

LA PIEDRA Y EL AIRE: CLAVES DE LA POÉTICA DE ANA ENRIQUETA TERÁN

Mahop Ma Mahop, Romuald-Achille*
(FALSH, Université de Yaoundé I)
Camerún

Resumen

La brillante y larga trayectoria lírica de Ana Enriqueta Terán, interrumpida por su desaparición en diciembre de 2017, figura sin duda entre las más destacables de la poesía venezolana contemporánea. Inexplicablemente, su obra todavía no ha merecido la atención crítica que corresponde a la de una carrera de casi setenta años de vocación poética impenitente e ininterrumpida. Este ensayo se plantea no sólo como una contribución a la divulgación científica de su quehacer poético, sino también como un tributo a una de las voces más originales y enigmáticas de la poesía hispanoamericana actual. Tras un rápido panorama de su trayectoria poética, este trabajo propone una reflexión sobre dos imágenes, verdaderas constantes simbólicas que, en mi opinión, configuran e iluminan el universo poético de Ana Enriqueta Terán: la piedra y el aire y los signos que gravitan en torno a ellos. Procuero mostrar que, por un lado, lo pétreo apunta a la realidad concreta y abre una reflexión sobre el lenguaje. Por otro, la obsesiva imaginería aérea de Terán permite arrimarse a su teoría de la poesía y plantear lo que Gaston Bachelard denominó “temperamento poético”.

Palabras clave: Ana Enqueta Terán, poesía venezolana, imágenes de la piedra y el aire, límites del lenguaje, temperamento poético.

Abstract

Ana Enriqueta Terán's long and brilliant lyrical trajectory, which ended as she passed away in December 2017, is certainly one of the most prominent of Venezuelan contemporary poetry. Her work hasn't received yet, however, the critical attention that such a course of almost seven decades of constant and impenitent poetical vocation really should have deserved. This essay stands not only as a contribution to the scientific divulgation of Teran's poetry, but also as a tribute to one of the most original and enigmatic voices of current Spanish American poetry. The essay starts with a brief panorama of this Venezuelan literary trajectory and then proposes a reflection about two images, real symbolic constants that, from my point of view, build and enlighten the lyrical world of Ana Enriqueta Terán: the imagery of the stone and the air and its associated signs. On the one hand, stone images both refer to concrete reality and give way to a meditation on the language. On the other hand, Teran's obsessive aerial imagery reveals her theory of poetry and what Gaston Bachelard called “poetical temperament”.

Keywords: Ana Enriqueta Terán, Venezuelan poetry, Stone and air images, language limits, poetical temperament.

*Doctor. Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Yaúnde I, Camerún.
E-mail: mahorom2006@yahoo.fr

Finalizado: Camerún, Septiembre-2017 / **Revisado:** Enero-2018 / **Aceptado:** Febrero-2018

Dad la piedra a quien sepa nombrarla.
(Ana Enriqueta Terán, *Extravagancias lúdicas*)

Tú que rebasas la piedra en el sentido del
aire; la piedra, su forma de vasija enclavada
en atardeceres y visiones, que rebasas
el ave con sus años de viento absoluto
(Ana Enriqueta Terán, *Piedra de habla*)

La crítica literaria ha demostrado durante muchas décadas una polaridad hacia poetas hispanoamericanos pertenecientes a países considerados por cierta tradición como primordialmente *líricos*. Chile, México, Colombia y Argentina han sido, en este sentido, como recuerda Francisca Noguero (2007: 264), los principales polos magnéticos del despliegue de la reflexión crítica sobre la práctica poética de los autores hispanoamericanos. A causa de esta reputación de tierras de grandes poetas vinculada a tales países, se ha llegado, tal vez por costumbre o por legítimo interés crítico, a una tendencia que ha soslayado en buena medida otras voces forzadas a habitar por así decirlo la “periferia” de la crítica literaria hispanoamericana.

La venezolana Ana Enriqueta Terán (Valera, 4 de mayo 1918- Valencia (Venezuela) 18 de diciembre de 2017) cuya obra nos interesa en estas páginas, constituye un caso que ilustra esta situación. De hecho, a pesar de ser una de las voces fundamentales de la poesía hispanoamericana contemporánea¹, Ana Enriqueta Terán no ha merecido todavía el reconocimiento y la divulgación que merece su trayectoria literaria, a pesar de que esta última viene marcada por lo que Jorge Romero León denomina con razón “vocación poética impenitente” (2015: VII),

refiriéndose precisamente a la fidelidad de la venezolana a la lírica como principal medio expresivo durante prácticamente setenta años² de escritura. Si para algunos estudiosos esta insuficiente atención crítica que se observa en torno a la obra de Terán es sólo una prueba más de la tendencia al desconocimiento de la producción femenina hispanoamericana en general y venezolana en especial³, no deja por

2 Las descomunales siete décadas de trayectoria creadora de Ana Enriqueta Terán a las que he aludido no son exageradas ya que, como apunta Jorge Romero León, los textos que integran su primer libro (*Al norte de la sangre* (1946)) fueron escritos cuando la poeta tenía entre los veinte y treinta años de edad (2015: VII).

3 Desde varias décadas, la crítica denuncia esta marginalidad de la literatura femenina venezolana en especial y latinoamericana en general, como hace Alejandro Varderi en uno de sus ensayos: “el desconocimiento de la obra escrita por mujeres latinoamericanas se agudiza al rodarnos hacia el caso venezolano. Nuestra literatura es muy poco conocida fuera de las fronteras nacionales, por ese misterioso mecanismo editorial que se han encargado de conservarla – ¿preservarla? – en la clandestinidad y al margen de los mercados internacionales de traducción y venta”. Pero para explicar este desconocimiento, no sólo valen los argumentos puramente editoriales sino también los factores escolares y académicos. Así, prosigue el estudioso, “es necesario destacar la escasa representación de la literatura venezolana en los programas de estudios de las universidades europeas y norteamericanas”, carencia que, en el caso de la poesía, se hace aún más grave: “la poesía no está representada ni siquiera por José Antonio Ramos Sucre, para no hablar de la ausencia absoluta en el *pensum* de toda literatura posterior a la década del 40, cual si ésta nunca hubiese existido”. El crítico observa, por ejemplo, cómo la poesía de una autora como Ana Enriqueta Terán sólo comenzó a conocerse tímidamente desde dentro de Venezuela hasta mediados de los años 80, a pesar de que se iba desarrollando íntegramente dentro de las fronteras venezolanas (1989: 1068) desde más de cuarenta años, ya que *Al norte de la sangre*, el primer poemario de Terán, aparece en 1946. Luis Alberto Ángulo también señala esta insuficiencia de divulgación internacional cuando apunta que, si bien Ana Enriqueta Terán pertenece a una generación de escritores venezolanos cuya obra fundamental se produce en la segunda mitad del siglo XX, uno de los períodos más fértiles de las letras del país, sigue sin embargo bastante desconocida internacionalmente esta escritura que “hasta ahora conforma la gran poesía escrita en Venezuela” (2014: 1). Una de las tentativas más recientes de divulgación de la poesía de Terán dentro de Venezuela es probablemente la antología *Vestidura insumisa, paloma leve* (2016), a pesar de la evidente orientación ideológica que tal proyecto trata de dar a la figura de Terán y a su poesía como ya lo sugiere el título elegido para esa antología. Como indica Alejandro Moreno, con esta antología, “lo que se busca es dar acceso masivo a la

1 En su ya citado trabajo, Francisca Noguero (2007: 263) lamenta también la ausencia de voces fundamentales como precisamente las de Ana Enriqueta Terán y otros, de la antología *La poesía del siglo XX en Venezuela*, edición de Rafael Arráiz Lucca, Madrid, Visor, 2005. Afortunadamente, años más tarde, se subsana este vacío a través, por ejemplo, de la antología *20 Poetas venezolanos* (2013), edición de Eddy Godoy y Enrique Hernández-D’Jesús.

ello de resultar inexplicable, por la duración y la singularidad del recorrido creativo y existencial de Terán dentro del conjunto de la producción literaria contemporánea en Hispanoamérica.

Las presentes páginas tratan en este sentido de echar más luz sobre una de las voces imponentes del panorama literario venezolano contemporáneo y, al mismo tiempo, de homenajear a la brillante escritora venezolana, poetisa por los cuatro costados, que falleció en diciembre del 2017 a los 99 años. Abordaré su poesía bajo el doble signo de la piedra y el aire, dos elementos empíricamente alejados, pero que se traban simbólicamente en el universo lírico de Terán para configurar un mundo singular y sintetizar dos aspiraciones fundamentales: nombrar lo concreto mediante el poder del verbo y rozar lo intangible mediante la imaginación poética. La piedra, uno de los signos recurrentes del sistema simbólico de Terán, está asociada con frecuencia con el habla o con el poder creador de la palabra. También expresa la materia concreta y lo inerte. El aire y sus metáforas, por su parte, parecen ser el horizonte ideal del decir poético y con estos signos se expresa con más vigor el ansia de lo inefable y se intenta superar las limitaciones de la “piedra de habla”, según una metáfora de la poetisa. Mediante el aire o, más exactamente lo aéreo, la poesía de Terán alcanza la ingravidez y la levitación que su poderosa imaginación siempre busca. La poética de Ana Enriqueta Terán se presenta, entonces, como un edificio que se alza sobre la doble piedra de la experiencia y del verbo, pero siempre encumbrados por la fascinación aérea que define su temperamento poético.

palabra poética de Ana Enriqueta Terán. Se quiere, con esta selección, dar un abreboca al pueblo venezolano de la poesía de esta exquisita poeta trujillana” (2016: 10). Asimismo, puesto que la publicación se inscribe en el plan nacional “Pueblo que lee no come cuento”, un plan que trata de “posicionar en el pueblo y en el imaginario colectivo una cantidad de autores y autoras que proponen una ética y una poética revolucionaria” (11), se pretende, pues, trazar una paralela entre la obra de Terán y los derroteros ideológicos de la política venezolana actual.

Antes de describir los vectores de este fecundo universo lírico, propongo, a modo de entrada en materia, una rápida ojeada a la producción poética de la escritora venezolana.

1. Trayectoria y poética de Ana Enriqueta Terán

La crítica sitúa a Ana Enriqueta Terán en la generación de poetisas venezolanas que se afirman alrededor de los años 40 del siglo XX, junto a escritoras como Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962), Ida Gramcko (1924-1994) o Elizabeth Schön (1921-2007) (Romero León, 2015: VII). Al fallecer el pasado 18 de diciembre de 2017, Ana Enriqueta Terán puso un término a una de las más extensas carreras poéticas de la historia de la literatura venezolana, ya que entre su primer poemario *Al norte de la sangre* (1946) y el último, *Extravagancias lúdicas* (2015), media en verdad una vida entera: setenta años. Terán deja a la posteridad una obra lírica abundante y muy personal. La mayoría de los estudiosos⁴ que la han abordado reconocen unánimemente la declinación temprana de la poeta por formas líricas clásicas castellanas, especialmente el soneto, preferencia que observamos a lo largo de su trayectoria.

El conjunto de sonetos publicados en 2015 en el volumen *Extravagancias lúdicas*⁵,

4 Esta predilección por formas clásicas fue señalada tempranamente por Juan Liscano en un ensayo dedicado a la poesía hispanoamericana de los años 50. En el estudio, el crítico afirmaba que Ana Enriqueta Terán, cuya poesía “se brinda en liras, sonetos y tercetos de impecable factura” es una verdadera “neo-clásica”, una “amante del orden poético” cruzada por “luces mediterráneas y vuelos de aves clásicas” (1959: 19). Esta opción inicial por lo clásico se ha mantenido en toda su trayectoria, justificando la opinión de Luis Alberto Angulo quien ve a nuestra poetisa como “una verdadera clásica de nuestro tiempo” en cuya obra resuenan además tanto las voces de maestros hispanoamericanos como Sor Juana Inés de la Cruz, Juana de Ibarbourou como los clásicos españoles Garcilaso de la Vega, Jorge Manrique, Luis de Góngora, Santa Teresa o San Juan de la Cruz (2014: 2).

5 Todas las citas de los poemas de Ana Enriqueta Terán proporcionadas en este ensayo proceden de los volúmenes *Piedra de habla* (2014) y *Extravagancias lúdicas* (2015), ambos publicados por Biblioteca Ayacucho.

a apenas dos años de su muerte, ilustra este clasicismo constante. No es inútil recordar en este sentido que la mayoría de los sonetos que integran el volumen fueron escritos durante los años dos mil. Esta fidelidad de Terán a la tradición clásica se nutre tanto de la herencia hispánica como de la literatura francesa que la poeta tuvo el tiempo de conocer durante su residencia en París en 1953. Ya veremos más adelante en este ensayo cómo algunas de sus composiciones dialogan con textos de Charles Baudelaire. En lo que respecta a su producción literaria, señalemos que su primer libro de poemas aparece como ya se ha dicho en 1946⁶ bajo el título de *Al norte de la sangre*. Siguen pocos años después los libros de poemas *Presencia terrena* (1949) y *Verdor secreto* (1949).

Algunos estudiosos piensan que estas dos obras marcan el inicio de la madurez de la poetisa. Para Luis Alberto Ángulo, por ejemplo, es a partir de *Presencia terrena* (1949) cuando Ana Enriqueta Terán “comienza un proceso escritural y de publicación de mucha contención, una verdadera lucha interior entre las polaridades en que se debate su creación desbordante, impelida, posiblemente, por el alto nivel de conciencia que éste le genera” (2014: 3). En 1954, aparece el libro *Testimonio* al que le sigue en 1970 *De bosque a bosque*. En 1975, publica *El libro de los oficios* seguido en 1985 por su primer libro en versos libres, escrito durante su residencia en París: *Música con pie de salmo*. A finales de los años ochenta (en 1989), Ana Enriqueta Terán es galardonada con el Premio Nacional de Literatura de Venezuela. La década de los noventa se abre con el poemario *Casa de hablas* en 1991, seguido inmediatamente por *Albatros* en 1992.

En 2006 ve la luz el poemario *Construcciones sobre basamentos de niebla*, seguido un año después por *Autobiografía*

en tercetos trabados con apoyo y descansos en don Luis de Góngora (2007), título que reafirma su ya evocado clasicismo. En 2014, Biblioteca Ayacucho publica el volumen *Piedra de habla* que reúne composiciones seleccionadas de cada uno de los libros anteriores. Al año siguiente, en 2015, la misma prestigiosa editorial vuelve a ofrecer al público otra recopilación de la poesía inédita de Ana Enriqueta Terán, reunida esta vez bajo el título de *Extravagancias lúdicas*. Se trata de los libros *Sonetos de todos mis tiempos*, el epónimo *Extravagancias lúdicas* y, por último, *Explicación numerada a través de los pájaros*.

2. El poder verbal de la metáfora

En todos estos volúmenes, encontramos la misma escritura atravesada por la ritualidad de la palabra. El talento verbal es de hecho un aspecto ineludible de la poética de Ana Enriqueta Terán. Es mediante un especial manejo de la palabra que en su poesía la realidad circundante es transmutada por el poder metafórico de la mirada, la cual, al depositarse sobre los objetos, nos propone otra perspectiva de tales componentes, revelándonos sus secretos, sus ecos, el latido de las vidas mudas que nos rodean. Los dos primeros versos de *Sonetos de todos mis tiempos* resultan ilustrativos en esta medida porque nos dan la clave del proceso creador de nuestra autora: “No pienso en nada: solo miro y todo/ se vuelve vida y me golpea duro” (2015: 3).

Pero el protagonismo de la mirada no implica una absoluta pasividad del sujeto contemplador, sino su disposición a recibir los mensajes –de ahí ese señalado don de la profecía– que brinda la fantasía de quien contempla el mundo y se deja emocionar por lo que ve. Así interpreto al menos la afirmación “todo/ (...) me golpea duro”, que para mí hace referencia no sólo a las emociones más fuertes, sino también a la experiencia de lo inefable tan frecuente en las páginas de Terán. Lo mirado cobra vida a través de una especial forma de mirada que a

⁶ Algún estudioso ha indicado más bien como fecha de publicación de este poemario el año 1945, según leemos, por ejemplo, en la cronología propuesta por Patricia Guzmán, al final del volumen *Piedra de habla* (2014: 334).

su vez revela un modo de ser y de aprehender el mundo. Octavio Paz dijo brillantemente en *Blanco* que la irrealidad de lo mirado/ da realidad a la mirada”.

En Terán, esta sentencia se cumple a través de su don de asociación metafórica. Para María Antonieta Flores, el sitio de honor ocupado por Ana Enriqueta Terán dentro de la poesía venezolana contemporánea se debe precisamente “al dominio del quehacer poético donde forma, ritmo, símbolo, imagen y metáfora, se integran en acertadas combinaciones y selecciones de elementos que dotan al poema de misterio y revelación, hermetismo y claridad” (1998: 94).

Ha dicho Patricia Guzmán que Ana Enriqueta Terán “lega los significantes a las metáforas para finalmente recubrir los significados como arquetipos porque como oficiante de lo extraño y secreto sabe que solo en ellos puede cifrarse la realidad misteriosa y oculta aludida” (2014: LXXI). Esto se cumple una y otra vez en nuestra autora como consecuencia de un proceso de purificación de la palabra. Esta “poética del decir puro” que también ha señalado Luis Alberto Ángulo en su trabajo al que ya me he referido (4) constituye una clave para todo acercamiento a la obra de la venezolana.

De hecho, Terán ha construido un universo poético donde los componentes de la naturaleza o de la vida cotidiana, sus sentimientos y obsesiones revisten de pronto matices de ensueño, gracias a un peculiar empleo de las palabras. Como si fueran tocadas por la magia, las cosas adquieren en el poema una dimensión secreta y el lector no puede eludir esta impresión de extrañeza. Hay en nuestra poetisa, por tanto, como un constante *desarraigo* de lo real, en el sentido propio del término, que se logra líricamente a través de una distorsión verbal del estatus ordinario de los elementos y las intuiciones. La crítica ha reconocido casi unánimemente el papel de la imagen como columna vertebral de este proceso creador en Terán. Así, para M^a Ángeles Pérez López, “la transmutación

de lo real gracias a la imagen” tiene que considerarse como “la piedra angular que permite acercarse al enigma, a la sombra que rodea al ser y sus vivencias” (164). Por su parte, Valmore Muñoz Arteaga observa cómo Ana Enriqueta Terán “juega con la imagen de tal forma que los objetos de su poética pasan a otra naturaleza. Los mitifica, los hace arquetipos, enigma de lo cotidiano” (2004).

Esta *poiesis* continua que fecunda las páginas de nuestra autora es sin embargo la expresión de una doble actitud ante el lenguaje: confianza por un lado y desengaño, por otro. Esta tensión entre las posibilidades de la facultad verbal y sus límites conduce a una explotación a fondo de los recursos de la imaginación poética gobernada en Terán por el aire como base de su *temperamento poético*, noción que tomo de las reflexiones de Gaston Bachelard y a la cual volveré más adelante. De hecho, Bachelard, uno de los pensadores fundamentales del siglo XX, ha iluminado con sus ideas el proceso creador de los poetas a pesar de ubicarse en un campo donde se acostumbra mirar con sospecha a los poetas⁷.

3. La piedra incierta: la tensión verbal en Ana Enriqueta Terán

Es ya un lugar común recordar que la palabra constituye la piedra angular de todo proceso creativo en poesía. Los grandes maestros de la lírica suelen expresar de modo explícito su conciencia del papel medular del verbo en su quehacer poético. También advierten de su ambigüedad y de los juegos a los que se prestan las palabras en determinadas combinaciones. Así, si Pablo Neruda se prosternaba ante las palabras, también era

⁷ Esta mirada sospechosa de la poesía por los filósofos arranca de forma seria, según María Zambrano, desde la filosofía platónica: “Es en Platón donde encontramos entablada la lucha con todo su vigor, entre las dos formas de la palabra, resuelta triunfalmente para el logos del pensamiento filosófico, decidiéndose lo que pudiéramos llamar ‘la condenación de la poesía’; inaugurándose en el mundo de occidente, la vida azarosa y como al margen de la ley, de la poesía, su caminar por estrechos senderos, su andar errabundo y a ratos extraviado, su locura creciente, su maldición” (2006: 13-14).

consciente de que tienen a la vez sombra y transparencia (1974: 77). Octavio Paz, de modo similar, si bien hizo de la palabra el instrumento de la diaria invención y redención del ser y del mundo: “Contra el silencio y el bullicio, invento la palabra; libertad que se inventa y me inventa cada día” (1993: 10), también veía en la palabra un cuchillo de doble filo: “lo que se dice se dice/ al derecho y al revés” (1989: 112).

Si, como defendía César Vallejo, “el poeta tiene un sentido histórico del idioma, que a tientas busca con justeza su expresión” (XIII), en Ana Enriqueta Terán, tal sentido histórico significa primordialmente adquirir conciencia y medida de la “piedra de habla”, como bien lo expresa el primer verso del poema epónimo “Piedra de habla”, al que después volveré. La imagen de la piedra que retoma Terán repetidamente tiene básicamente un sentido arquitectónico, ya que en ella se fundamenta el edificio poético. Para citar nuevamente a Patricia Guzmán, “La palabra es piedra que Ana Enriqueta Terán esculpirá y sequía que tornará fértil para que florezca la Rosa” (2014: LV).

En varios casos, *esculpir la piedra* significa en nuestra autora procurar apalabrar los ecos surgidos de la ensoñación de la realidad externa y de los complejos paisajes del mundo interior. Cuánto más inefable es el sentimiento, más cerrado resulta el entramado verbal del poema, como advierte acertadamente Patricia Guzmán: “La palabra poética en Ana Enriqueta Terán se torna por momentos hermética, se quiere ambigua para espejear tanto el paisaje exuberante y las misteriosas manifestaciones animales y vegetales, como las figuraciones del sueño y del deseo, las pulsiones del inconsciente” (2014: XX). No siempre logran las palabras alcanzar su meta, es decir, nombrar adecuadamente la realidad o el sentimiento que se experimenta. El poema “Nada oprime el contorno de la rosa”, de *Extravagancias lúdicas*, ilustra este hecho:

Tan de sueños se nutre mi cabeza
y de luz sobre luz, tela bravía
con trama de soneto y elegía
do la palabra sobresale ilesa.

Fealdad que se numera con belleza
y trasciende en altura y ufanía;
urdimbres secular como falsía
de palma rota y por lo mismo ilesa.

Tanto decir para quedarse en nada
ni dónde poner pie ni alegoría
para encajar, oscura y silenciosa;
nada oprime el contorno de la rosa
pero del corazón sale ceniza
y una pena severa y espaciosa.

(*Extravagancias lúdicas*, 87)

Esta composición parece plantear el tema metapoético de la referencia o, más exactamente, de la *nominación*. La primera estrofa nos ofrece en breves versos las claves de la poética de Terán: la fascinación por el sueño, su clasicismo formal y su culto a la palabra. El título “Nada oprime el contorno de la rosa” se puede entender como una constatación del fracaso de nominación de la realidad. El verso “Tanto decir para quedarse en nada”, del primer terceto, expresa la ineficacia de los intentos verbales que no logran “encajar” con la expresividad deseada. El problema de la nominación puede considerarse, entonces, como uno de los motivos predilectos de la meditación metapoética de Ana Enriqueta Terán.

Hay un poema de *Extravagancias lúdicas* titulado “Palmera ella” cuyo verso inicial citado a modo de epígrafe al inicio de este ensayo, tiene un significativo tono imperioso: “Dad la piedra a quien sepa nombrarla” (2015: 210). El simbolismo de la “piedra” en este verso ilustra la relación que establezco entre esta metáfora pétreo y el tema general del lenguaje en Ana Enriqueta Terán. Este verso invita figuradamente a dejar el lenguaje a quien sepa usarlo, es decir, al poeta, optimismo que se transmuta en conciencia de las limitaciones del lenguaje en la composición “Nada oprime el contorno de la rosa”. Aquí, ni siquiera el recurso a la alegoría resuelve el dilema, de modo que el final del texto no es

más que la afirmación de este fracaso y sus consecuencias: “Nada oprime el contorno de la rosa/ pero del corazón sale ceniza/ y una pena severa y espaciosa” (87).

Los críticos suelen ver en la poética de Terán una actitud de confianza ante la palabra. Creo que debemos matizar que esta confianza no aniquila paradójicamente una conciencia de los límites del lenguaje. Podríamos decir incluso que el conocimiento de las insuficiencias del lenguaje es un pretexto para afinar las armas de la imaginación para llevar el lenguaje al extremo como hace Ana Enriqueta Terán. Por este motivo, no ocurre en nuestra autora una asunción de la antipoesía tan corriente entre otros escritores hispanoamericanos actuales, sino todo lo contrario. Observa a este respecto M^a Ángeles Pérez López que la escritura de Ana Enriqueta Terán está alejada de “la desmitificación antipoética y el cuestionamiento escéptico de la palabra lírica de las últimas décadas en la literatura hispanoamericana, y por el contrario se acristala en una forma que reclama su don, su dimensión oracular” (2007: 164).

Los dones de la profecía son precisamente útiles a la hora de trascender los lastres del idioma convencional para encontrar la mayor eficacia verbal posible. Podemos decir, por consiguiente, que en Ana Enriqueta Terán, el verbo oscila siempre entre las dos polaridades que son la confianza y la incertidumbre, en un cuerpo a cuerpo entre lo decible y lo indecible. Como ya he dicho, todo poeta verdadero tiene que resolver a su modo esta dicotomía entre la fascinación ante las palabras por un lado, y la conciencia de la fragilidad de la “piedra de habla”. Octavio Paz fue uno de los que más conciencia mostró ante este hecho y lo transcribió en memorables composiciones⁸.

8 En varias composiciones, Paz vierte esta conciencia de las dificultades del lenguaje. El poema “¿No hay salida?” de *La estación violenta* es tan solo uno de los numerosos ejemplos de poemas donde el hablante se nos presenta en lucha con las palabras, como lo ilustran los *impases* del pensamiento en su búsqueda de un decir eficaz: “Y mi pensamiento que galopa y galopa y no avanza, también cae y se levanta/ y vuelve

Ana Enriqueta Terán, al igual que los maestros hispanoamericanos ya mencionados, no puede eludir las virtudes y traiciones del lenguaje. El papel de maga que se le atribuye se debe a su reverencia ante la palabra y el acto mismo de la creación poética⁹, lo cual no impide un escepticismo que las experiencias conjugadas del mundo, del lenguaje y de la propia poesía obligan a tener siempre en cuenta. La “furia lírica” de Terán a la que alude Patricia Guzmán en su ya citado estudio (2014: IX) no impide, por tanto, la duda acerca de su eficacia. Incluso podría decirse que esta “furia lírica” no es más que una consecuencia de la ineficacia verbal. Puedo concluir, por tanto, que la confianza ante el lenguaje habitualmente atribuida a los grandes maestros hispanoamericanos es sólo una faceta de su relación al idioma.

Se suele considerar como momento culminante de la toma de conciencia de la ineficacia de las palabras la filosofía del lenguaje del siglo XX. Pero creo que el siglo XX no ha inventado este hecho sino que simplemente ha permitido su mayor conceptualización y divulgación teórica, erigiéndolo en ocasiones en moda creativa. Con todo, es legítimo suponer que los poetas, especialmente aquellos que la tradición califica de *vates* o *magos*, son forzosamente los primeros escépticos del lenguaje porque la frecuencia con la que se hunden en el abismo del lenguaje y de lo inefable les revela una dolorosa realidad con la que tienen que

a despeñarse en las aguas estancadas del lenguaje” (2006: 208). Esta conciencia de las trampas del lenguaje también se aprecia en los siguientes versos del poema “Entrada en materia” de *Días hábiles*: “Los nombres no son nombres/ no dicen lo que dicen/ Yo he de decir lo que no dicen/ Yo he de decir lo que dicen” (2006: 266).

9 La actitud de reverencia casi religiosa de Terán ante el oficio de poeta y especialmente ante el proceso de la escritura poética es explicado por la propia poetisa con estas palabras suyas: “Creo en la sacralización de la poesía y creo que hay una parte de sagrado en mí. Así lo siento, por eso mantengo un ritual para escribir: me levanto, me arreglo, me maquillo, me siento frente al papel, no de cualquier forma, sino con tacones altos. Me quedo un rato pensando, me persigno y empiezo a escribir, con gran respeto” (2016: 9).

trabajar: el decir humano pronto se queda corto. En poetas como el español José Ángel Valente (1929-2000), el proceso creador en poesía tiene que entenderse precisamente como una exploración en un universo oscuro. La poesía, afirma, es “cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarse en un agujero sin que nadie nos vea, para encontrar un vacío secreto”, según se lee en *Obra poética 2* (1999: 11).

Crear supone, por consiguiente, bucear en una materia resbaladiza e intentar decir lo indecible. A mi entender, la potencia del lenguaje que exhibe la poesía de Terán se nutre de esta tensión básica entre sentimiento y lenguaje y sólo trata de conjurarla mediante el protagonismo de la imagen. La furia verbal es, si se quiere, creadora de eficacia expresiva, porque, por así decirlo, taponas las brechas del lenguaje ordinario. Patricia Guzmán señala en este sentido que la única forma de hacer más elocuente el lenguaje o de esculpir esta piedra incierta es deponiéndolo, a través del “poder de resurrección y de purificación de la palabra” que hace esta última “más expresiva” (2014: XXVIII-XXIX). Volvamos por ello al poema “Piedra de habla” que he evocado en páginas anteriores y que da título a una de las principales recopilaciones de los poemas de Ana Enriqueta Terán:

La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.

Se comporta como a través de otras edades de otros litigios.

Ausculta el día y solo descubre la noche en el plumaje del otoño.

Irrumpe en la sala de las congregaciones vestida del más simple acto.

Se arrodilla con sus riquezas en la madriguera de la iguana...

Una vez todo listo regresa al lugar de origen. Lugar de improperios.

Se niegan sus aves sagradas, su cueva con poca luz, modo y rareza.

Cobardía y extraño arrojito frente a la edad y sus puntos de oro macizo.

La poetisa responde de cada fuego, de toda quimera, entrecejo, altura que se repite en igual tristeza, en igual forcejeo por más sombra por una poquita de más dulzura para el envejecido rango.

La poetisa ofrece sus águilas. Resplandece en sus aves de nube profunda.

Se hace dueña de las estaciones, las cuatro perras del buen y mal tiempo.

Se hace dueña de rocallas y peladeros escogidos con toda intención.

Clava una guacamaya donde ha de arrodillarse.

La poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla.

(*Piedra de habla*, “Piedra de habla”, 91)

Una adecuada interpretación de esta composición obliga a advertir de su carácter metapoético, ya que propone una reflexión sobre el oficio de poeta. El primer verso introduce este protagonismo de la figura autoral de forma explícita: “la poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla”. Esto quiere decir que la voz lírica concibe el oficio de poeta como un edificio que se levanta sobre la “piedra” que constituye el “habla”. La paradoja del sintagma resulta eficaz y la imagen poderosa: “Piedra de habla”. El sintagma sorprende por el contraste entre el mutismo y la inercia pétreas, por un lado, y la sonoridad y el dinamismo del habla, por otro. El resultado es la transformación de lo amorfo en caja de sonoridades.

Rossela Brugnoli de Santiago, al comentar estos versos, apunta que en este caso, “el lenguaje poético aparece asociado al substrato del lenguaje: la PALABRA, el nombre con su primigenia función que es el nombrar”. Lo que hace Ana Enriqueta Terán aquí es unir de forma magistral la palabra poética y la palabra de los orígenes, logrando entonces que “sustancia y universo se junten sin trastocar sus esencias. Así, lenguaje y palabra, continente e isla van enhebrando la poesía hasta crear mundos nuevos a partir de lo originario” (2009: 84).

La expresión –“Piedra de habla” – al igual que la de “piedra audible” empleada en el poema “Círculo anillando el verbo” del volumen *Piedra de habla* (2014: 162) recuerdan bastante a otra de la misma autora, utilizada para dar título a un volumen de poesía publicado en 1991: “Casa de hablas”. En este último caso, se reitera y amplía el protagonismo de la facultad verbal. La interpretación que acabo de dar de “Piedra de habla” se parece a la que propone Jorge Romero León del título “Casa de hablas” (2015: IX)¹⁰. Los atributos de “la poetisa” que aparecen en esta composición son similares a los que suele ostentar al personaje poemático de Terán, y que sintetiza del siguiente modo Patricia Guzmán: “sibila misteriosa, diosa, sacerdotisa, vestal de la palabra y del fuego, guardiana de la casa, de la cueva, de los animales, de los alimentos, madre, hija, hija-madre, madre-loba, hija-ave” (2014: IX).

La fauna poética predilecta de nuestra autora, que no ha pasado desapercibida por Patricia Guzmán¹¹, se aprecia aquí a través de imágenes aviarias tales como “aves sagradas”, “águilas”, “guacamaya” y “aves de nube profunda”. Los poderes del vate se

transparentan por su parte en la reiteración de verbos activos en un tono grandioso: “ausculta el día”, “irrumpe en la sala de las congregaciones”, “responde de cada fuego”, “ofrece sus águilas”, “se hace dueño de las estaciones”, “clava una guacamaya”. Estas imágenes épicas se ponderan finalmente en la reafirmación de la conciencia de los límites de la magia verbal: “la poetisa cumple medida y riesgo de la piedra de habla”. Crear supone, por lo tanto, reconciliarse con las dicotomías de la luz y la sombra, el vuelo y la caída, la palabra y el silencio. De ahí las paradojas que potencian esta ambigüedad de la “piedra de habla” y la imposibilidad de hallar la perfecta armonía entre el lenguaje y el mundo. Así, cuando la poetisa “ausculta el día”, “sólo descubre la noche en el plumaje del otoño”. Si las palabras del poeta no encajan con la realidad circundante, si su decir siempre se queda corto, tales escollos de la “piedra” sólo pueden exorcizarse como ya se ha dicho mediante el “habla” del poeta que consagra la furia verbal de las imágenes entre las cuales destacan las del aire.

4. Ana Enriqueta Terán, poeta del aire

Como anticipaba en las páginas anteriores, la noción de *temperamento poético* procede de las teorías filosóficas de Gaston Bachelard acerca del proceso creador en poesía. En su ensayo *El aire y los sueños* (1993), Bachelard define la imaginación “no como la facultad de formar imágenes, sino de deformar las imágenes suministradas por la percepción” (1993: 9). El acto poético responde, por tanto, a una sed constante de novedad en virtud de la capacidad creadora de la imaginación: “el poema es esencialmente una aspiración a imágenes nuevas.

Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza el psiquismo humano (10). Para Bachelard, hay una ley que atribuye a la imaginación uno de los cuatro elementos primordiales: agua, tierra, aire, fuego, el cual le sirve de fuerza dominante o base de su *temperamento poético*. En un

10 Para Romero León, el sintagma “Casa de hablas” significa “casa del lenguaje poético”. Si para Ana Enriqueta Terán el paisaje o el lugar son una forma de “casa”, esta casa tiene un “habla” que es el lenguaje poético. Romero León opina que si para Heidegger el lenguaje es la casa del ser, entonces en Terán el “habla” sería la casa del poeta (2015: IX). Más adelante, añade que en la poesía de Ana Enriqueta Terán, “todo, abeja, águila, picos, garras, gallos, canto, labranza y ritmo, deviene, con su voz, su textura, su materia, su propia réplica, habitante de la misma y sola Casa de Hablas la cual es, al mismo tiempo, como dice ella, una “sinfonía verde”. Allí todo deviene, todo se compacta y vuelve no unidad sino plenitud cantada, ritmada. Una “arcadia” formada por la tierra, la casa y el habla o la poesía” (2015: XVI).

11 La estudiosa señala en este sentido las numerosas figuraciones del ave, “especie emplumada que en los versos de Terán puede presentárenos como Águila, Loro –“Ramiro Cocó”–, Guacamayas, Albatros, todas aves de nube profunda (“Piedra de habla”, p. 91), aves de sobrevuelo dorado (“Cena”, p. 94), aves de plumaje encarnado” (2014: LXIII).

ensayo anterior¹², el filósofo francés ya había expuesto estas mismas ideas que quisiera aplicar al proceso creador en Ana Enriqueta Terán. Según Bachelard, toda poética se deja penetrar por componentes materiales que le dictan su ley, la coherencia de todo el sistema poético del autor. Este predominio de una fuerza primordial en la imaginaria de los poetas no implica necesariamente monotonía ni contradicción: “Si la ley de las cuatro imaginaciones materiales obliga a la imaginación a fijarse en una materia, la imaginación ¿no encontrará en ella una razón de fijeza y de monotonía?” (1993: 17).

Bachelard responde a esta objeción considerando que ninguna de las cuatro fuerzas primordiales es inerte sino dinámica. Hay que concebirla “como cabeza de una serie que arrastra una clase de filiación por las imágenes que la ilustran”. El elemento primordial dominante aparece, por tanto, como “el principio de un *don conductor* que presta continuidad a un psiquismo imaginante” (1993: 17). En la poesía de Terán, el aire, o con más exactitud lo aéreo, proporciona a la poetisa su repertorio metafórico-simbólico,

¹² En *El agua y los sueños*, cuya edición *princeps* en francés data de 1942, Bachelard teorizó, en efecto, la posibilidad de establecer en lo que se refiere a la facultad imaginativa de los artistas una *ley de los cuatro elementos*. Esto implica, según explica Bachelard, que “toda poética debe recibir componentes – por débiles que sean– de esencia material”. Teniendo en cuenta el *temperamento* de cada poeta, es posible notar cómo prevalece en su obra un determinado principio de los cuatro elementos primordiales presocráticos –agua, tierra, fuego, aire–. Bachelard incluso considera imprescindible este predominio en cualquier poeta verdadero ya que es lo que confiere coherencia a todo su sistema poético: “para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra escrita, como para que no sea tan sólo la fiesta de una hora fugitiva, debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su poética específica. No en balde las filosofías primitivas hacían a menudo en este sentido una elección decisiva, asociando a sus principios formales uno de los cuatro elementos fundamentales, que así se transforman en marcas de *temperamentos filosóficos*” (2003: 11). Si atendemos las teorías de Bachelard, Ana Enriqueta Terán podría recaer dentro del temperamento sanguíneo cuyo elemento dominante es el aire. Éste es su elemento fiel, lo que el filósofo francés denomina “sistema de fidelidad poética” (13).

su fauna poética y confiere mayor vuelo a su imaginación. No por casualidad la denomina Patricia Guzmán “poetisa del aire” en su “Prólogo” a *Piedra de habla* (2014: XVII). La estudiosa inicia su ensayo con la siguiente evocación que retoma algunas imágenes aéreas típicas de la propia Terán para retratarla: “Ana Enriqueta Terán, tal ave sagrada, alza vuelo junto a su soledad y despliega el raro artificio que se desprende de ella hacia la profecía y, reverente cae, se postra, se hinca y besa con las rodillas el óvalo celeste en el que se gesta el pájaro, la rosa, el girasol y el verbo” (2014: IX).

Esta predilección por lo aéreo constituye en sí mismo una gigantesca metáfora del vuelo imaginativo de la poetisa venezolana mediante la cual intenta exorcizar las deficiencias de la facultad verbal de la que se sirve. Podríamos decir, de algún modo que si las palabras de la tierra presentan límites para describir las experiencias más inefables, la poetisa que, como ya se ha dicho, “cumple medida y riesgo de la piedra de habla”, no tiene más remedio que apalabrar el aire o habitar en él. En el poema titulado “Círculo anillando el verbo”, piedra y aire se unen en una serie de versos donde los límites naturales de cada elemento son rebasados por el poder imaginativo del sujeto poemático:

Tú que rebasas la piedra en el sentido del aire;

la piedra, su forma de vasija enclavada en atardeceres y visiones, que rebasas el ave con sus años de viento absoluto, (ave mencionada por jóvenes anunciadores de otras nieblas, de otro, recatado sustento para la ufanía de los símbolos).

(*Piedra de habla*, “Círculo anillando el verbo”, 162)

Lo pétreo y lo aéreo son evocados en estos versos al menos dos veces en cada caso (los cuatro primeros versos) y en el último verso, se afirma su carácter simbólico. En varias otras composiciones, el protagonismo de lo aéreo es absoluto, demostrando su

predominio en el sistema poético de Terán. Así ocurre, por ejemplo, en el poema “Así era. Así es”, del volumen *Piedra de habla*:

Este es vuestro árbol. Así era. Así es.

Pájaros tejen en su aliento coronas de éxtasis.

Brisas aseguran siseos para el acecho del halcón.

Aires enhebran pálidos huevecillos de miedo.

Ella se oculta en propia cueva donde permanece niña.

Allí rememora encajes, participaciones y requerimientos maternos.

Luego vuelve a su estatura de anciana cuya sombra se funde en perspectivas de soledad y de nieblas.

(*Piedra de habla*, “Así era. Así es”, 170)

La frecuencia de las imágenes aéreas se aprecia en este caso en evocaciones aviarias tales como los “pájaros” (segundo verso) o el “halcón” (tercer verso) y las referencias a las “brisas” (tercer verso) o los “aires” (cuarto verso). La figura de la poetisa que aparece en este universo de alas y vientos no debe pasar desapercibida ya que viene definida de modo sugerente. De hecho, desde el punto de vista enunciativo, el pronombre personal “ella” del quinto verso se refiere a la poetisa, ficcionalmente desdoblada en el sujeto poemático de tercera persona del singular. Se trata de una estrategia enunciativa en la cual el *yo* lírico, según palabras de la voz lírica, “se oculta en propia cueva donde permanece niña”. Esta actitud de recogimiento y ensimismamiento frecuente en el mundo lírico de Terán demuestra una concepción tradicional y oracular del oficio de poeta. Una actitud similar se aprecia en el poema “Modos de irse”, del mismo libro, donde vuelven a aparecer imágenes aviarias y aéreas al lado de la facultad creadora del verbo:

Interrumpa la flor, deje su luz, (la de la flor), en lo afilado del verbo;
no sucumba a las nuevas dichas, abrace tan solo el árbol.

Aprenda del follaje modos de irse, seguir en ondas, escalones, pisos de aves.

Instruya sus labios con frutas oscuras; úntelos de tinieblas.

Escoja de cada nube lo que perece y se ciñe al viento
y cubre días, pasos,
sonoridades anteriores.

(*Piedra de habla*, “Modos de irse”, 171)

La metáfora “pisos de aves” sugiere la altura, al igual que otras imágenes empleadas en el poema, tales como “follaje” (tercer verso) o “nube” (sexto verso). Bachelard consideraba en su ya citado trabajo a la sublimación aérea como “la más típica sublimación discursiva” (18). En Ana Enriqueta Terán, la energía de las imágenes aéreas nos pone en presencia de una escritura profundamente enraizada en la capacidad de ensoñación. A menudo, para lograrlo, la escritura consagra la elección de determinadas palabras que funcionan como arquetipos de esa ensoñación del mundo. Puesto que la profecía y los dones del oráculo no pueden prescindir del verbo, el poema se convierte en celebración de las palabras que no dejan de sorprendernos en combinaciones insospechadas, esa “genialidad lingüística que la ha acompañado siempre”, según observa Luis Alberto Ángulo (2014: 3).

Puesto que sólo con el verbo transforman y crean los poetas verdaderos, sueño y lenguaje terminan conformando una pareja entrañable en los versos de Terán. Si lo pétreo nombra y representa verbalmente lo real, lo aéreo lo rapta a la inercia y a las determinaciones y limitaciones de lo tangible en la búsqueda de la cifra secreta que esconden tales entidades. En efecto, antes de que sus imágenes seduzcan al lector con esta impresión de ligereza aérea, la palabra de Terán comienza por nombrar las cosas concretas que nos rodean. La voz lírica designa los componentes materiales de este universo lleno de seres, animales y vegetales

en un arrebató de simpatía y de reverencia simultáneamente cósmica y mística. Quiero decir que la propensión a la levitación paradójicamente, arranca de una profunda ubicación terrenal donde lo telúrico es el punto de partida para el canto. El extenso poema “Testimonio” afirma este enraizamiento terrenal del vuelo lírico a través de abundantes imágenes telúricas:

Soy yo, soy yo quien ama, dadme paso
y no toquéis mi sangre, mis cabellos.

Nadie puede decir con este llanto
el final ardoroso de un espejo ni las
punzadas de las mariposas
ni el eco mineral de los veranos
porque soy la terrena, la transida
en tanto comenzar de árbol descalzo
que ya no puedo andar entre miradas
sin recordar mis nortes insaciados,
sin aliviar el eco de la piedra;

(*Piedra de habla*, “Testimonio”, 67)

El énfasis del verso inicial ubica al yo lírico no sólo en el universo afectivo del sentimiento amoroso, sino también en el espacio de la vida natural y orgánica cuyos signos concretos son “mi sangre”, “mis cabellos”, “las punzadas de las mariposas”, “el eco mineral de los veranos”, sin olvidar el ya evocado protagonismo simbólico de la piedra apreciable en el sintagma “eco de la piedra” (último verso). Pero quien dice “eco de la piedra” no hace sino reformular de otro modo el ya evocado sintagma “piedra de habla”, si asumimos como sémicamente cercanos los signos “eco” y “habla”. Este telurismo se repite a continuación, cuando el hablante exclama:

¡Ay! cualquier arboleda me conoce
porque vengo de pulsos primigenios,
de soterradas y profundas bocas,
donde comienzan a viajar las nieblas.

Conozco el sitio de las araucarias,
el agua triste de sus direcciones,
sus veinte pisos de ángeles silvestres.

Recuerdo las señales más secretas
por este sordo pulso de bisontes.

(*Piedra de habla*, “Testimonio”, 67-68)

De entrada, llama la atención la reiteración de elementos vegetales dentro de este sistema de representación de la realidad que algunos críticos han asociado con el discurso feminista de la autora¹³. Este universo natural poblado de componentes vegetales, celestes y animales no tiene secretos para el hablante lírico. La poetización de “las araucarias” mediante la metáfora de “sus veinte pisos de ángeles silvestres” revela un poder de observación. Este tipo de imágenes nos sale al encuentro en cada una de las páginas de Terán. La poeta del aire, con sus pies firmes en la tierra sabe, como defendió en su tiempo Bachelard, que la imaginación no tiene que entenderse como la “facultad de *formar* imágenes”, pero más bien como “la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción” (1993: 9).

Pero veamos ahora la recurrencia obsesiva de la imaginería aérea que sustenta este universo lírico. En el extenso poema que lleva el título de “Invocación a la madre”, del libro *Autobiografía en tercetos trabados con apoyos y descansos en don Luis de Góngora* (2007), los dones de la palabra poética cristalizan en la metáfora del ave, expresando así simultáneamente un símbolo materno y la potencia redentora del lenguaje:

A este idioma seguro no lo ata
ninguna indecisión, pues lanza fino
dardo de libertad. Así rescata
parte de sombra y parte de destino.

Es difícil decir algo que oprime
y no salirse de tanto del camino
de ser. El verbo clave no me exime
de estar. Estoy aquí. Punto y extremo
de ave, que me dispara y me redime.

13 Zulay Esther Sanabria Peña indica en este sentido que “el discurso poético de Ana Enriqueta Terán presenta un conjunto de metáforas que hacen referencia a la naturaleza, estableciendo una semejanza entre las facultades reproductivas del cuerpo femenino y la vegetación, de igual forma comparando las cualidades físicas de la mujer, la delicadeza, el estilo, la sencillez, su belleza, candidez y naturalidad con algunos elementos de la vegetación, de ese modo las metáforas asociadas a la naturaleza representan la condición humana femenina a través del discurso escrito” (2011: 245).

Ave MADRE. Poder. Impulso. Remo
en esta calma, sin rizada altura
y no por no saber, ni porque temo
como algún otro, ciega investidura
llamando desde clámide remota.

Es tu HIJA en su noche “siempre
oscura”.

(*Piedra de habla*, “Invocación a la
madre”, 255)

La seguridad o confianza ante el lenguaje que sugieren los dos primeros versos no tiene que interpretarse aquí en relación con el problema general de la referencia, es decir, de la capacidad de las palabras de designar eficazmente o *hablar de* algo. Se trata más bien de un elogio de la función creadora del lenguaje en un plano ontológico. El ser se redime y recrea mediante el lenguaje. Este “idioma seguro” es un instrumento redentor ya que “lanza fino/ dardo de libertad”. La metáfora “ave Madre”, representa aquí la poesía, exaltada en el mismo verso mediante los vocablos “poder” e “impulso”. La “Hija” del último verso es, en cambio, una referencia a la poetisa que se enfrenta a la “noche ‘siempre oscura’” del proceso creador, imagen esta última que tiene insoslayables ecos de San Juan de la Cruz. En definitiva, el título “Invocación a la madre” es una “invocación” a la facultad poética.

La predilección de Terán por lo aéreo vuelve también con frecuencia en las evocaciones que sus estudiosos ofrecen de la autora. Así, para Patricia Guzmán, nuestra autora es una maga que, en su fascinación aviaria, “luce una corona de aquilatado plumajes de aves engendradas entre las constelaciones celestes, a la sombra de girasoles, y hállase tal deidad apolínea, desvelada por honrar y acceder con el verbo a la belleza” (2014: XIV).

Retomemos ahora uno de los libros que consagra una de las aves que nutre el sistema simbólico de Ana Enriqueta Terán: *Albatros* (1992). El poemario reúne una serie de composiciones en las que el albatros adquiere un carácter alegórico reactivando así

el célebre poema de Baudelaire (“L’Albatros” de *Les Fleurs du Mal*). Hace falta recordar que Baudelaire había utilizado en su poema epónimo la imagen del albatros, esta gran ave marítima de plumaje blanco y gris, para simbolizar la elevación del poeta y al mismo tiempo su caída¹⁴. En los versos de Terán, se repite este contraste baudelairiano entre lo aéreo y lo terrestre:

Os piden dibujarlos en aires nuevos.
Duermen en el aire.

Levitan en aires, distancias,
acrecentados de humedad y pavora.

Abajo mares voltean sus fardos
esposos,
su linfa gruesa de alevines y esporas,
su retorno a principios con densidad y
textura de amor,
con acceso a núcleos brillantes.

(*Piedra de habla*, “Albatros”, 195)

El primer verso y el segundo nos sitúan en la dimensión aérea, haciendo de ella el lugar de predilección del albatros. El tercer verso compara este plano superior con el mundo inferior a través del adverbio “abajo”, mientras el elemento marítimo informa sobre el medio natural del albatros. El parangón con el verso “vastes oiseaux des mers” (vastas aves de los mares) de Baudelaire es, entonces, evidente en la evocación del albatros. Víctor Bravo también ve en las composiciones de “Albatros” de Ana Enriqueta Terán “una vertiginosa reescritura del poema de Baudelaire”. En la poetisa venezolana, prosigue el crítico, “los hallazgos de este universo confluyen para postular una poética donde el albatros, a la vez poeta y poema, realiza sobre la página del cielo la posibilidad de la expresión estética” (2009: 36). Esta

14 El último cuarteto del poema de Baudelaire sintetiza esta analogía del siguiente modo: “Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l’archer; / Exilé sur le sol au milieu des huées, / Ses ailes de géant l’empêchent de marcher” (1947: 92). (El Poeta se asemeja al príncipe de las nubes/ Que acosa la tempestad y se ríe del arquero; / Exiliado sobre el suelo en medio de las burlas, / Sus alas de gigante le impiden caminar) (Traducción mía).

mezcla simbólica de las figuraciones del ave y del aire con las que sugieren el proceso mismo de la escritura se aprecia especialmente en el poema “Voluntad de grito rasgado” del mismo libro:

Tienen voz. Rayan tormentas con ásperos trazos de sonido.

Envuelven tinieblas y eluden exhalaciones de fuego azul.

Gozan de tempestades como creaturas de linaje sagrado.

Sin embargo fragor de noche no logra desunirlos.

Vuelan inmersos en círculos de protección y delicia.

Ala contra ala. Furioso persistir contra el rayo, su escritura en página negra y como los ata, los envuelve con hilos de otra luz,
de otro, cegador nudo, que restaña sangre caliente.

Sangre, mancha de sangre creciendo en rasos, no porosos, no libres, solo alas entre envergaduras de viento.

(*Piedra de habla*, “Voluntad de grito rasgado”, 207).

Sin el hipotexto de Baudelaire, no se entenderían bien las imágenes de las “tormentas” y las “tempestades” evocada en el primer y tercer versos respectivamente. En el “Albatros” de Baudelaire, el hablante lírico describe al albatros mediante imágenes hiperbólicas como un príncipe de las nubes “qui hante la tempête et se rit de l’archer” (que acosa la tempestad y se ríe del arquero). Los versos de Terán que acabo de reproducir conservan este tono hiperbólico e incluso lo llevan al extremo. Desde el punto de vista enunciativo, evocan sin definirlo explícitamente a un sujeto implícito que el lector intuye como los albatros a los que todo el libro está consagrado. La imaginaria aérea viene representada por todas las figuraciones que remiten al movimiento del vuelo (versos 4 y 5 especialmente).

El aleteo del albatros se resignifica de pronto en el verso 5, en virtud de la metáfora

“su escritura en página negra”, como un simple trazo de las letras escritas. Mediante este procedimiento, Ana Enriqueta Terán refuerza el símil baudelairiano del albatros como símbolo del poeta. Las “envergaduras del viento” evocadas al final del poema adquieren así un doble significado: por un lado, apuntan a los movimientos de las alas por el espacio celeste y, por otro, sugieren las altas esferas de la imaginación creadora que presiden la escritura poética. El poema “Paso asumido en luz” que abre el volumen *Sonetos de todos mis tiempos*, continúa esta predilección por el vuelo. La imagen de la levitación, una de las más frecuentes en el código poético de Ana Enriqueta Terán vuelve a aparecer aquí como sugerencia de la elevación artística:

No pienso en nada; solo miro y todo se vuelve vida y me golpea duro en mitad de los ojos con apuro de abeja en el sonido y acomodo de misma abeja hurgando copa y modo de traspasar, sin prisa, lado oscuro con latidos de polen con seguro paso asumido en luz y dulce apodo para seguir en miel. Abeja, rito de este amarilis rojo que levita y se desprende, sube, queda escrito.

No pienso en nada. Ni en saber, ni el grito...

Solo el instante pleno de infinito.

También la abeja sube y queda escrita.

(*Extravagancias lúdicas*, “Paso asumido en luz”, 3)

El poema sugiere una actitud contemplativa desde los primeros versos. Como hundido en un recogimiento místico, el hablante lírico se vacía la mente de todo estorbo y se dedica enteramente a mirar, no afuera sino hacia adentro de sí mismo. Este ensimismamiento crea imágenes tan poderosas que “todo/ se vuelve vida y me golpea duro”, no en cualquier parte del cuerpo sino “en mitad de los ojos”, es decir, precisamente estos órganos que miran el reino efímero de las imágenes creadas por el repliegue contemplativo del yo lírico. El sujeto

poemático se funde con los elementos de su cosmos, mezclándose así lo antropomorfo y animal con lo vegetal. Imágenes sinestésicas como “latidos de polen” (verso 7) o “dulce apodo” (verso 8) sirven para potenciar a nivel retórico esta fusión simbólica de los componentes del universo. Todos los datos de la realidad se desrealizan, abandonan sus funciones habituales o se eximen de los determinismos naturales a través de esta levitación donde todo “se desprende, sube” y finalmente, “queda escrito”.

Podría decirse en tales condiciones que el mundo se ofrece a la conciencia como materia de la escritura poética a través de la apoteosis o epifanía del instante pleno. Los versos finales demuestran que el sujeto lírico ha llegado a esta frágil seguridad del momento perfecto donde sólo cabe el silencio y el goce extático: “No pienso en nada. Ni en saber, ni el grito.../ solo el instante pleno de infinito”. La celebración del instante recuerda en este caso a un maestro de la metafísica poética del tiempo puro como Octavio Paz. Como poetisa del aire, Ana Enriqueta Terán demuestra, pues, en esta composición su capacidad de volar y hacer levitar al lector por medio de las imágenes.

Para concluir esta reflexión, quisiera situar la indagación acerca del lenguaje y las metáforas de la piedra y del aire que he abordado a lo largo de este ensayo en la dinámica global de la reconquista de un absoluto que no es sino el tiempo arquetípico de los orígenes. Rossela Brugnoli de Santiago ha indicado acerca del sentido de la creación poética en Ana Enriqueta Terán que su poesía postula un retorno al tiempo original a través de un proceso de mitificación. La palabra poética se convierte así en “vehículo para remontar el tiempo mítico y tratar de alcanzar lo primigenio, lo original” (2009: 82). Hay efectivamente en la poética de Terán la búsqueda constante de un ideal lingüístico o expresivo que nutre y explica su lenguaje poético y su poderosa imaginería literaria.

En este sentido, las metáforas de la piedra y del aire que apuntan a dos fuerzas primordiales presocráticas, revelan el deseo de volver a las estructuras profundas que fundan el mundo y la materia. Esta empresa supone, por tanto, concebir el oficio de poeta como un ejercicio ritual que se aprecia en la usurpación de los atributos proféticos u oraculares por nuestra autora. Al consagrar al poeta mago y no a ese poeta escéptico y antipoeta que José Emilio Pacheco ha descrito en su “Nota acerca de la otra vanguardia” como “bufón doliente” (1979: 330), Ana Enriqueta Terán nos ofrece otra vertiente de su clasicismo, ya no formal sino ideológico. Es una manera de decir, quizá, que la crisis del lenguaje se puede exorcizar de otra manera, mediante la postulación de lo primigenio, de este tiempo del decir total en el que el mundo y el verbo se encontraban aún en su pureza originaria. Los poetas como guardianes del lenguaje no pueden prescindir de la fascinación por ese absoluto de la palabra que Ana Enriqueta Terán recrea mediante una sintaxis que reorganiza el material verbal para acercarlo a la ritualidad de un acto sagrado o a los espasmos del soliloquio místico.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2013). *20 poetas venezolanos*, edición de Eddy Godoy y Enrique Hernández-D’Jesús, Monterrey: Granises, Servicios Editoriales y de Comunicación.
- Ángulo, Luis Alberto (2014). “Ana Enriqueta Terán: poetisa de la lengua” en revista *Alabe* n° 9, pp. 1-15, [en línea]: www.revistaalabe.com/index/alabe/article/view/235
- Bachelard, Gaston (1993). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, Gaston (2003). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Baudelaire, Charles (1947). *Les Fleurs du Mal*, Lausanne: La Guilde du Livre.
- Bravo, Víctor (2009). « Las figuraciones de luz de la utopía. *Albatros* de Ana Enriqueta Terán”, en *Cifra Nueva* n° 5-6, [en línea]: www.saber.ula.ve/handle/123456789/26786
- Brugnoli de Santiago, Rossela (2009). “Los oficios domésticos y la palabra, mitificados en el quehacer poético de Ana Enriqueta Terán” en revista *Cifra Nueva* n° 2, pp. 79-87 [en línea]: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/28594>
- Flores, María Antonieta (1998). “Eros, cuerpo y trascendencia en la obra de Ana Enriqueta Terán”, en *Letras* n° 56, pp. 93-106 [en línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=272198>
- Guzmán, Patricia (2014). “Ana Enriqueta Terán: voz relampagueante de misterio y belleza”, en Ana Enriqueta Terán (2014), *Piedra de habla*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. IX-XCVI.
- Liscano, Juan (1959). *La poesía hispanoamericana en los últimos 15 años*, Caracas: Ministerio de Educación.
- Muñoz Arteaga, Valmore (2004). “Notas sobre literatura venezolana”, en *Especulo* (Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid), [en línea]: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero26/livenez.html>
- Noguerol, Francisca (2007). “La poesía del siglo XX en Venezuela”, en *Nuestra América*, n° 4, pp. 263-264.
- Pacheco, José Emilio (1979). “Nota sobre la otra vanguardia”, en *Revista Iberoamericana* núm. 106-107, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 327-334.
- Paz, Octavio (1989). *Lo mejor de Octavio Paz*, Barcelona: Seix Barral.
- Paz, Octavio (1993). *Libertad bajo palabra*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica de España.
- Pérez López, M^a Ángeles (2007). “La poesía de Ana Enriqueta Terán: género y tradición” en revista *Arrabal*, n° 5-6, Universidad de Lleida – Asociación española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 163-171.
- Romero León, Jorge (2015). “Suma poética de Ana Enriqueta Terán” en Ana Enriqueta Terán (2015), *Extravagancias lúdicas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. VII-XVII.
- Sanabria Peña, Zulay Esther (2011). “El sujeto femenino en la poesía de Ana Enriqueta Terán”, en *Revista venezolana de estudios de la mujer* n° 37, pp. 243-246, [en línea]: www.saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_vem/article/view/2018
- Terán, Ana Enriqueta (2014). *Piedra de habla*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Terán, Ana Enriqueta (2015). *Extravagancias lúdicas*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Terán, Ana Enriqueta (2016). *Vestidura insumisa, paloma leve* (antología), Caracas: El Perro y la Rana.
- Valente, José Ángel (1999). *Obra poética 2*, Madrid: Alianza Editorial.
- Zambrano, María (2006). *Filosofía y poesía*, México: Fondo de cultura Económica.