro en el sentido que lo que pueda decir uno, el otro lo entenderá desde su experiencia, al respecto Gadamer expresa que "el texto hace hablar un tema, pero quien lo logra es en último extremo el rendimiento del intérprete (ob.cit.p.359)

Así pues, quien interpreta entiende que todo cuanto intenta comprenderse es lenguaje; desde el punto inicial del acercamiento al texto hasta la determinación de lo que se ha comprendido.

Como ya se ha visto, el texto es una especie de discurso que no se dice sino que se escribe, de ahí que Gadamer entiende el proceso interpretativo como una conversación que se centra en lo que podría el lector interpretar según los alcances temáticos del texto y de conocimiento que el lector tenga del mismo. Paul Ricoeur (2001) en su ensayo *Del texto a la acción* esboza y explica cómo debe entenderse, en primer lugar el texto, al respecto dice que "veremos que el texto tiene referencia; esta será precisamente la tarea de la lectura como interpretación: efectuar la referencia (p.3)"

Como el proceso es de entendimiento, el lector debe entender el espectro referencial que implica la interpretación. La función referencial del

lenguaje es por antonomasia la más usada ya que mediante esta se reconoce al mundo, al respecto Ricouer (2001) expresa que:

> Como sabemos, esta función referencial está presente en la oración, la que tiene el objetivo de decir algo verdadero o algo real. Esta función referencial es tan importante que compensa de alguna manera otra característica del lenguaje, que es la de separar los signos de las cosas; mediante la función referencial, el lenguaje "reintegra al universo" (según una expresión de Gustave Guillaume) estos signos que la función simbólica, en su nacimiento, hicieron ausentes en las cosas. Todo discurso se encuentra así vinculado, en alguna medida, al mundo. Pues si no se habla del mundo, ¿de qué hablaríamos? (P.3)

La interpretación del texto es entonces una tarea de hacer la referencia para buscar el correlato del texto en el mundo, es, hacer la operación dialéctica entre el texto y el contexto. En palabras de Ricouer (2001) el texto es un *cuasimundo* (ob. cit. p.6) ante el cual el lector puede tomar dos posturas en relación a este, sin que esto suponga exclusión o autosuficiencia de las posturas planteadas. La primera es el ocultamiento del mundo logrado a través de la lectura del texto por encima del mundo, explicando las relaciones y alcances internos, por su estructura, negando cualquier posibilidad externa de influencia, sin autor, sin mundo, sin historia, solo el texto hacia en sus adentros. La segunda supondría levantar la suspensión del texto con respecto al mundo y restituirlo a la unidad del mundo; esto es, interpretar, hay pues dos posturas ante el texto que se derivan de la lectura, explicar o interpretar. El hermeneuta naturalmente ha de preferir la interpretación como postura ante el texto, al respeto Paul Ricoeur (2001) establece que:

> Esta segunda actitud es el verdadero destino de la lectura, puesto que revela la verdadera naturaleza de la suspensión que afecta al movimiento del texto hacia el significado. La otra lectura no sería incluso posible, si en primer lugar no resultara evidente que el texto, como escritura, espera y reclama una lectura. La lectura es posible porque el texto no está cerrado en sí mismo, sino abierto hacia otra cosa; leer es, en toda hipótesis, articular un discurso nuevo al discurso del texto. (p. 10)

Interpretar es el fin de toda lectura según Ricoeur (2001), sobre todo porque el texto a leer está en coarticulación con el mundo y por tanto es una referencia a este, el *cuasimundo* del texto habla hacia afuera aunque hable de sí mismo. De ahí la importancia de conocer la dicotomía reconciliable de *explicar e interpretar*, y es reconciliable dado que su espectro de debate se encuentra en el lenguaje, cohesionador de todas las cosas, reconstituyente de mundo.

En la postura de interpretar, Paul Ricouer (2001) señala una característica fundamental con respecto al intérprete; es la *apropiación*, expresa que *la interpretación de un texto se acaba en la interpretación de sí de un sujeto que desde entonces se comprende mejor, se comprende de otra manera o, incluso, comienza a comprenderse (p.11)*. Así quien interpreta se apropia del texto en el sentido que aprende de él porque lo decodifica y lo relaciona con su existencia, además, el espectro de interpretación, advierte Ricouer, termina cuando el interprete termina de comprenderse en el texto, esto es, el nivel de acceso que tenga el interprete a los alcances semánticos de la obra. Al respecto el filósofo apunta

> El mundo es el del lector; el sujeto es el lector mismo. Diremos que en la interpretación la lectura se convierte en una suerte de habla. No digo: se convierte en habla. Pues la lectura nunca equivale a un intercambio de palabras, a un diálogo, sino que se acaba con-cretamente en un acto que es al texto lo que el habla es a la lengua, a saber, acontecimiento a instancia de discurso. El texto tenía sólo un sentido, es decir, relaciones internas, una estructura; ahora tiene un significado, es decir, una realización en el discurso propio del sujeto que lee. Por su sentido, el texto tenía solo una dimensión semiológica; ahora tiene, por su significado, una dimensión semántica. (Ob.cit. ibíd.)

El dialogo que se establece entonces la obra con el lector es unidireccional. El lector atiende a las cosas que tenga que decir el texto, apropiándose de lo que le es propio por conocimiento, luchando con la distancia cultural que pudiese haber entre el texto y él dándole así el talante actual al texto.

La muerte desde la perspectiva hedeggeriana

En aras de establecer una sustentación teórica para el análisis temático de la muerte, Martin Heidegger (1927) en su libro *ser y tiempo* nos acerca a una perspectiva de análisis existencial de la muerte, aporte que nos facilitará comprender el bordaje de este tema con sus refulgencias y matices desde el plano filosófico.

En primer lugar, para efectos de la comprensión del planteamiento es necesario establecer que Heidegger (1927) ve demasiadas dificultades conceptuales para la utilización de la palabra *ente* para designar a la existencia del hombre; observa que un *ente* es todo aquello que podemos mentar, por eso, el dasein, el ser ahí. El dasein es la existencia humana propiamente dicha en su realidad existencial, al respecto apunta

> Ente es todo aquello de lo que hablamos, aquello con respecto a lo cual nos comportamos de ésta o aquella manera; ente es también lo que nosotros mismos somos, y el modo como lo somos. El ser se encuentra en el hecho de que algo es y en su ser-así, en la realidad, en el estar-ahí [Vorhandenheit], en la consistencia, en la validez, en el existir [Dasein], en el "ahí". (Ob. cit: p.17)

Como se ve, la visión del dasein trasciende la existencia o la abstracción representativa del ser, es más bien, un paso para la comprensión del ser. Por esto es importante establecer el modo de ser del dasein:

> La constitución de ser del Dasein implica que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud. (ob.cit. p.22).

El dasein se auto relaciona con su existencia, está volcado hacia sí mismo, estar-en-en-mundo es estar consigo y con otros, mas, desde la postura que asuma ante el mundo se sabrá el tipo de existencia que tenga; propia o impropia, sobre esto se volverá más adelante.

El dasein tiene su sentido en la temporalidad y en la historicidad por esto es capaz elaborar sus posibilidades en la infinidad de posibilidades que pueden desprenderse de la existencia, al respecto Heidegger expresa "La existencia determina el ser del Dasein y la esencia de la existencia está constituida por el *poder-ser*, entonces, mientras exista, el Dasein, pudiendo ser, tendrá siempre que no ser todavía algo" (p.231). Se entiende que ante el posible *poder-ser*, el dasein está siempre orientado a ser algo más que todavía no ha sido; aunque de todos los posibles poder-ser se desprende la gran posibilidad de todas las posibilidades, la muerte. En este sentido, la posibilidad de la muerte habita todas las posibilidades del dasein.

La muerte es un experiencia en sí misma indescifrable, ya que quien la experimenta deja de ser, deja de ser-en-el-mundo y por tanto imposibilita la posibilidad de comprensión por parte de quien lo experimenta. Sin embargo, Heidegger (1927) observa la posibilidad de comprenderla a través

de la muerte de los otros; expresa que “Así un llegar del Dasein a su fin resulta “objetivamente” accesible” (p.234), este entendimiento de la muerte no se da solo a nivel biológico sino también ayuda a delimitar ontológicamente la integridad del dasein. Para Heidegger (1927), la muerte es también un estar, un fenómeno existencial que aprehende la totalidad del dasein, reafirmando la existencia al morirse. En consecuencia podría decirse que la muerte es un fenómeno de la vida.

Con respecto a la constitución del ser del dasein es importante destacar dos caracteres, el primero, *anticiparse-a-si-en*, que significa la existencia misma en el sentido de que se está volcado a sí mismo y por tanto puede preverse a sí mismo en las posibilidades, valga recordar que, la muerte es la gran posibilidad y siendo la gran posibilidad, la existencia es para la muerte. La segunda es, estar-ya-en, que significa la factibilidad, la posibilidad, la muerte. La muerte como posibilidad es mentada por Heidegger de la siguiente manera:

> La muerte es una posibilidad de ser de la que el Dasein mismo tiene que hacerse cargo cada vez. En la muerte, el Dasein mismo, en su poder-ser más propio, es inminente para sí. En esta posibilidad al Dasein le va radicalmente su estar-en-el mundo. Su muerte es la posibilidad del no-poder-existir-más. Cuando el Dasein es inminente para sí como esta posibilidad de sí mismo, queda enteramente remitido a su poder-ser más propio. Siendo de esta manera inminente para sí, quedan desatados en él todos los respectos a otro Dasein. Esta posibilidad más propia e irrespectiva es, al mismo tiempo, la posibilidad extrema. En cuanto poder-ser, el Dasein es incapaz de superar la posibilidad de la muerte (p.247)

Como se ve, el dasein debe hacerse cargo de la muerte en cada momento, por eso, el dasein es un ser para la muerte. La realidad de la

muerte para el hombre consiente, es motivo de ansiedad, de preocupación, al respeto Heidegger expresa que

> La angustia ante la muerte es angustia "ante" el más propio, irrespectivo e insuperable poder-ser. El "ante qué" de esta angustia es el estar-en-el-mundo mismo. El "por qué" de esta angustia es el poder-ser radical del Dasein. La angustia ante la muerte no debe confundirse con el miedo a dejar de vivir. Ella no es un estado de ánimo cualquiera, ni una accidental "flaqueza" del individuo, sino, como disposición afectiva fundamental del Dasein, la apertura al hecho de que el Dasein existe como un arrojado estar vuelto hacia su fin (p.248)

La angustia ante la muerte del dasein es atribuida a una existencia propia, el miedo, en cambio, resultado de una existencia impropia. Para comprender estos modos de ser del dasein es necesario comprenderlo desde su primer y mayor *existenciario, ser-en-el-mundo*, el dasein está arrojado al mundo, está el ser ahí, y está condición encierra estar también con los otros, coestar en el mundo. Estar en el mundo es relacionarse con el exterior, con el uno. El uno es la opinión pública que se hegemoniza a través de los otros, además, es un generador de habladurías que aborda la muerte como algo indeterminado, refiriéndose a ella como algo fútil y como un evento que le pasa al otro, Heidegger (1927) expresa que "el uno no tolera el coraje para la angustia ante la muerte (p.251).

Es impropia está postura del dasein pues teme a su realidad humana. El uno también promueve la curiosidad en los otros y le da vigor a la novedad, así el dasein impropio vive imbuido en las apariencias que le ofrece el uno para no atender el asunto de la muerte.

La existencia propia, en cambio, concientiza la muerte y eso la da densidad a la existencia, es su poder-ser-más-propio, en el sentido que el dasein está consciente de que es lo que puede llegar a ser.

El estilo, el verso y la imagen

En el libro *El arco y la lira* de Octavio Paz (1967) se configuran las orientaciones para el abordaje analítico de la poesía y el poema a partir del estilo de escritura, para esto es importante señalar las diferencias que entrevé el premio Nobel de literatura con respecto a las definiciones de poesía y poema. En principio, lo poético es la realidad perceptible desde la sensibilidad del hombre, en lo poético resalta el azar de las circunstancias en donde el hombre que experimenta no interfiere, pertenece al transitar del río, del viento que mece la hoja que cae sobre una piedra cubierta de liquen y con él, el asombro de quien experimenta el hecho poético. Así pues, el hombre está constantemente en presencia de lo poético, de la poesía en un estado originario.

La poesía está en cada situación que sea susceptible a poetizar, en una persona, un paisaje, animal, en la piedra, en una situación social, solo que no está constituida como poesía realizada, entendida esta como una creación del hombre, creación hecha partir del lenguaje en donde comulga la forma y sustancia. Al respecto Octavio Paz expresa “El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. El Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo” (p.3),

Una forma literaria no es un poema ya que esta definición traería graves contradicciones pues se consideraría por ejemplo que cualquier soneto seria un poema, y no, este solo es un poema cuando esa forma literaria, regida por las leyes de la métrica, sea tocada por la poesía. Al respecto Octavio Paz apunta: “Un soneto no es un poema, sino una forma literaria, excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— ha sido tocado por la poesía. Hay máquinas de rimar pero no de poetizar” (Ob.cit. ibíd.). Además advierte que cualquier actividad verbal de la escritura es susceptible a trasformase en un poema ya que según él “las actividades verbales, para no abandonar el ámbito del lenguaje, son susceptibles de cambiar de signo y transformarse en poema: desde la interjección hasta el discurso lógico” (Ob.cit. ibíd.). Podría concluirse entonces que la forma de poetizar corresponde a la actitud del poeta, a sus preferencias, gustos o estilos.

Un estilo no pertenece al poeta, pertenece al tiempo histórico en el que se circunscribe el poeta en cuestión, y le es propio al poeta ya que ante el estilo imperante en su época el poeta puede tomar postulas de aceptación o rechazo y incluso, puede tomarlo parcialmente. El estilo es una especie de organismo histórico que responde a las necesidades de cierto tiempo y como organismo nace, se desarrolla y muere. El poeta, sujeto histórico, de acuerdo a su biografía (experiencias de vida) asumirá la posición de aceptación o de rechazo, parcial o radical sobre un determinado estilo. Al respecto Octavio Paz establece que: “La historia y la biografía nos pueden dar la tonalidad de un período o de una vida, dibujarnos las fronteras de una obra y describirnos desde el exterior la configuración de un estilo (ob.cit. p.4)”. Así pues, los poetas barrocos, simbolistas, surrealistas son porque participaron del estilo de época pero no se quedaron en los anales de historia, transcendieron su tiempo a través de los poemas pues, como ya se ha visto los poemas son

obras irrepetibles que imbuidas en un tiempos histórico surgen como obras únicas a pesar de la generalidad de la técnica y los utensilios para la realización de la obra.

El poema posee un ir y venir dado por el lenguaje, por las palabras que lo constituyen en el dinamismo de la imagen y sus asociaciones, de las frases que mecen el ritmo universal del lenguaje y del baile que ejerce con el cosmos. El ritmo, inminente en cada ejecución verbal, es un andar de la palabra, ida, orientada a algo, que se tropieza, cae, sube, sucesiva, viene y va hacia algo, al respecto Octavio Paz asegura que

> La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelar. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo». Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original (ob.cit.p.20)

El ritmo del poema nos mantendrá expectantes en las ondas de las sucesiones de sonidos y silencios, imágenes y analogías que nos incrustaran en el ritmo del poema, no simplemente en sus manifestaciones físicas sino también en sus manifestaciones emocionales que llegaran a nosotros a través de la lectura o recitación del poema en cuestión. Así el ritmo también es un sentido, tiene su significación. El ritmo, advierte Octavio Paz, no solamente es un elemento originario e inmanente del lenguaje sino que también es posible que sea anterior al habla, y esto porque el lenguaje es en sí, ritmo; aunque no es menos cierto que es en la poesía donde el ritmo se exprese plenamente. “En el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo”

(ob.cit.p.18) y es por esto que el lenguaje es primero ritmo ya que todo fenómeno verbal (habla, prosa, verso, escritura) tiene ritmo.

Las propiedades acústicas de la poesía rimada se ha perdido a través del tiempo en nuestra poesía contemporánea ,sin embargo, esto no priva en la manifestación de ritmos constantes, con sus sonidos, ruidos y silencios, en el verso libre, imperante en las ejecuciones poéticas actuales, al respecto Octavio Paz apunta que

> Hay un flujo y reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía. Lo mismo debe decirse del verso libre contemporáneo: los elementos cuantitativos del metro han cedido el sitio a la unidad rítmica. En ocasiones —por ejemplo, en la poesía francesa contemporánea— el énfasis se ha trasladado de los elementos sonoros a los visuales. Pero el ritmo permanece: subsisten las pausas, las aliteraciones, las paronomasias, el choque de sonidos, la marea verbal. El verso libre es una unidad rítmica. (p.26)

El ritmo se manifiesta través de las imágenes y a través de las propiedades acústicas que produce el poema en verso libre, hay, si quiere, un ritmo interno y uno externo; el primero asociado a la percepción espiritual del poema y el segundo asociado al aspecto físico de los sonidos, ruidos y silencios.

Por último, es necesario aproximarse a la imagen poética para complementar el análisis estilístico desde la perspectiva del nobel de literatura ya que la imagen opera en el poema como constituyente fundamental. Octavio Paz (1967) puntualiza que:

> Conviene advertir, pues, que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. (ob.cit.p.36)

La imagen es en gran medida el vaso comunicante de la poesía, pues mas allá de la nomenclatura retorica, inaugura las posibilidades del mundo en sus reconciliaciones, a veces, de imágenes que en sus referencias, parecieran definitivamente irreconciliables. En palabras de Octavio Paz (1967) “el verso, la frase—ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real” (ob.cit.p.40). Hace posible lo inverosímil a través de la trasmutación verbal que opera en la imagen, pues es en ella, donde todo cobra sentido en el poema. La imagen, como un acto verbal en el poema, deja de ser palabra y esto por una condición lógica: Las palabras pueden explicarse con otras palabras, y las imágenes no, estas constituyen una unidad de significación autónoma e irremplazables, al respecto Octavio Paz (1967) apunta que:

> Gracias a la movilidad de los signos, las palabras pueden ser explicadas por las palabras. Cuando tropezamos con una sentencia oscura decimos: «Lo que quieren decir estas palabras es esto o aquello». Y para decir «esto o aquello» recurrimos a otras palabras. Toda frase quiere decir algo que puede ser dicho o explicado por otra frase. En consecuencia, el sentido o significado es un querer decir. O sea: un decir que puede decirse de otra manera. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma: no se puede decir con otras palabras. La imagen se explica a sí misma. Nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Sentido e imagen son la misma cosa. (Ob.cit.p.41)

Queda claro que la imagen se expresa a través de elementos retóricos por lo cual, para catalogar las imágenes se hace imperativo hacer el análisis desde la perspectiva retorica para dar cuenta de la imagen en el poema y consustanciar el análisis estilístico general.

CAPITULO III
MARCO METODOLOGICO

TIPO DE INVESTIGACIÓN

El presente estudio es una investigación de tipo documental. La misma está definida por Fidias G. Arias (1999), en su libro *El proyecto de Investigación* como aquella "que se basa en la obtención y análisis de datos provenientes de materiales impresos u otros tipos de documentos" (p.21) En nuestro caso especifico, los datos a analizar y los materiales impresos están relacionados, directa e indirectamente, con la literatura, por lo cual, podría asegurarse que, rigurosamente, el presente es un estudio de investigación de tipo documental literario.

CORPUS LITERARIO

El segundo libro publicado por Tomasa Ochoa Cordero el 29 de Julio de 1981 titulado *Mi canto es del Viento* será el objeto de estudio de esta investigación. Es un poemario que reúne una selección poética realizada por Reynaldo Pérez So y Holber Ascanio con prólogo de Laura Antillano. Este

libro contiene una selección de su primer libro *Canto uno: Montalbán* y nuevos poemas escogidos por los antologistas. *Mi Canto es del Viento* fue un libro publicado gracias a la promoción del Departamento de Literatura de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo. Pertenece a la serie SEPARATA, órgano de publicación que para ese entonces estaba bajo la dirección de Reynaldo Pérez So y Oswaldo Ortega E.

MÉTODO DE ANÁLISIS

La hermenéutica es un método de interpretación que intenta develar la verdad textual orientada por un conjunto de principios y elementos que permiten sistematizar el proceso interpretativo para lograr un comprender textual, prevaleciendo la verdad del texto por encima de las percepciones subjetivas de quien interpreta.

Existe en la hermenéutica una percepción histórica de la comprensión pues en ella se da un recorrido que pasa por distintas etapas, Heidegger llama a esto, el círculo hermenéutico. El intérprete comienza por el objeto de estudio, en nuestro caso, con la lectura del libro “mi canto es del viento”, es el inicio del proceso interpretativo.

El recorrido continúa con la precisión del contexto biográfico, histórico, social, económico y literario. Luego, el círculo nos llevará al estudio temático y estilístico de la obra lo que nos dará indicios objetivos para el andamiaje que permitirá llevar efectivamente una interpretación hermenéutica.

El método hermenéutico establece una concepción renovada de la obra poética entendiéndola como un ser que se expresa a través de sí misma, sin dejar de reconocer que como texto pertenece a un contexto; esto es, que la obra está imbuida en un tiempo histórico y habla como habla la época porque pertenece a una tradición que es la expresión de las autoridades en la poesía, que por consagradas, inciden en el tiempo posterior como un canon, como una forma que ha de preferirse en la postura estética.

Así pues, dado que el libro *Mi canto es del Viento* fue publicado en 1981 es necesario al menos irnos veinte años atrás para conocer el tiempo histórico, desde el punto de vista político, económico, social y literario para lograr una unidad efectual que nos permita comprender los signos de expresión de la época en la que se circunscribe la obra y entender como su autora responde a su tiempo, desde su obra claro está.

En el mismo orden, es necesario establecer el panorama de lo que se ha dicho entorno a la autora y su obra pues esos textos pertenecen a las tradiciones, al conjunto de opiniones o prejuicios que hoy signan a la obra de Tomasa Ochoa Cordero. El prejuicio es un elemento necesario para comprender el objeto de estudio ya que va reduciendo las posibilidades de referencia del texto dado que en estos, por lo general, existen atisbos de verdad.

Debido a que los prejuicios son juicios previos, el intérprete debe comprobar su verdad contrastándolos directamente con el texto, buscando su convalidación o rechazo en el texto; por esto, es necesario establecer un panorama lo más amplio que se pueda para hallar en el panorama histórico las relaciones existentes entre la historia, el autor y su obra ya que

esto nos permitirá adentrarnos a la comprensión de los temas, imágenes, posturas y cosmogonía del texto. La hermenéutica establece esto como el principio de distancia en el tiempo, disposición necesaria para abordar una interpretación más acercada a la verdad textual de la obra poética.

Otro elemento importante para el abordaje de *Mi canto es del viento* de Tomasa Ochoa Cordero es el principio de perfección, es en esencia un prejuicio que debe llevar consigo el interprete cuando se acerca a la obra ya que le permitirá entender al texto en su verdad, en su poder referencial porque todo cuanto el texto diga es una perfecta verdad y así debe comprenderse. El texto, en la interpretación hermenéutica, es una unidad perfecta de sentido.

Dado que el texto es el objeto a interpretar, y el texto es en sí mismo, lenguaje, será esté el hilo conductor de toda la interpretación hermenéutica. Por esto es necesario la revisión y comprensión del contexto y del lenguaje propio de la obra través del estudio temático, estilístico y retorico que nos acercará, a través del lenguaje, a la interpretación final, a la aproximación interpretativa en las que nos ha encausado el método hermenéutico a través del lenguaje.

Grosso modo, el método hermenéutico brinda la posibilidad real de acercarse a un texto con justicia valorativa, dado que su fundamentación filosófica ampliada deja poco o nada al azar, brindándole a quien pretende interpretar una metodología literaria donde la mixtura de lo social, biográfico, histórico, literario y estilístico configuran indicios objetivos que bajo los principios de distancia en el tiempo, sentido de perfección entre otros convergen en este método donde prevalece por encima del aparataje contextual, el texto, el objeto de estudio, que en nuestro caso especifico de

investigación será el segundo libro publicado de Tomasa Ochoa Cordero *Mi canto es del viento*.

El análisis del tema de la muerte y la imagen del perro

Para analizar el tema de la muerte y la imagen del perro es necesario elaborar la tradición de estos elementos en la poesía venezolana utilizando como referentes a poetas notables de nuestra historia literaria con fin de observar el desarrollo de estos elementos, la muerte y el perro, en la obra estudiada y advertir cómo va fluyendo (en el tiempo y en las obras) según vaya reconstruyéndose la tradición para que, finalmente, puedan determinarse cómo operan estos rasgos presentes en el libro *Mi canto es del viento.*

Además, para el análisis temático de la muerte se aplicará el planteamiento heideggeriano del Dasein (ser-ahí), ya que el ser, para Heidegger, es un ser *ahí* que va dirigido irreductiblemente hacia la muerte. El filósofo establece un método de estudio de la muerte desde una visión ontológica aportando así, señales claras para la dirección de nuestro análisis temático de la muerte.

Análisis estilístico: forma, estilo, ritmo e imágenes.

El análisis estilístico lo abordaremos desde la perspectiva del nobel de literatura Octavio Paz a través de su libro *El arco y la lira,* en donde establece orientaciones para un análisis de este tipo.

Desde la definición elaborada por el nobel de literatura sobre las formas literarias abordaremos y estableceremos qué forma literaria cultiva Tomasa Ochoa en su libro *Mi canto es del Viento*, para que, seguidamente, aplicar el método de análisis para el estilo del libro, dado que Octavio Paz considera que el estilo es histórico y contextual habremos de traer hasta este análisis los aportes históricos, sociales y culturales revisados con anterioridad para ver la influencia de los mismos en la configuración del estilo en el libro *MI canto es del viento.*

Finalmente, a partir de las consideraciones y definiciones establecidas por Octavio Paz (1973), abordaremos la imagen poética y el ritmo poético en algunos poemas del libro con el objetivo de complementar el análisis hermenéutico, qué es en definitiva, el objetivo fundamental de todo el análisis.

CAPITULO IV
CONTEXTO HISTORICO, SOCIAL Y LITERARIO

CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

La situación de Venezuela en 1960 fue compleja por la convulsión política que produjo el nacimiento de la democracia representativa en 1958. Tras el derrocamiento del General Marcos Pérez Jiménez el pueblo tenía expectativas que en los años siguientes fueron truncados por las decisiones de gobierno. La reforma agraria de 1961 no solucionó uno de los más graves problemas que presentaba la Venezuela de entonces: La injusta repartición de tierras. Tras un creciente aumento del desempleo, pobreza, persecución e ilegalización de algunos partidos políticos, los sectores políticos de izquierda, inspirados en la toma del poder político por los revolucionarios cubanos, decidieron levantarse en armas contra el gobierno de Rómulo Betancourt para hacerse con el poder político del país y lograr un cambio de sistema político y económico. Esta situación histórica tuvo sus extensiones en los sectores culturales, la literatura se trasformó en un arma para subvertir el orden social y servía de base estética y de frente intelectual a las acciones de la guerrilla en la montañas venezolanas.

En junio de 1961 se produce el alzamiento militar del “Barcelonazo” contra el presidente Rómulo Betancourt, de la misma manera, en mayo y junio de 1962 se dan los alzamientos militares del “carupanazo” y “el porteñazo”, a nivel histórico estos eventos describen la violencia insurreccional que se vivía en el país para la época.

La creciente represión y criminalización de los partidos políticos de izquierda fueron continuadas por Raúl Leoni, esto siguió erosionando la base popular y produjo el repliegue y acomodamiento de las fuerzas vivas, además, el partido comunista de Venezuela (PCV) ya en el 1966 había aprobado una política de repliegue lo que condujo a acrecentar la desesperanza del pueblo en los vientos de cambios que ofrecían los revolucionarios.

Christian Farías (2008) en su libro *La vanguardia literaria subversiva* parafrasea a Alfredo Chacón en un periodización que establece de la década de los sesenta: *el momento de la apertura democrática (1958-1959); el auge revolucionario (1960-1961); la incapacidad para avanzar hacia la victoria y, en consecuencia, la llegada de la inevitable derrota (1963-1964); y los consecuentes repliegues a partir del periodo 67-68 (p.108).* Esta periodización ha de ser útil para comprender el proceso de erosión del pensamiento político y del desfallecer espiritual de la década de los 60.

Rafael Caldera, en 1969, estableció un política de pacificación con la que oferta a los insurrectos el paso a la vida política de la república, muchos grupos aceptan, otros se quedan en la montaña ratificando la vía de la lucha armada para cambiar la realidad social y política de la época.

La década de 70 transcurre en una aparente calma. En 1974, en el periodo presidencial de Carlos Andrés Pérez, suben los precios de los hidrocarburos y nacionaliza la empresa petrolera por lo cual se respira un bienestar económico que termina por suavizar la conflictividad acentuada que se vivía en la década pasada. La sociedad se deja llevar amansada por el caudal económico que adormitaba el pensamiento colectivo de los venezolanos, sin embargo, aun se mantenían guerrilleros en las montañas, habían presos políticos en las cárceles pero la fuerte avanzada intelectual e ideológica de los 60 había sido adormecida por los exilios sistemáticos y por un derrotismo generalizado en las fuerzas políticas que aspirar lograr una revolución. Al respecto, en el libro *Literatura Hoy Historia nacional y presente urbano* del compilador Karl Kohut donde se encuentra el ensayo *La vitrina Rota* el escritor venezolano Luis Brito García (2004) apunta que

> "Hacia 1970 Venezuela parecía, como dijo alguna vez el presidente Rafael Caldera, una vitrina de exhibición de la socialdemocracia para América Latina. Tras una década de lucha guerrillera, la izquierda deponía las armas. El aumento de los precios de los hidrocarburos permitió al estado comprar a un mismo tiempo la industria petrolera y la disidencia. La propaganda oficial del inmediato gobierno de Carlos Andrés Pérez definió el estancamiento del conflicto mediante el superlativo: se hablaba de la Gran Venezuela. A la paz política se sumaron la paz social, la paz laboral y la paz intelectual (p.37)

Vale anotar que, en 1975 se fugan del cuartel San Carlos 23 presos políticos, así pues, ante la aparente calma y bienestar de la sociedad, en sus adentros, habían remanentes de la convulsión y entre el aparente estado de derecho se escondían las mismas fuerzas represivas del estado que perseguían, desaparecían o exiliaban a quienes levantaran banderas revolucionarias.

Tal fue el panorama histórico que desde lo político, lo social y lo económico modificó el desarrollo de espíritu venezolano llevándolo a ser en los sesenta combativo y esperanzador, diferenciado al espíritu de la década de los 70 que se escudaría en la aparente calma y el bienestar deslastrado del compromiso social de la década anterior.

CONTEXTO CULTURAL

En la primera mitad de la década de los años 60 surge como respuesta a la violencia política el grupo artístico Techo de la ballena quienes se caracterizaran por su irreverencia y planteamiento de subversión en el arte evocando las tradiciones dadaístas y surrealistas; su estética se expresó en diversos publicaciones de manifiestos donde se describía con la forma y sentido la orientación subversiva del grupo. De este grupo se destaca el poeta Caupolicán Ovalles quien fue perseguido y exiliado del país por la corrosión de sus poemas realizados con un lenguaje directo y cargado de una aguda crítica social. Christian Farías (2008) en su libro La vanguardia literaria subversiva dice que *Caupolicán Ovalles se destacó de manera sobresaliente como el artífice fundamental del uso del lenguaje político y directo en el poema convertido en instrumento de ataque*. (p.34)

Como se ha visto, la subversión implícita en el accionar poético de la primera mitad de los años 60 es altamente combativa e insurreccional, apoyando de manera expresa el movimiento guerrillero que en las montañas venezolanas comenzaban a desfallecer con la política de repliegue del partido comunista de Venezuela aprobada en 1966. La persecución sistemática, encarcelamientos y exilios erosionaron el espíritu combativo de la poesía en los años 60 con lo que le abrió paso a la tensa paz de la década

de los 70. Al respecto, el escritor venezolano Salvador Garmendia (2004), en su ensayo *la disolución del compromiso,* apunta: *fue al fin y al cabo un cegador juego de luces que se extinguió hasta consumirse, sin esperar a que bajara el telón y dejó la tarima vacía y las armazones chamuscadas" (p.23).*

El destello artístico de los sesenta fue eclipsándose hasta llegar a los años setenta, década en la que florece la tensa paz política y artística; esto generó una apertura cultural: se crearon grupos literarios, surgieron diferentes publicaciones, se ofrecían becas de estudios a Europa, se realizaron congresos, entre otras facilidades que permitieron una renovación en la estética de la época. Salvador Garmendia (2004) en su ensayo *la disolución del compromiso* expresa que *muerta la época del compromiso, cesa el chapoteo de las consignas y los intentos por acuartelar la inteligencia con carteles políticos. Podría decirse que los escritores habíamos recuperado la libertad, pero sólo dentro de un camisa de fuerza (p.27).*

La época de los setenta tiene además otra característica que apunta el escritor Christian Farías (2008) *la proliferación de las actividades tallerísticas, publicaciones, formación de grupos y el afán de publicar en medio del vacío ideológico que sobresale como una diferencia importante con la década anterior (p.97).* Con respecto a los grupos literarios que brotaron, Elena Vera (1985) citada por el mismo escritor Christian Farías apunta que *estos grupos no tiene coherencia ideológica, ni objetivo grupales definidos. Se unen entorno a una publicación como una manera de poder publicar sus textos* (ob. cit: ibid).

Así pues, desde el punto de vista cultural la década de los setenta estuvo signada por cierta debilidad ideológica, pero sobre todo, por una

avanzada de grupos literarios que estaban orientados a la publicación de libros, hojas literarias encartadas, revistas, etc.

Naturalmente, los temas de la poesía de la década de los setenta hicieron lo propio. El motivo temático cambio del compromiso social y la critica a la contemplación y lo intimo, Al respecto, en el libro *Literatura Hoy Historia nacional y presente urbano* del compilador Karl Kohut donde se encuentra el ensayo *Trayecto de la poesía venezolana de los ochenta: de la noche a la calle y vuelta a la noche* del escritor Javier Lasarte Valcárcel (2004) apunta que

> La imagen del imposible fulgor, los cielos negados, la exclusión, la nocturnidad, la inmovilidad, la perplejidad, la intemperie, la paradoja, la palabra sintética en y desde el silencio crispado, el poema breve, son solo algunos de los rasgos de la poesía de los 70, esa que injustamente fue asociada de hermética y que supuso la suspensión del espíritu irreverente o vanguardista de muchas de las poéticas que concurrieron a la eclosión de la década anterior. Especialmente de aquellas cuya práctica fue vinculada de alguna manera al grupalismo de la izquierda cultural venezolana de ese entonces. Era el comienzo del fin de las vanguardias, a partir del cual el poeta –desencantado o no- prefiere emprender una indagación más o menos sistemática sobre el instrumento de su más inmediata competencia: el lenguaje poético (p.277)

El supuesto hermetismo de la década se debe quizá a la intimidad en el abordaje de los temas, por esa insistencia en volver la mirada hacia sus adentros constituyendo así un poema enigmático, doloroso y profundo que se muestra inaccesible con respecto a los temas y formas de la década anterior. Las imágenes o temas recurrentes que se detalla al principio de la cita nos dan un balance del derrotismo, la desesperanza y soledad que impera en esta década Por ejemplo, Luis Alberto Crespo (1941), escritor venezolano de referencia, en un poema sin título del libro *Costumbre de*

Sequía (1976) se corrobora el análisis estético que establece Javier Lasarte Valcárcel (2003):

Nunca se acabará en nosotros la tierra seca. (ob.cit. p.50)

Como se observa estamos ante un poema de estilo corto y con un eje temático desolador: la sequedad como un constituyente humano. De igual manera en un poema titulado *salida* expresa

Empujamos el cuerpo
despidiéndonos
decía adiós
como yerba
esa costumbre de sequia. (ob.cit. p.58)

Poema corto, de verso libre y con una temática que para el abordaje parece hermético por la intimidad que respira; más que afirmaciones produce preguntas, lo que sí es expreso es la repetición de la sequía, esta vez tomada como una costumbre que puede trascenderse, que puede irse para darle paso a la humedad, a los arboles, animales, a la vida.

En el mismo orden, el poeta Reynaldo Pérez So (1945) en su libro *para morirnos de otro sueño* (1970) escribe el poema 5

No debemos mirarnos
si nos sentimos abajo
en el fondo

allá hundidos donde los caballos
son de yeso
las viajas casas derrumbadas

la muerte no debe
ser ese caballo blanco.
que nos sigue. (Ob.cit:p.6)

Este poema imbuido en el espíritu de la década de los setenta nos acerca a una reflexión sobre el ser en su intimidad depresiva. En el libro Tanmatra (1972) del mismo autor escribe

Diferentes a todos
en alguna parte
debe existir un árbol
donde mi memoria
se regresa

árbol mitad polvo
y yo mismo

no se es otra cosa
al crecer
dentro e infinito

allí tiemblan las hojas
y las manos. (Ob.cit: p.22)

Este poema comparte la caracterización temática y de estilo realizada por Javier Lasarte Valcárcel (2004): Es un poema de corte intimista, vuelto a una reflexión sobre el mismo ser que escribe. Su forma en verso libre, corto y musicalmente elaborado a partir del lenguaje. En otro libro de Reynaldo Pérez So (1945) titulado *Nuevos poemas* (1975) escribe el poema III

Esta fuerza no es el viento
y ha de irse

se esconde
pero si viene hago fuerza
y de niño no vendrá

se seca la hierba al
verano
y todo el fuego quema

este es mi ser
también sube la montaña
también baja. (ob. cit: p.51)

En el reducido panorama que se ha esbozado de este poeta valenciano de la década de los setenta se ha visto la insistencia en el poema corto, con un temática e imágenes que llevan consigo atisbos de conciencia de los problemas que signan la época pero resignada a una elevada tristeza del ser consciente.

En relación al auge de las publicaciones de los setenta, en la primera mitad de la década, la rectoría de la Universidad de Carabobo creó el Departamento de Literatura adscrito a la Dirección de Cultura. Con la creación de esta instancia dependiente de los ingresos universitarios, comenzó a volverse un referente importante por su capacidad de publicación, de realización de actividades tallerísticas y por poetas notables que, desde su fundación, han hecho su vida laboral y poética en el Departamento de Literatura.

En 1971, en el seno del Departamento, se crea la revista POESIA, inspirada en la revista del mismo nombre publicada en Buenos Aires, Argentina bajo la dirección del poeta Alejandro Oliveros. Los poetas

Alejandro Oliveros y Reynaldo Pérez So fundan esta revista y junto a los poetas Eugenio Montejo, Teófilo Tortolero, J.M. Villaroel París, Rafael Humberto Ramos Giugni y Gabriel De Santis echan a andar la revista que hoy día es la más importante publicación sobre poesía y teoría poética en Venezuela.

Con respecto al surgimiento de grupos literarios es importante mencionar, para completar el panorama general del espíritu que signaba a la década de los setenta, a uno de los grupos de valencia, el grupo literario Talión, conformado por los poetas Adhely Rivero, Luis Alberto Angulo, Rafael Gallardo, Gelindo Casasola, Luis Cedeño entre otros, surgido entre los años de 1975 y 1979; no se conformó entorno a una idea cohesionada sobre la estética, la política o la ética, fundamente privó en ellos el deseo de escribir y publicar sus textos, objetivo que lograron eficazmente publicando una hoja literaria denominada *Talión* que salía todos los domingos en el periódico de circulación regional *Hora 0*. En esa hoja literaria dominical publicaban poemas tanto de los integrantes del grupo como de otros poetas.

“El hombre es ese ser que se angustia y es más profundamente hombre cuanto más profundamente se angustia”

Kikergard

CAPITULO V
TEMA E IMAGEN EN LA TRADICION POETICA

LA MUERTE EN LA TRADICIÓN DE LA POESÍA VENEZOLANA

El tema de la muerte es el gran tema de la poesía universal, no menos, de la poesía venezolana y esto es porque el hombre está destinado, irreductiblemente a la misteriosa realidad de la muerte, así el poeta se sume en hondas reflexiones sobre este tema que emerge a la producción poética por la trascendencia de estar consciente del hecho del morir, que al mismo tiempo, es el hecho de vivir. Está aparente contradicción se deshace en el hecho de que solo muere quien está vivo, en ese sentido, la muerte es un síntoma de la vida misma, Así, dentro de la tradición poética venezolana, son muchos los poetas (por no decir todos) que han abordado este tema asumiendo distintas posturas ante el mismo. Es menester, precisar cómo se ha venido desarrollando este tema en la poesía nacional para observar cómo opera el tema de la muerte en el libro *mi canto es del viento* de Tomasa Ochoa Cordero y poder así, descubrir la postura de la poeta ante este tema universal que se renueva a medida que la vida fluye, día con día.

José Antonio Ramos Sucre [1890-1930] poeta y diplomático venezolano, nacido en Cumaná Estado Sucre. Educado bajo una visión clásica y moralista. Durante toda su vida sufrió de insomnios que lo llevaron al debilitamiento psicológico, tras su decaimiento, se suicidó en Ginebra-suiza cuando cumplía 40 años de edad. Publicó los libros *torre de timón* (1925); *las formas del fuego* (1929) y *cielo de esmalte* (1929). En su producción poética abunda la temática de la muerte ya que buscó en ella, un refugio para sus dolores y se trasformó en la esperanza que tenia para salir

de la insoportable cárcel de la vida. No en vano algunos estudiosos como Diego Córdoba (1955) han dicho que Ramos Sucre fue un existencialista como lo expresa en su ensayo *José Antonio Ramos Sucre, ¿existencialista?* Y esto por la insistente angustia sobre la venida de la muerte, no porque esto atentaría a sus proyectos, sino por su tardanza, cada mención de la muerte se trasforma en un llamamiento, en un conjuro para traerla a su presencia.

En el poema *preludio* contenido en el libro *Torre de timón* (1925) Ramos Sucre expresa: “Yo quisiera estar entre vacías tinieblas, porque el mundo lastima cruelmente mis sentidos y la vida me aflige, impertinente amada que me cuenta amarguras” (p.3). El poeta quiere adentrarse en la muerte porque la vida le parece impertinente, mas adelante en el mismo poema expresa: “El movimiento, signo molesto de la realidad, respeta mi fantástico asilo; mas yo lo habré escalado de brazo con la muerte” (ob.cit.ibíd.)

La muerte en Ramos Sucre es una fortaleza de su espíritu adolorido, es como también dice “una blanca Beatriz” (ob.cit.ibíd), usando la intertextualidad, aludiendo al amor de Dante Alighieri, a aquella promesa de amor bello y perfecto que le esperaba en las puertas del cielo, su Beatriz. En otro poema titulado *el desesperado* contenido en el libro *las formas del fuego* (1929) expresa: “He sentido el estupor y la felicidad de la muerte. Una aura deliciosa, viajera de otros mundos, solazaba mi frente e invitaba al canto los cisnes del alba” (p.300). En el fragmento antes citado se observa como el poeta asocia la felicidad con la llegada muerte, y cuando llegada está, le ofrece cariños y dulces ambientes. La muerte tiene un sentido peculiar en la poesía de José Antonio Ramos Sucre quizá por su situación existencial, vivencial e histórica, ese sentimiento amoroso por la muerte solo es posible reconociendo su vida como una cárcel, como una fuente de

desgracias e infelicidad. En el libro *Cielo de esmalte* (1929), el poeta anota su poema *Omega* en donde expresa

> Cuando la muerte acuda finalmente a mi ruego y sus avisos me hayan habilitado para el viaje solitario, yo invocaré un ser primaveral, con el fin de solicitar la asistencia de la armonía de origen supremo, y un solaz infinito reposará mi semblante.
> Mis reliquias, ocultas en el seno de la oscuridad y animadas de una vida informe, responderán desde su destierro al magnetismo de una voz inquieta, proferida en un litoral desnudo.
> El recuerdo elocuente, a semejanza de una luna exigua sobre la vista de un ave sonámbula, estorbará mi sueño impersonal hasta la hora de sumirse, con mi nombre, en el olvido solemne. (p.265)

Nótese que se ha rogado muchas veces para que la muerte acuda al encuentro del hombre vivo, y para cuando atienda este llamado, se tiene un plan maravilloso donde el ser primaveral brindará al ser sus más divinos dotes. La asociación de la muerte con el ser primaveral no es una contradicción, ni un disparate: encuentra en el poema una manera de resolverse. La muerte, en un juicio valorativo, es buena y aun cuando se quiere la muerte, no se menosprecia la vida que centellea en las primaveras, así, muerte y vida son armonías que se responden.

Vicente Gerbasi [1913-1992] poeta y diplomático venezolano nacido en Canoabo Estado Carabobo. Hijos de inmigrantes Italianos. Estudió primaria y secundaria en Italia. En su libro *Vigilia del náufrago* (1937), en un fragmento del poema *en el bosque* expresa: “Veremos florecer plantas y nidos, /correr las aguas, el amor, los días…/ y esperaremos la muerte, / como los bosques, tranquilos, / esperan la madrugada.” (p.12). La muerte se espera porque siempre ha de llegar en el transitar de la vida, vendrá como un acto natural, como la madrugada que se cierne sobre los bosques,

inevitable; sin embargo, como se observa en el fragmento, lo que domina no es la espera sino la recreación en el espectáculo de la vida, de la naturaleza. Por tanto, puede asegurarse, a partir de lo expresado en el fragmento del poema, que el poeta celebra la vida, goza sus refulgencias y posibilidades sin dejar de estar consciente de la finitud del gozo que significa la vida, y no por representar una cosa triste, sino por representar un acto natural que sucede irreductiblemente como el día y la noche.

En el inmortal poema *Mi padre el inmigrante* (1945), el poeta Vicente Gerbasi [1913-1992] reitera el primer verso a lo largo de los treinta cantos que lo componen, “Venimos de la noche y hacia la noche vamos” (p.51), verso lacónico donde encierra la densidad de la vida humana. La noche es la gestación de la vida, de dónde venimos, pero también es la muerte, la tumba con su honda oscuridad que responde a la oscuridad del útero fecundo. La vida se forma aquí como un ciclo, como un círculo que se comienza a dibujar al nacer y se termina cuando se llega al principio completando el círculo; nombrar la vida es traer mentada la muerte y viceversa.

En el libro *Tirano de sombra y fuego* (1955), en un fragmento del poema 1, el poeta Vicente Gerbasi[1913-1992] escribe:

> Remueves los peñascos
> en busca de una tumba, en busca de tu muerte,
> y sólo encuentras sapos y un lamento que nace
> de las grietas volcánicas. Tu muerte ya no es muerte
> en estas soledades de palmeras quemadas,
> de arbustos renegridos por el turbio verano.
> Tu muerte ya no es muerte, sino un viaje que empieza
> en las cumbres incaicas y sigue por las selvas
> y pasa a nuestra tierra que reservó la noche

para que tú habitaras gobernando en el tiempo
fuegos fatuos, aullidos y el canto de los gallos. (p.103)

En este poema, el otro busca la muerte en los predios de la vida; rebuscando entre peñascos, este sólo encuentra sapos y lamentos en las heridas que le causan buscar la muerte, así el poeta sentencia que esa muerte buscada, ya no es muerte en el sentido definitivo de dejar de ser, sino que es un camino que habrá de recorrer quien busca la muerte, en su tránsito espiritual de reflexión en la noche donde habitará los *fuegos fatuos, aullidos y el canto de los gallos,* esté último, el canto del gallo para despertarlo o turbado del paroxismo al que está sumido quien busca la muerte. En síntesis, la muerte es vista aquí como una fijación existencial al que el despertar del sol ha de hacer frente.

ANÁLISIS DEL TEMA DE LA MUERTE DESDE UNA PERSPECTIVA HEDEGGERIANA

En el libro antológico “Mi canto es del Viento” de Tomasa Ochoa Cordero se observa de poema en poema una conciencia permanente de la muerte. Son trasversalizadas todas las posibilidades de expresión poética por este fenómeno de la vida que enaltece nuestro poder-ser y estar-en, ya que la muerte, el fenómeno más genuino que le pasa al dasein, es nuestro último poder-ser y es una prueba irrestricta de que estuvimos o estamos, de que estuvo o está el “ser ahí”.

En el prefacio del libro “mi canto es del viento” de Tomasa Ochoa Cordero, la también poeta, Laura Antillano apunta sobre la poesía de Tomasa que *ya no se trata solamente de esa presencia solitaria, íngrima, frente al paisaje y a los detalles más insignificantes y pequeños de la vida*

cotidiana, ahora se agrega una conciencia latente y dolorosa de la muerte. La escritora Laura Antillano expresa que ha observado en la revisión del texto la existencia de una conciencia *latente y dolorosa*… es vital entonces analizar el tema de la muerte a través de la obra misma, notar su desarrollo expresado irreductiblemente en los poemas que desde una perspectiva fenomenológica, inmanentista, es donde podría expresarse su verdadera esencia y comprensión.

Leamos el primer poema del libro antológico "Mi canto es del viento" de Tomasa Ochoa Cordero con el objetivo de observar y analizar el tema de la muerte contenido en este poema

> Hay hombres muertos en las calles,
> qué pasaría?
> Ah, noche oí muchas voces, y ya todo es silencio.
>
> Está humeante la atmósfera.
> Pobre gente.
> Y qué harían con los niños?
> Todo parece dormido.
> Adónde irán los perros?
>
> Es un despilfarro la vida
> cuesta para nacer un niño
> tarda para hacerse hombre
> y pronto yacen convertido en sombras. (ob.cit:p.9)

En el primer verso se inaugura una escena tétrica donde el fenecer es colectivo, quizá podría asociarse a una matanza o genocidio. Se pregunta luego preocupada, angustiada y se responde con lo poco que sabe, con lo objetivamente cierto que sabe. En el cuarto verso emerge la imagen del humo, remanente del fuego, se lamenta, *Pobre gente*. Conoce el dasein que

escribe, ya sea por anticiparse-a-sí o por el factum o factibilidad, la desdicha de la muerte, de las consecuencias del fuego.

Se pregunta angustiada, ¿y qué harían con los niños? Especialmente los niños, ese dasein, ese otro que recién comienza la existencia. *Todo parece dormido*, todo parece estar ahí pero inanimado, como los muertos en las calles, están ahí, tienen existencia inanimada. *Adónde irán los perros?*. El perro de la calle, ese ser animal que acompaña siempre y no miente, que es en cierta forma, como un niño por su inocencia, se angustia por el destino de los perros al igual que por el destino de los niños.

Sentencia finalmente el dasein, autor de texto poético *Es un despilfarro la vida/ cuesta para nacer un niño/ tarda para hacerse hombre / y pronto yacen convertido en sombras.* Se expresa aquí la conciencia del ser para la muerte, que se sabe a sí mismo en su anticiparse-a-sí y entiende toda la existencia como un *despilfarro*, quizá de tiempo, quizá de energía, quizá del milagro de la vida dispuesta y hecha para muerte.

Leamos el poema quién

QUIEN

Me siguen
quién, no lo sé. Pero lo afirmo,
sí, me siguen
no es el gris del mundo
no eres tú, no es él, ah, quién es
no se sabe todavía
solo sé que van retocando
al paso, cada huela mía. (Ob.cit. 11)

Como ya se ha afirmado, el dasein es un ser para la muerte, en el sentido de que es un ser arrojado al mundo, hacia las posibilidades que se desprenden del "ser ahí", y de todas las posibilidades, como ya es sabido, la más genuina del dasein es la muerte. Así pues, en el poema antes citado se respira tal condición, bajo el halo misterio del discurso poético se oculta el tema de la muerte o ¿Quién o qué podría ir siguiendo a alguien todo el tiempo y en todos los lugares? La muerte que esta siempre ahí como un posibilidad que habita a todas las demás. En el poema No es nada siguen evidenciándose la conciencia del dasein propio que es Tomasa Ochoa como afluente de su poesía:

NO ES NADA

Un creciente de nada
sin saber por qué
fuertemente golpea mis parpados,
mientras a solas
cierro mis ojos para pensar
en el espacio mudo. (ob.cit.p19)

La muerte es la revelación de la nada, del vacío, del más no-ser. En este poema la *creciente de nada* se revela como un acercamiento a la muerte que le golpea fuerte en los parpados y los cierra como una manera de vivir la muerte, de representarla, a través del modo de ser del dasein. Anticiparse-a-sí, arrojarse a la máxima posibilidad como un ensayo. *Pensar en el espacio mudo* es una forma de pensar la muerte.

El dasein trasciende la mera conciencia del morir y se instala en el sueño, en la posibilidad que le da su conciencia de vivir la muerte como una

forma de darle densidad a su existencia, legitimar, por último, la propiedad del dasein.

En el poema *Paula,* el dasein propio en su modo de ser, anticiparse-a-sí, asoma la posibilidad de existencia después del dejar de vivir, separando la vida del dasein de la vida física. Leamos el poema

PAULA

Eso somos
después de muertos
Una sombra
como un suspiro
que va en el viento (ob.cit.p.25)

Como se lee en el poema, después de la muerte física hay una posibilidad de existencia cuando anuncia el dasein, *eso somos/ después de muertos.* Nótese el *somos* que viene del ser, entonces, se anuncia la realidad de existencia a pesar del no-ser-más del cuerpo. En el tercer y cuarto verso se lee: *Una sombra/como un suspiro/que va en el viento*, pasamos a ser una existencia silente e ingrávida que ocupa algún lugar en mundo sin la conciencia de sí.

En el esbozo realizado hasta el momento se nota la conciencia, la certeza de la muerte como posibilidad y como acto singular de cada dasein que puede, sin embargo, seguir existiendo para los demás aun cuando haya perdido la conciencia-de-sí por al acto de fenecer. El tema de la muerte se desarrolla en cada poema como posibilidad, como destino angustioso

siempre siguiendo cada huella del andar existencial del dasein. Leamos el siguiente poema titulado *Cariños a Dios*

> Gracias por venir amor, fuiste muy oportuno
> Sabes, te esperaba
> Con la doña te mandé mis recuerdos,
> Aun así anhelaba verte.
>
> A veces me entretengo hojeando tus cartas viejas,
> Las nuevas no las abro hasta que no envejecen,
> Es que me parece que en ellas, me dices que
> vienes detrás
> Y al no verte llegar, de angustia desespero.
>
> Si supieras que le salgo al viento con alegría
> Fue que la otra vez, alguien me dijo
> Que esperaba porque en él vendrías.
> Bueno mi amor, cariños a Dios.
> No olvides escribirme
> Siempre te espero (p.41)

En el titulo se nos sugiere, de entrada, un problema de corte ontológico. Dios, para las sociedades judeo cristianas, es un ser infinito y creador, al que se ama también infinitamente. Un ser que no está arrojado al mundo, que no depende del mundo o lugar para existir, existe en el plano del no-ser. El plano de no ser es también el plano de la muerte. ¿Cómo se le envía cariños a Dios si no es por medio de un muerto que habita, por así decirlo, el mundo del no-ser? Así sugestivamente el dasein nos involucra de nuevo en la muerte a través de una imagen fantasmal, el muerto que existe en mundo y con el que es posible interactuar de alguna forma.

El poema comienza con un dialogo donde el interlocutor no contesta pero donde también el emisor está seguro que escucha, por eso anuncia: *con la doña te mandé mis recuerdos/ aun así anhelaba verte.* Lo ve, está ahí, ocupando un lugar en el mundo*.* EL emisor le dice que lee las cartas viejas porque en las nuevas le parece que *viene detrás* para ocupar su lugar en el mundo y como no llega, la angustia se apodera de su ser.

A través del viento llega este ser y posiblemente se va través del mismo, ya en el poema Paula se advierte el viento es un vehículo donde viaja la posibilidad de no ser-más del cuerpo pero también la posibilidad de ser del dasein. Al despedirse, le manda *Cariños a Dios, a ese otro ser no-ahí.* En donde cierra el poema con la espera constante, siempre, hasta que pueda encontrarse en el plano del no-ser-más del cuerpo en el mundo.

Para concluir con el análisis temático de la muerte bajo la visión existencialista de Martin Heidegger, leeremos el siguiente poema titulado Vacío

> Aquí estoy mirando la soledad
> mi atención y mis manos se aferran a la nada
> todo es incierto
> aquí nada existe
> de un lado a otro es transparente
> solo un rayo de sol con tristeza
> se aloja en mi frente
> a mis espaldas rebotan
> las aguas azules
> que escapan dejando atrás
> un mar inmenso de vacío (ob.cit.p.49)

La muerte es la soledad, el vacío, la nada, la no existencia más, y es, sin embargo, la cosa más propia de cada dasein. Y cuando un dasein está consciente de esto, su complexión existencial va ganado densidad y trascendencia. En el poema que ya hemos leído, cuando el dasein que escribe observa la soledad y se aferra a la nada siente en sus espaldas un *mar inmenso de vacío* en medio de toda la incertidumbre que le genera la muerte. Es esto el dasein realizado, un dasein propio que ha explorado las múltiples dimensiones humanas y existenciales en cada ejercicio de su inteligencia.

LA IMAGEN DEL PERRO EN LA TRADICIÓN POÉTICA VENEZOLANA

La imagen del perro en la poesía venezolana ha sido aislada de los estudios y análisis quizá por la aparente poca significancia que tiene el perro en la realidad histórica y social en la conformación de los pueblos, por ende, en el poema la imagen de perro queda relegada entre las imágenes más *convencionales y dignas* para el análisis. Sin embargo, la imagen del perro emerge en la poesía nacional con mucha recurrencia, su presencia brota de la realidad individual del poeta, de la atención que presta a todo cuanto pasa en el mundo, reintegrando las imágenes o símbolos que lo componen, en sus creaciones. Por ejemplo, el poeta canoabero Vicente Gerbasi [1913-1992] en el libro *Los espacios cálidos* (1952), en su poema *Te amo Infancia* escribe: "¿recuerdas nuestro perro que jugando / me mordía y las manos? / Nacían puntos de sangre, un pequeño dolor, / pero todo pasaba pronto con el sabor de las guayabas" (p.76). El perro surge aquí asociado a la infancia del hombre, etapa de la vida en la cual el compañero, amigo perro juega con él desde su identidad de perro, desde el morder,

aunque suavemente para no hacer daño al niño que funge como amigo y compañero de juego.

En el poema *Nacimiento de la melancolía* Vicente Gerbasi [1913-1992] escribe: “lentamente fui despertando una luz de conejos, / frente a un tinajero de rostro de piedra y mojada barba de helechos, / seguido por un perro que hacia volar los gallos / y saltar los fuegos fatuos de la noche” (ob.cit. p.73). El perro aquí sigue el despertar del poeta, le acompaña, haciendo volar los gallos, espantándolos, como un juego de la supremacía del perro por encima de los gallos o quizá como un servicio a quien ha despertado para callarlos, además, espanta los *fuegos fatuos de la noche*. Imagen tétrica que desaparece por acción del perro, lo que muestra, a simple vista, que el perro es un compañero y amigo que se preocupa por su otro compañero.

Por último, en el libro *Por arte de sol* (1958) Vicente Gerbasi [1913-1992] en el poema *Los asombros puros* escribe:

> Menciono el alba con mi perro
> que, en el patio de la casa,
> perseguía mariposas tornasoladas, rosas, azules,
> como alucinaciones. Pero las mariposas negras
> permanecían prendidas a los techos,
> inmóviles por muchos días,
> hasta el advenimiento de las lluvias. (p.125)

Se reitera la imagen del perro como acompañante, con el cual se puede mentar el alba cuando sale al patio a espantar las mariposas. El perro es una presencia esencial en este universo poético, pues, desde su vinculación con la etapa de la niñez (la más especial y originaria de la vida humana) hasta al acompañamiento del alba no es un ser nada más que

ocupa un espacio determinado, es una imagen emocional vinculada a orígenes del poema.

En la poesía del poeta y periodista Aquiles Nazoa [1920-1976] se encuentra también expresa la imagen del perro en muchos de sus poemas, por ejemplo, en *Hombre y pan* expresa: “ese pedazo de pan y ese hombre se quieren silenciosamente como un perro y su amo” (p.125). El poeta observa la relación de amo-esclavo que existe entre un hombre con un perro, sin embargo, esa relación esclavista está *silenciosamente* mediada por el quererse. En una especie de elegía, *Exaltación del perro callejero*, el poeta Aquiles Nazoa [1920-1976] escribe: “can corriente y maloliente, / nombre nadie te dio, ni eres de casta; / mas tu seguramente / dirás iconoclasta: / -soy simplemente perro, y eso basta.” (p.386). El poeta Aquiles le dedica este poema a los perros de la calle, mostrando que un perro puede valerse por sí solo sin la necesidad de tener un amo, un dueño. El perro es un ser auto suficiente en el mundo que le abre un abanicos de posibilidades, como la de vivir *“la euforia /que encierra la aventura /de hallar de pronto un hueso en la basura”* (Ob.cit.p.385)

En un fragmento del poema *A un perrito que me mordió antier,* con el sobrado humorismo que caracteriza a Aquiles, escribe:

> Mas llegas tu de pronto con la idea
> De que solomo soy o bien tasajo,
> Y de un solo empellón, maldita sea,
> Toda una tradición echas abajo:
> ¡Gracias a ti y al diablo que te auxilia,
> Soy el primer mordido en la familia!
>
> Yo consagré a los perros más de un canto,
> Yo en más de una ocasión, con voz canora,
> Le supliqué a San Roque, vuestro santo,
> Que os tendiera su mano protectora:

Hoy os quiero también, pero no tanto,
Pues si os tuve por buenos hasta ahora,
Hoy os encuentro, ¡oh perros!, tan cretinos
Que prefiero a los dóciles cochinos (ob.cit.p.391)

La condición natural del perro de morder lo ha metido en apuros con nuestro poeta, Aquiles Nazoa. Tal vez el poeta deje de elevar oraciones al santo de los perros, San Roque, pero reconoce que aun los quiere a pesar de haber sido mordido por uno de ellos. El perro es un elemento más de la realidad que interactúa con el humano desde diversas relaciones jerarquizadas o violentas según se ha expresado en los fragmentos citados. El perro es reconocido en todos los casos como existencia que se relaciona cotidianamente, de distintas formas, con los hombres.

La imagen del perro en el libro *Mi canto es del Viento* de Tomasa Ochoa

En el poema que abre el libro *Mi canto es del viento* (1981) de Tomasa Ochoa [1915-2011] titulado *Por que huyen los perros* se observa, de entrada, el tratamiento especial de esta imagen a lo largo del libro, primero por su título, luego por su contenido, leamos un fragmento del poema: “Está humeante la atmósfera. / Pobre gente. / Y qué harían con los niños? / Todo parece dormido. / Adónde irán los perros?”. (Ob.cit.p.9). Gente, niños y perros se dibujan en el poema como existencias paralelas en importancia, aunque menciona especialmente a los niños y los perros. ¿Qué mueve este paralelismo? Los niños, existencias tuteladas por la protección de los otros sin que esto signifique una condición de propiedad, destacadas por su inocencia, por sus juegos. Los perros se configuran como una versión

animal del niño sin hacer tal delimitación, mantiene la misma carga de significación y referencias en el contexto del poema.

Entramos pues, ante el desarrollo y evolución de la imagen del *perro* dentro de la tradición poética venezolana, es decir, el perro amigo de Gerbasi, que juega con su entorno configurando una elemento del paisajes y momentos, el perro de Nazoa, emancipado, objeto de protección espiritual se reconfigura en la poesía de Tomasa como un elemento central de su creación que, manteniendo la significación expresada en la tradición, es llevado a la humanización, en un sentido verdaderamente humano. El poema muestra la preocupación por el perro, por la gente y los niños ante la escena cruenta que se va expresando. En otro poema titulado *Sin Saber* se constata la humanización del perro en el sentido de ser considerado como una persona:

> Le dije a mi perra en el oído:
> -Oye, siento paso, ve con cuidado…
> No te precipites!
> Y me dijo de regreso:
> -Sabes eran tus cuencas vacías
> tratando de alcanzar
> sus parpados
> ya tierrosos. (Ob.cit.p.21).

Nótese la mención del género femenino *perra.* La poeta habla con su amiga, con la *perra,* y con un tono de protección le dice *Ve con cuidado*, porque desconfía de los pasos que se oyen, la perra de regreso le informa que los sonidos son generados a partir de las cuencas de la poeta *tratando de alcanzar* / *sus parpados* / *ya tierrosos.* La perra le advierte de la cercanía

de la muerte con la imagen de los parpados tierrosos y de las ansias de sus huesos, de su intimidad más profunda de mantenerse viva. Vemos pues, la relación estrecha que conjuran la perra y la voz poética al advertirse bidireccionalmente de situaciones que puedan atentar contra la otra, mostrando la relación estrecha y comprometida que tienen ambas en la conservación de su compañera, de su amiga.

Si bien es cierto que el escuchar y el decir son cualidades del lenguaje humano, no es allí donde se expresa, en el sentido verdaderamente humano, la humanización de la *perra*, aunque en el sentido formal sea justamente ahí donde se manifiesta. La *perra* se transfigura en un igual humano; preocupada, facultada para asir las abstracciones de las ideas y las imágenes para manifestarlas a través de las palabras y llamar al cuidado de su amiga.

En el poema *Pensamiento* escribe “Morir por un perro / No es morir en vano” (Ob.cit.p.39). Aquí la poeta expresa la tremenda importancia de esta otra existencia, *el perro*, con el que comparte el mundo y por quien es loable sacrificarse a favor de extenderle la existencia. ¿Y por qué habría de sacrificarse alguien por un perro si el mismo no está en una relación de igual o supremacía con respecto a ese alguien que se sacrifica? En la poética de Tomasa el perro adquiere un valor igualitario al de la vida humana e incluso la supera a momentos.

En un fragmento del poema *Me sigue un duende* escribe: “Mi perra lame mi hocico con su boca / Y voy hacia un mundo libre” (ob.cit.p.57) Nótese la conversión entre el *hocico y la boca*, la deliberada confusión que se desprende de este trueque: del carácter animal al humano y del humano al animal. El estado de equidad que existe entre el perro y el humano, en el

espíritu del libro *mi canto es del Viento,* no es simplemente una humanización, un mero recurso literario. Es una posibilidad mágica derivada de una caracterización humana del perro por los valores que Tomasa le confiere en su poesía al noble perro que ha cumplido, desde principios de la historia, una silenciosa función en las sociedades, en la conformación de una actitud del espíritu nacional.

En la poesía convergen los deseos, las posturas, las determinaciones e indeterminaciones de cierta época haciendo las veces de un imbricado registro del espíritu humano hecho lenguaje, ahí, donde todas las relaciones se resuelven y nos dan cuenta de un pueblo. Así, en la austera tradición poética señalada nos acercamos a la presencia del perro en los albores del siglo XX de diferentes formas.

En Vicente Gerbasi, la imagen del perro se expresa como elemento asociado a la niñez, al juego, como elemento de los paisajes orgánicos de su poesía. El perro es un estado anímico de la edad donde el olor de cacao se inicia al amanecer en todas las casas y se va al patio a perseguir mariposas, acompañándolo en su mención del mundo. Es, en síntesis, una experiencia hermosa amalgamada a la niñez.

En Aquiles Nazoa se mantiene la imagen del perro como un animal querido, supeditado, a momentos, al amor que establece un perro con su amo, de igual manera entiende al perro en su realidad de calle, por eso le canta a los perros de la calle, a los perros con sarna y a las aventuras que viven para encontrar un hueso, sin dejar de expresar, por supuesto, que se es perro con amo o sin amo, reafirmando su emancipada existencia. Con su sobrado humor enuncia al perro que muerde con violencia haciendo un

panorama bastante realista de la imagen del perro en el medio social de los hombres a través de su poesía.

En el libro *Mi canto es del viento* de Tomasa Ochoa Cordero la imagen del perro se confunde con lo humano. No hay amos, todos los perros son iguales a todos los hombres y viceversa. Se inaugura el género, la perra, con ella establece una relación desde la más intima amistad, transmutándose el *perro* en un ser consciente.

Los perros se equiparan con los niños, quizá por la inocencia y fragilidad a la que están expuestos todos los días en el mundo. Un ser, en definitiva, no como paisaje ni como pura existencia social, sino un ser consciente de la vida y la muerte a quien, de ser necesario, podría ofrendársele la vida en función a extenderle la existencia, por sus condiciones propias de perro. Tomasa descubre, quizá, que con estos animales puede tejerse una amistad que jamás pudiera ser alcanzada a través de otro ser.

“La historia y la biografía nos pueden dar la tonalidad de un período o de una vida, dibujarnos las fronteras de una obra y describirnos desde el exterior la configuración de un estilo”

Octavio Paz

CAPITULO VI
FORMAS LITERARIAS Y RECURSOS ESTILÍSTICOS

TENTATIVA: FORMAS LITERARIAS EN EL LIBRO *MI CANTO ES DEL VIENTO*

Tomasa Ochoa Cordero, como se sabe, no tuvo formación académica, los orígenes de su creación poética se remontan a su relación afectiva con el padre de sus hijos, Leoncio Lucena Cortez quién le enseñó a leer y a escribir y quién le leía para entretenerla, o quizá más primigeniamente aún, a su nacimiento en el pueblo de Montalbán. Lo cierto es que la poesía de Tomasa surgió de su cotidianidad y por tanto, las estructuras verbales que la sostienen son artificios verbales que sucumbieron al poder de poetizar de Tomasa Ochoa Cordero. No quiere decir esto que creó una nueva estructura verbal sino que vertió su poesía en la estructura verbal necesaria para hacer vivir su poesía.

Desde un punto de vista formal Tomasa cultivó, a lo largo de su producción poética, el verso libre. La extensión de sus poemas es corta, sin superar, en ningún caso, una página. Hay poemas tan cortos que son constituidos por un solo verso. Para demostrar lo relativo a la cortedad y la forma literaria en la poesía de Tomasa Ochoa leamos el siguiente poema titulado *Loanga* del poemario *Mi canto es del viento*:

> Como en todo tengo que andar aprisa,
> A veces pienso que piso un ángel. (ob.cit.p.15)

Si tuviéramos que analizar métricamente la estructura verbal del poema antes citado tendríamos como resultado que el primer verso consta de 11 sílabas y el segundo posee 10 sílabas. Carente de rima. Su estructura no corresponde a ninguna forma literaria convencional, son más bien, dos versos blancos, dos frases poéticas unidas por la unidad del poema. En otro poema titulado *Pensamiento de hoy* escribe:

La gente critica a los muertos
y calumnia a los perros. (ob.cit.p.63)

Estamos ante la presencia de un poema corto, de verso libre, como el anterior. No existen correspondencias métricas ni rimas, y no por esto, deja de llamarse poema. Es que el poema como dice Octavio Paz (1967) en su libro *El arco y la lira* es un "lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. El poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía" (cfr. Paz. p.3). En ese sentido, el lugar del poema es la estancia donde la poesía y el hombre se reúnen, un lugar orgánico constituido por lenguaje, por tanto, cualquier ejercicio verbal es susceptible a convertirse en un poema. En aras de ratificar lo antes expuesto, leamos el próximo poema titulado *Viernes santo* del libro *Mi canto es del viento:*

Aquí te guardo para que te abrigues
la lana tibia de tu oveja muerta.
Y para tu té,
la miel dormida en las flores en
los jardines silvestres.
También te brindo
el pensamiento de los pájaros tiernos,
el apretado canto de las chicharras que no
pueden brotar.
Más, como contra, esta verde cruz en palotal (p. 13)

Este poema posee una estructura verbal con una métrica irregular carente de rima, realizado en verso libre con apenas diez versos, los cuales constituyen el poema. En la poesía de Tomasa Ochoa podría asegurarse que la forma literaria usada corresponde al verso librismo, sin utilizar la rima y usando correspondientemente los signos de puntuación que permiten separar las imágenes que componen el poema.

APROXIMACIÓN AL ESTILO EN *MI CANTO ES DEL VIENTO*

Hablar de un estilo en la poesía de Tomasa Ochoa cobra coherencia cuando se comprende el estilo como una creación histórica y por tanto colectiva. La gesta creadora de los poemas contenidos en el libro antológico *Mi canto es del viento* va de 1973-1980, por tanto, desde el punto de vista generacional de la obra, la misma se circunscribe en la década de los setenta, lapso histórico en donde habita un estilo que signa las creaciones gestadas en las entrañas de ese tiempo. Más aún, existen secuelas de la década pasada que pueden o no, expresarse en la poesía de Tomasa, cualquier sea el caso, debe dejarse en los poemas, los cuales son autosuficiente de decir lo que tienen que decir, y que sea de allí, de donde se desprenda cuanto haya que explicar para sustentar la argumentación en lo relativo al estilo.

La década de los sesenta fue la década de la violencia verbal, expresada, entre otros, por el poeta Caupolicán Ovalles (Cfr. Farias, p.34). La poesía estuvo signada por el compromiso social, por la crítica aguda y tenaz de quienes con sus versos hacía temblar las estructuras del estado, por lo cual fueron perseguidos, apresados, exilados. Esta circunstancia produjo un repliegue poético al interior del ser, a la interiorización de la

producción poética, la contemplación, la brevedad poética y la utilización generalizada del verso libre, un poco quizá, para mitigar la tan reciente derrota espiritual y social que significó el declive de la lucha armada y la criminalización de algunos partidos políticos de izquierda en la Venezuela de entonces. En el poema *Por qué huyen los perros*, del libro *Mi canto es del viento* se observa altisonante la denuncia de una circunstancia en la que fija postura. Leámoslo:

> Hay hombres muertos en las calles,
> qué pasaría?
> Ah, noche oí muchas voces, y ya todo es silencio.
>
> Está humeante la atmósfera.
> Pobre gente.
> Y qué harían con los niños?
> Todo parece dormido.
> Adónde irán los perros?
>
> Es un despilfarro la vida
> cuesta para nacer un niño
> tarda para hacerse hombre
> y pronto yacen convertido en sombras. (ob.cit:p.9)

Se expresa en este poema la denuncia a una cuestión social, cruenta y genocida, ¿o es acaso un ejercicio imaginativo de enigmática procedencia? En cualquier caso, se repudian los asesinatos, la acción destructiva del fuego y reflexiona sobre la pujanza de la vida para desarrollarse y morir tan fácilmente. Es un poema con un tono al exterior, nada indica aquí sobrecogimiento o contemplación, signos de la década de los setenta, sin embargo, puede haber aquí, una secuela de esa poesía combativa y tenaz de la década de los sesenta. Este poema es verdaderamente único por su temática frontal y temple poético, pues ningún

poema del libro *mi canto es del viento* se le compara a no ser por la imagen del perro que es recurrente en el libro.

En otro poema, más adaptado al recogimiento espiritual de los setenta y sin embargo con cierto atisbo de crítica o denuncia, titulado *Motivo,* la poeta escribe

> Te diré con pena
> todos los motivos que me afligen por aquí:
> El hablar del sordomudo
> El cantar en jaula de pájaro cautivo
> El gemir traqueante de un coco roto
> El ladrido frío de un perro solo
> La sombra que espía lo que vengo decirte:
> La risa tatuada y la mirada lánguida
> de un viejo maniquí. (Ob.cit.p.53)

El pesar expresado proviene de lo externo. Si bien predomina la interiorización del pesar, reconoce los entes que giran entorno y le afectan, son *motivos* de aflicción convertidos en un poema de tono confesional e intimo sin dejar de expresar la injusticia que significa un *pájaro cautivo* o *el ladrido frio de un perro solo*. En el poema *Era el viento* escribe

> Sabes,
> oí tus pasos
> y me quede parada esperando que
> entraras,
> para asustarte.
> Al advertir que no entrabas, comprendí
> que no eras tú,
> luego me salí de mi escondite y
> me sorprendí al ver
> el viento que afuera golpeaba (Ob.cit.p.23)

En este poema se observa al principio un diálogo que luego se torna a monólogo cuando ese otro a quien se le habla resulta ser el viento. Es un poema íntimo y de cierta manera hermético y fantasmal. No puede precisarse a qué exactamente va dirigido, va soterrado en el lenguaje poético una referencia vedada y no por eso, deja develar este mundo de las impresiones y aquél otro, el de la posibilidad infinita, el de la poesía.

Para cerrar el análisis de cómo se expresa el estilo en el Mi canto es del Viento de Tomasa Ochoa, en el poema *Hay espinas* la poeta escribe

> Tiene olor a leyenda sin joroba
> la brecha que voy abriendo
> detrás de tantos rosales.
> Aunque todas no son rosas
> las que tengo a mi vista.
> Hay espinas por donde quiera
> arrastro mi osamenta
> forrada en un cuero viejo. (ob.cit.p.51)

Insiste en el tono confesional e intimista, aunque más descubierto a un acercamiento, a un entendimiento del poema. La brecha es su tránsito que se abre paso entre rosales y las espinas, su *osamenta forrada en un cuero viejo* es prueba de su largo transitar entre los rosales y espinas de la vida. Existe en este poema un hálito de derrota, un pesar que se ha desprendido de ese andar en los albores de la vida, donde convergen rosas y espinas.

En Tomasa Ochoa no existe un estilo estructurado como en cualquiera de los ismos precedentes, aunque sí, un estilo histórico que colinda con la técnica de una manera sutil. Las temáticas de la época parecen

circunscribirse a algún manifiesto o postulado, sin embargo, ninguna hay, solo el manifiesto o postulado de la historia.

El predominio de las imágenes derrotistas, intimas y sosegadas signan la época de setenta, con un dejo de hermetismo existencial avistado en los poemas, de igual manera, el predominio en la utilización del verso libre y la experimentación poética vertida en todo ejercicio verbal escrito, sin ajustarse a ninguna forma literaria sujeta a la métrica.

IMÁGENES POÉTICAS Y RITMO

Existen muchas imágenes en los poemas reunidos del libro *Mi canto es del viento* de Tomasa Ochoa, sin embargo, centraremos el análisis en la imagen del perro y la imagen del viento para complementar las aproximaciones previas desde el punto de vista estilístico, paralelamente a esto, analizaremos el ritmo en cada poema planteado.

En el poema *Por que huyen los perros* surge la imagen del *perro* como una interrogación retórica: “Adónde irán los perros?” (p.9). La poeta utiliza esta figura literaria para fortalecer la actitud del poema, no para que sea respondida la pregunta, coadyuvando a dotar de poder expresivo al poema. Leamos el poema entero

Hay hombres muertos en las calles,
qué pasaría?
Ah, noche oí muchas voces, y ya todo es silencio.

Está humeante la atmósfera.
Pobre gente.
Y qué harían con los niños?

Todo parece dormido.
Adónde irán los perros?

Es un despilfarro la vida
cuesta para nacer un niño
tarda para hacerse hombre
y pronto yacen convertido en sombras. (ob.cit: ibíd.)

En el primer verso comienza a fluir un ritmo expectante, alado hacia el desarrollo del poema, sin embargo, la [r] de la palabra *muertos* comienza una curva que no cae sino hasta el segundo verso, donde se suspende la expectativa en un desconfiado sosiego que se refuerza en tercer verso.

Cuando se inaugura el humo vuelve la expectación, [humeante], ese bambolear del humo que nos sume como en un delirio de fiebre, y la [s] seguida por la [f] alargada de [atmosfera] nos mantiene en vilo, hasta que en el quinto verso nos sitúa con el sonido preciso [pobre gente]. Se dinamiza el poema con el sonido de la [i] en la matizada tristeza de la pregunta. Vuelve a ponernos con un verso definitivo y cerrado por efectos de la [o]; [todo parece dormido]. En el noveno verso, como en un dolor continuado por las resonancias de la [n] en [adónde irán], se refuerza la tristeza con ese especie de pluralización de las [rr] en [perros], hasta que irrumpe, la última secuencia de versos como un escalera hasta llegar al final. [despilfarro] nótese la [s] y la [l] en posición implosiva y la fuerza vocal en la [a], es un golpe sonoro que aviva atención y va languideciendo, con tono triste hasta las [sombras].

Este ritmo dinámico que en ondas va, viene y se suspende es también el ritmo anímico del poema, basta con establecer las relaciones sonoros del

poemas con la emoción que despierta el poema, en sus distintos momentos, sobre el lector.

En el poema *Pensamiento*, la imagen del viento se nos presenta a través de la personificación o prosopeya, convalidemos está afirmación en el poema

> Si llego a amarte
> por favor
> que no lo sepa el viento (ob.cit.33)

Como se observa aquí el viento recibe de la poeta una cualidad humana por excelencia. Sin perder las propiedades significativas del viento, el mismo se caracteriza con el conocimiento, el saber.

El ritmo del poema inicia rápidamente con el [si] condicional, azaroso cabalgando la lectura del resto del verso, seguido por el tajante [por favor] reafirmado por la sonoridad de la [r] en posición implosiva. El tercer y último verso en cadencia apaciguada, como en voz baja en relación con la sonoridad del verso anterior, se lee culminando en la sonoridad del [viento], que se parece, al andar alargado del viento en todas las cosas.

CONCLUSIONES

El libro *Mi canto es del Viento* de Tomasa Ochoa Cordero es una obra de amplias referencias al mundo poético interno y al mundo externo, el histórico –contextual. En él se descubre una red de difusos hilos con los cuales se sujeta a lo que le pertenece, a la realidad, al cosmos que le determina y que el libro, desde sus referencias, le responde. Hecho curioso este, tomando en cuenta que la poeta aprendió a leer y a escribir tardíamente, como tardíamente comenzó a escribir poesía, esto se resuelve entendiendo que la sensibilidad creadora de Tomasa Ochoa es el vehículo a través del cual se expresa su tremenda lucidez poética.

Tomasa nació en el pueblo de Montalbán en 1915, un espacio sugestivo adornado de múltiples especies vegetales y animales, bordeado de sendas montañas que franquean los vientos a medida que se cuelan por todo el valle. Su niñez se desarrollo en la rustiquez del ambiente social rural de entonces, su primer encuentro con la muerte, la de su padre a los nueve años de edad. El padre protector y amoroso se le fue dejando un gran vacío. Casi inmediatamente es mandada a vivir con otras familias sintiéndose ajena cuando aún era demasiada niña para entender. Finalmente, en Valencia, se radica con apenas unos 10 u 11 años de edad, sirviendo como cuidadora de niños para una familia que cuidaba de ella, de Tomasa. Más tarde conoce a Leoncio Lucena Cortez, figura clave para el desarrollo de todo el universo poético que llevaba ya consigo la poeta. Le enseña a leer y a escribir. Con él tiene tres hijos, de los cuales, dos murieron, un poco después murió el esposo Leoncio Lucena Cortez.

La vertiginosa vida de Tomasa Ochoa aporta pistas importantes para el entendimiento de su obra poética, la riqueza de universo vegetal y animal contenida en sus poemas, su insistencia en la temática de la muerte, la imagen del perro, que le acompaña como un igual, como un amigo que mitiga la soledad con sus palabras, con su mirada, su presencia. De igual forma, a través del estudio biográfico, permite acercarnos al entendimiento de esa sensibilidad que se fue madurando por muchos años en su interior. Cuando el libro *mi canto es del viento* es publicado Tomasa contaba con 66 años, avanzada en edad, experiencias, reflexiones que fueron resolviéndose en versos de extremada belleza y lucidez, en cantos decididos por la vida, por el hombre y el mundo que vive a pesar de sí mismo.

Otro componente importante para interpretar a Tomasa en su complejidad creadora fue su contexto determinante. En los albores de la década de los setenta, cuando las reminiscencias de la derrota desaparecieran en la apariencia de un *estatus quo*, surgía esta poesía desprendida de intelectualismo y sin embargo, entendimiento perfectamente su época. El escritor Valcárcel (2003) caracteriza a los setenta, en lo relativo a la producción poética, como la década de: “La imagen del imposible fulgor, los cielos negados, la exclusión, la nocturnidad, la inmovilidad, la perplejidad, la intemperie, la paradoja, la palabra sintética en y desde el silencio crispado, el poema breve, son solo algunos de los rasgos de la poesía de los 70” (Cfr. Kohut, p.277). La acertada caracterización del escritor se corresponde a la poesía de Tomasa, expresada en el libro, *Mi canto es del viento*, a pesar, insisto, de no haber tenido formación académica y por tanto, de no entender el desarrollo de la historia, de los paradigmas filosóficos o estéticos que se pugnan en los momentos históricos.

Si bien es cierto que en los poemas contenidos en el libro, nuestro objeto de estudio, se convalida la afirmación del escritor Valcárcel, no es menos cierto que hay por lo menos dos poemas, uno más que otros, en donde la denuncia, la crítica social discurre frontalmente contra las injusticias denunciadas, aunque en un lenguaje calmo y resignado. Esto, desde un punto estrictamente académico y objetivo, puede entenderse como una secuela de la década que precedía, la convulsiva década de los 60. Aunque puede ser cierto, es importante entender también que Tomasa denuncia y grita las desgracias de los otros porque ella también sufre a los demás, Tomasa fue un ente que estuvo en relación dolorosa con otros, en armonía con su entorno. Por ejemplo, en su poema *por que huyen los perros* escrito en Octubre de 1973, escribe

> Hay hombres muertos en las calles,
> qué pasaría?
> Ah, noche oí muchas voces, y ya todo es silencio.
>
> Está humeante la atmósfera.
> Pobre gente.
> Y qué harían con los niños?
> Todo parece dormido.
> Adónde irán los perros?
>
> Es un despilfarro la vida
> cuesta para nacer un niño
> tarda para hacerse hombre
> y pronto yacen convertido en sombras. (ob.cit:p.9)

Tomasa tuvo un gran conciencia de su existencia, por eso, quizá, fechaba cada uno de sus poemas, hora, fecha y su seudónimo para la época, *Yo misma, enana encenizada*. Es su impronta en el mundo, su pequeñez cubierta de cenizas. A través de la revisión de los trabajos previos

realizados en torno a Tomasa, se conoció que la poeta escuchaba constantemente la radio (Cfr. Gabaldon. P.ii). Si esta interpretación está sustentada en los momentos objetivamente determinantes, cognoscibles que se nos están dados, para armar, o mejor, rearmar su sentido referencial y fundamental podríamos advertir que, Tomasa escribe el poema *por que huyen los perros* como denuncia al golpe de estado realizado en chile el 11 de septiembre de 1973. Esta referencia a la anécdota, por supuesto, se desvanece y queda la más elemental verdad del poema: el asesinato de un ser nos conducirá, irreductiblemente, hacia las sombras. Además, se advierte en lo esencial, la extraordinaria sensibilidad de la poeta con respecto a los otros, se advierte, su humanismo radical vertido en la poesía.

En otro poema se convalida perfectamente la apreciación del escritor Valcárcel (2003) con respecto al espíritu que signa la poesía en la década de los 70. En su poema *No es nada* escribe

Una creciente de nada
Sin saber por qué
Fuertemente golpea mis parpados
Mientras a solas
Cierro mis ojos para pensar
en el espacio mudo (p.19)

En este poema no hay posibilidad de fulgores, hay un recogimiento interno que se antoja hermético, en general los poemas de Tomasa Ochoa comparten, en sus referencias y relaciones, la vastedad de vacío, la oscuridad, la muerte y la disolución pero con belleza creadora y sensibilidad poderosa.

Dado que Tomasa no tuvo formación académica, dado que no conoció la poesía y las estructuras poéticas desde la teoría, desde la metrificación, las licencias poéticas, escribió en una forma literaria sencilla, apenas la necesaria para poetizar todo a cuanto hacía referencia. Tomasa solía escribir las informaciones que escucha en la radio, en una anotación rescatada por Teresita Gabaldón apunta:

> Luis Alberto Pérez Carrillo fue abaleado. No sé quién es.
> 15-12-1975. hora 11am. (Cfr. Gabaldon. P.ii)

Es una anotación anecdótica planteada con hálito poético, a pesar de no presentarse bajo una estructura, ni siquiera como versos, fenómeno dado por el poder poetizador de Tomasa. En el bello poema Bucaral escribe

> El lugar para donde me iré mañana es muy tranquilo
> Allí las aguas cristalinas corren serenas. Las aves
> se bañan sin pelear
> El sol soasa apacible
> La soledad enmudece de silencio
> La brisa aunque fresca es tímida y esquiva.
> El campo está complacido. Los montes verdean de verdes.
> El día vendrá claro y vuelve a rugir el viento
> en los coposos bucares. (p.43)

La cadencia del ritmo que mece con delicadeza el espíritu entre imágenes hermosas, este ritmo que nos hace crear un paraíso en la idealidad del mañana, de lo que no se conoce y se espera. Así es la poesía de Tomasa, misteriosa, sensible, pictórica, dándonos a respirar de la esperanza que se tiene en el mañana.

REFERENCIAS

Arias, Fidias. (1999). *El proyecto de investigación*. (5ta ed.). Caracas: Editorial Episteme.

Brizuela, Javier. (1991). *Viaje a través de dos vientos*. Valencia: Ediciones del Gobierno de Carabobo.

Casadiego, Mayrobi y Bortot, Fátima. (2000). *El paisaje como manifestación de la consciencia interna en la obra poética de Tomasa Ochoa Cordero*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad de Carabobo. Valencia.

Crespo, Luis A. (2007*). En lugar del resplandor: Antología poética*. Caracas: Monte Ávila editores latinoamericana.

Farías, Christian. (2008). *La vanguardia literaria subversiva*. Anzoátegui: Fondo editorial Fabricio Ojeda.

Gabaldón, Teresita. (1979). *Tomasa Ochoa: la enana encenizada*. Tesis de pregrado no publicada. Universidad Central de Venezuela. Caracas

Gadamer, Hans Georg (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme

Gerbasi, Vicente. (2004). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila editores latinoamericana.

Heidegger, Martin. (1922). *Ser y tiempo* [Libro en línea]. Disponible: www.philosophia.cl. [Consulta: 2014, Enero 22]

Kohut, Karl. (2003). *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*. (2a ed.). Caracas: Fondo editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Lucena A, Leoncio. (1992). *Carabobo: El pozo de la luz*. Valencia: Ediciones del gobierno de Carabobo.

Nazoa, Aquiles. (2010). *Sencillamente Aquiles*. Caracas: Monte Ávila editores latinoamericana.

Ochoa, Tomasa. (1981*). Mi canto es del viento*. Valencia: Separata.

Paz, Octavio. (1967). *El arco y la lira*. (3era ed.). México: Fondo de cultura económica.

Pérez So, Reynaldo. (2003). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila editores latinoamericana.

Ramos S., José A. (1980). *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Ricoeur, Paul. (2001). *Del texto a la acción*. México: Fondo de cultura económica.

UPEL. (2011*). Manual de trabajos de grado, de especialización y maestría y tesis doctorales*. (4ta ed.). Caracas: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Experimental Libertador.