

**ESPACIO POÉTICO Y COTIDIANIDAD:  
UNA INCURSIÓN TOPOGRÁFICA EN LA POESÍA  
DE HANNI OSSOTT**

Eugenia Victoria Arria Álvarez



Tesina de máster en Español y Estudios Latinoamericanos

Departamento de Lenguas Extranjeras

Facultad de Humanidades

Universidad de Bergen

Primavera 2017

*A Hanni,  
la poeta que sostengo*

## ÍNDICE

Agradecimientos  
 Lista de ejemplos  
 Resumen/Abstract

INTRODUCCIÓN.....	7
I. EL PROBLEMA.....	12
A. Planteamiento del problema y estado de la cuestión.....	12
B. ¿Por qué estudiar a Hanni Ossott?.....	21
C. Objetivos de la investigación.....	23
II. CONTEXTO.....	24
A. Venezuela, 1958: fin de una dictadura.....	24
B. Explosión literaria de los años 60.....	25
C. La insurgente voz femenina.....	31
D. Hanni Ossott, poeta.....	34
III. CONCEPTOS Y MÉTODO.....	39
A. Espacio e imagen.....	39
B. El afuera y el adentro.....	61
C. Más allá del poema.....	71
D. Nuestra metodología y aproximación.....	74
IV. ESPACIO Y COTIDIANIDAD EN LA POESÍA DE HANNI OSSOTT.....	86
A. Búsqueda del lugar del sujeto en el mundo.....	86
B. Rastreo espacial de su obra poética.....	87
C. Destellos de cotidianidad.....	101
D. Revelación (¿o rebelión?) del año 87: <i>El reino donde la noche se abre</i> .....	105
V. ANÁLISIS TOPOGRÁFICO DE LA POESÍA OSSOTIANA.....	111
A. Del espacio abstracto al espacio vivido: <i>Cielo, tu arco grande</i> (1989), <i>Casa de agua y de sombras</i> (1992) y <i>El circo roto</i> (1996).....	111
B. La casa: nido, concha y rincón.....	112
C. La miniatura y el objeto-espejo.....	118
D. La esfera íntima.....	121
VI. EL ESPACIO POÉTICO DE HANNI OSSOTT.....	125
CONCLUSIONES.....	129
BIBLIOGRAFÍA.....	132

## AGRADECIMIENTOS

A Jon Askeland, mi tutor, por su ayuda, confianza y vasta comprensión.

A José Luis Arria, mi padre, por su sabiduría y ser, además, el maestro de mis aventuras académicas.

A Elba Álvarez, mi madre, por iniciarme desde niña en los mundos de la poesía y ser el bálsamo de mis avatares.

A Luis Arturo Arria, mi hermano, por las conversaciones y regalarme el mayor de los impulsos.

A Juan Horacio de Freitas, por envolverme en su esfera filosófica y no permitirme desfallecer.

A Aarón Almeida Holmquist, por brindarme su valiosa bibliografía y contagiarme de su admiración por Hanni Ossott cuando yo era una adolescente.

A mis compañeras de maestría, especialmente a Ingrid Skarsvåg, por su bondad incondicional; y a Valentina Apse, por tenderme sus manos cuando más lo necesité.

A mi familia materna, por ser la luz entre tanta oscuridad.

## LISTA DE EJEMPLOS

### Poemas de la primera etapa de Hanni Ossott:

Ejemplo B.1.1. “Ellos participaron...” .....	88
Ejemplo B.1.2. “Formas diluidas...” .....	90
Ejemplo B.1.3. “En ausencia de tensión” .....	92
Ejemplo B.1.4. “Lo nuclear” .....	95
Ejemplo B.1.5. “El círculo preciso” .....	97
Ejemplo B.1.6. “Rezos...” .....	100
Ejemplo C.1.6. “Lo cotidiano” .....	102

### Poemas de transición

Ejemplo D.1.1. “El reino donde la noche se abre” .....	106
--	-----

### Poemas de la segunda etapa de Hanni Ossott:

Ejemplo B.2.1. “Altamira” .....	113
Ejemplo B.2.2. “La primera trama” .....	115
Ejemplo B.2.3. “El tigre” .....	117
Ejemplo C.2.1. “Disolución” .....	119
Ejemplo C.2.2. “El collar de perlas” .....	120
Ejemplo C.2.3. “Me gustaron...” .....	121
Ejemplo D.2.1. “Devoción” .....	122
Ejemplo D.2.2. “Quise mi casa...” .....	123
Ejemplo D.2.3. “Ulises, el gato” .....	124
Ejemplo VI.1. Topografía del espacio poético de Hanni Ossott.....	127
Ejemplo VI.2. “El circo roto” .....	128

## Poetic space and everydayness: a topographic exploration into Hanni Ossott's poetry

### Abstract

The purpose of this thesis is twofold: On the one hand, it represents an effort to rescue and value the life and poetic art of an almost unknown Venezuelan poetess, Hanni Ossott, whose work has not been, in general, included in general high-valued literature manuals, journals and other reputed accounts, except for a good number of excellent reviews domestically published. It is claimed here that the failure to acknowledge her contribution to the literary world, due, perhaps, to a lack of awareness of the deep and philosophically enlightening implications of her poetic vision, can be hardly justifiable. On the second hand, taking into account Hanni Ossott's two well-known periods of artistic endeavor, in her domestic context, it is argued that the second one has not been given the necessary attention, and therefore, an important goal of this thesis is to bring to light, using mainly Gaston Bachelard's *The Poetic of Space* (1957), Hanni Ossott's *ars poetica*, in which the notions of "lived space", "everydayness" and "image" are determining factors.

**Keywords:** Space; intimate sites; spheres; dwelling; everydayness; topography; topoanalysis; trans-poetics; image.

### Resumen

El objetivo de esta tesis es doble: por una parte, representa un esfuerzo por rescatar y valorar la vida y obra de la poetisa venezolana, casi desconocida, Hanni Ossott, cuya labor artística no se ha incluido, por lo general, en manuales de literatura altamente reconocidos, revistas académicas y otras publicaciones afamadas, salvo en un buen número de excelentes reseñas que salieron a la luz en su país de origen. Se sostiene aquí que no se justifica el no reconocer su contribución al mundo literario, debido, quizás, a la falta de conciencia de las implicaciones profundas e iluminadoras de su visión poética. Por la otra, haciendo referencia a las bien conocidas etapas de su obra, en el entorno doméstico, se argumenta que no se le ha prestado la necesaria atención a la segunda y, en consecuencia, uno de los objetivos de esta tesis es, utilizando mayormente *La Poética del Espacio* de Gaston Bachelard (1957), explicitar el *ars poética* de Hanni Ossott, en donde son cruciales las nociones de "espacio vivido", "cotidianidad" e "imagen".

**Palabras clave:** Espacio; espacio íntimo; esferas; morada; cotidianidad; topografía; topoanálisis; transpoesía; imagen.

## INTRODUCCIÓN

En la segunda década del siglo XX empieza en el continente la llamada *Modernidad* en la poesía latinoamericana a la par con el surgimiento de las vanguardias. Cuando decimos ‘Modernidad’ nos referimos a esa realidad social, política, económica y cultural que germina sobre todo a partir del siglo XIX y se asienta con fuerza en el siglo XX con el creciente desarrollo de la tecnología. Las nuevas técnicas historiográficas, la teoría de la relatividad, el desarrollo del psicoanálisis, los nuevos recursos cinematográficos, por ejemplo, y luego la desintegración moral a la que llevaron ambas guerras mundiales, concedieron el espacio propicio para que emergieran otras formas de estructuras económicas, políticas, tecnológicas y artísticas. En cuanto a estas últimas, las artes anteriores, incluyendo la literatura, ya no parecían tener vigencia en esa nueva realidad tan caótica que se imponía. Es en este contexto donde florecen, además de otras formas de expresión literaria, otros movimientos como el Expresionismo, el Fauvismo, el Surrealismo, el Dadaísmo, el Cubismo, el Futurismo, y el Ultraísmo. En el caso de América Latina, influida por los acontecimientos y creaciones artísticas y literarias foráneas, Jorge Luis Borges funda en Argentina la revista *Prisma* en el año 1921 y tres años después se da a conocer el *Manifiesto Martín Fierro*, en el que participarían múltiples escritores de la época, incluyendo al mismo Borges. Mientras en Argentina se desenvuelve el Ultraísmo, en Chile se dará cuerpo al Creacionismo con Vicente Huidobro y en México surge el Grupo Estridentista al que pertenecían poetas como Maples Arce y Arqueles Vela. Asimismo, en Brasil se daba a conocer el manifiesto del grupo Verde-amarelo (cf. Collazos 1977). Durante los años veinte también César Vallejo publica *Trilce* (1922) y Pablo Neruda, con un dejo romántico sentimentaloides, *Veinte poemas de amor* (1924), quienes nunca se sintieron cómodos con el encasillamiento de su poesía en ningún grupo (Franco 267).

Juan Marinello dice que el poeta peruano César Vallejo es quien da paso al “inicio de un gran tiempo” (220), más que a la culminación de uno pasado, pero podríamos decir que, en general, es en todo este entorno prolífero latinoamericano, alimentado por los acontecimientos políticos de la época, donde todos estos escritores y poetas mostraron que ya no tenía cabida el “sentimentalismo vacío, la fácil sensualidad modernista de la imagen, la sonoridad hueca de la rima” (Bellini 345) del modernismo anterior, encarnado por la figura de Rubén Darío<sup>1</sup>. Como dice el crítico colombiano Oscar Collazos, esos primeros grupos vanguardistas en el continente

---

<sup>1</sup> Rubén Darío (1867-1916). Poeta nicaragüense propulsor del *Modernismo* latinoamericano, caracterizado por un lenguaje parnasiano y simbolista con referentes exóticos expresados en versos rítmicos renovadores.

“se instalan en el presente con la ilusión de abolir no solamente el pasado, sino de prefigurar el futuro” (8) y, como añade más adelante, es con ellos que en efecto se funda la poesía latinoamericana moderna (11).

Por otro lado, nos resulta curioso que en su famoso libro *Los Vanguardismos en la América Latina* (1977), Collazos no le dedique ninguna atención a narradores o poetas venezolanos. No queremos decir que esto haya sido un mero descuido, sino que es un fenómeno que se repite sistemáticamente. La omisión de Venezuela dentro de los grandes movimientos literarios de las primeras décadas del siglo XX es reiterativa, aunque a veces se alude a un grupo selecto de poetas o narradores. Giuseppe Bellini parece justificar este vacío cuando señala que “Venezuela tardó cierto tiempo en contar con poetas de relieve en el nuevo siglo” (412). Poetas, en realidad, había; pero es verdad que la difusión y el reconocimiento de sus obras se les reservaba a unos pocos en el continente y fuera de él, lo cual podía deberse a razones políticas, ya que se vivía en Venezuela una fuerte represión y censura en la dictadura de Juan Vicente Gómez<sup>2</sup>, así como al interés editorial y a su estructuración dentro del campo cultural, artístico y literario, aspectos que no nos atañen ahora.

De quien sí se habla en la época (y aún hoy en día) es de Rómulo Gallegos (1884-1969) y su tan estudiada novela *Doña Bárbara* (1929), entre otras. La narrativa del criollismo a la que pertenece es la más estudiada por la crítica (Araujo 164), y la que parece no agotarse. Se reconoce, también, a Andrés Bello (1781-1865), pues su poesía tuvo una considerable repercusión internacional. Estos autores, que no podemos llamar *modernos* como tales en cuanto a innovaciones formales, parece que, de cierta manera, han opacado a los otros y tan variados grandes novelistas y poetas que produce el país a lo largo del siglo XX. Es precisamente a comienzos de dicho siglo que en Venezuela se inicia un proceso de gestación que no se detendría con el paso de las décadas, sino que traería una variedad extraordinaria de voces en el mundo literario. Y es justo en esta época en que se vivía una dictadura cruel y opresiva. Como apuntó alguna vez Francisco García Calderón, Venezuela sin Gómez habría sido quizás una República platónica (citado en Picón Salas, *Dos siglos de prosa venezolana IX-X*), lo cual podríamos interpretar como *una república sin poetas*. Es interesante, pues, que a los márgenes de una dictadura que cortaba alas a los literatos y artistas de la época, igual que a otros creadores y estudiosos de diferentes ámbitos, se fabricarían, sin embargo, las grandes

---

<sup>2</sup> Juan Vicente Gómez (1859-1935) fue un presidente venezolano que gobernó a Venezuela con mano dura desde 1908 hasta 1935, período en que se dio el *boom* petrolero en el país.



alas de la literatura moderna venezolana que permitirían el vuelo alto que se dio, mucho después, en los años sesenta y setenta. Variedad de poetas comenzaron su carrera literaria como reacción y rebelión a esta dictadura.

Podríamos decir, en este sentido, que gracias a la beligerancia en el terreno político aparecen las innovaciones más interesantes en la historia de la literatura venezolana contemporánea. Verónica Jaffé dice en su artículo “Anotaciones sobre la literatura venezolana” que, en su opinión, la poesía de este país en los últimos tiempos es más relevante que la narrativa en cuanto a lo que ha dicho y hecho (Jaffé 246). Sin concordar en forma absoluta con esta afirmación tan tajante, sí podemos aseverar que el gran avance literario caraqueño, y sobre todo, poético, de las últimas décadas del siglo XX tuvo su germen en poetas de principios de siglo, tales como José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), los de las llamadas “Generación del 18” y “Generación del 28”, y del grupo poético *Viernes* (1936), al que pertenecía Vicente Gerbasi (1913-1992).

Ramos Sucre es considerado por la crítica como “el primer vanguardista venezolano del siglo XX” (Anthilano 13) que incorporó “la poesía venezolana a la modernidad” (Medina XI), y a partir de él y de *Viernes* comenzaría la proliferación de editoriales, revistas, grupos y talleres literarios, que continuaría de manera incesante hasta aproximadamente los años ochenta del precedente siglo. Con Ramos Sucre, insistamos, la literatura venezolana emprende un nuevo sendero por el cual transitarían, entre otros, poetas como Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Eugenio Montejo, Rafael Cadenas, Lydda Franco Farías, Elizabeth Schön y Hanni Ossott, nuestro objeto de estudio. La obra de Ramos Sucre, *La torre de timón* (1925) inauguró nueva etapa en la literatura del país, de la cual se habla poco fuera de las fronteras nacionales (y también dentro de ellas).

Por otra parte, pareciera que incluso hoy en día se le pusiera más atención a Venezuela por su petróleo, su literatura independentista, regionalista o criollista y por su crisis política y económica, que por las innovaciones literarias que haya aportado a la contemporaneidad. Caracas<sup>3</sup> no goza, por tanto, de la misma popularidad o prestigio literario que ciudades como Buenos Aires, Ciudad de México o La Habana sí poseen, y es algo que continúa hasta la literatura más reciente. Después del *boom* literario latinoamericano en los años sesenta, ¿qué escritores o poetas venezolanos vienen a nuestra mente? ¿Acaso se escucha de una poeta llamada Hanni Ossott?

---

<sup>3</sup> Capital de la República Bolivariana de Venezuela.

Gustavo Guerrero, en su artículo “Caracas, la ciudad invisible” habla de cómo la ciudad caraqueña presenta esta invisibilidad literaria a nivel internacional y de que en efecto no posee esa “aura mítica” (11) que tienen otras ciudades latinoamericanas. Además de dar posibles razones históricas a este fenómeno, Guerrero resalta una particularmente sugestiva: Caracas es una ciudad que se construye hacia el futuro, que no necesita mirar atrás para avanzar. Apunta al respecto:

Lo que tiene que ofrecer la literatura venezolana sobre Caracas, salvo contadas excepciones, no es un ejercicio de reconstrucción de una memoria marcado por el sentir de una nostalgia, por la busca de los pasos perdidos, sino un conjunto de instantáneas brillantes e inconexas que no logran conformar un todo articulado. (14)

Así pues, la hipótesis que propone el autor es que la literatura del país no proyectó, más allá de sus límites, una imagen literaria de Caracas que se asentara en el imaginario occidental, como sí lo hicieron la Buenos Aires de Borges o La Habana de Cabrera Infante (13). La literatura contemporánea venezolana no añora, en su mayoría, una ciudad del pasado, sino que se funda sobre su propia realidad presente, con todos sus fracasos y proyectos incumplidos. Más adelante, Guerrero trae como imagen la “Torre de David”, un edificio caraqueño abandonado y ocupado (o “invadido”) por cientos de familias sin hogar, y la compara con la Venezuela de los últimos treinta años para ofrecer una nueva posibilidad de lectura de la literatura venezolana. Afirma en este sentido:

(La Torre de David) en su mezcla de elementos pre y post modernos se deja leer esa incapacidad para la nostalgia que ha llevado a ver en sus ruinas modernas no un monumento, un patrimonio o un desecho, sino la posibilidad siempre renovada de volver a conquistar un provenir, como lo dice en el reportaje del *New York Times* uno de sus ocupantes. (17)

La “Torre de David”, como vemos, funciona para ilustrar ese espacio impreciso e inacabado desde cual se levanta, vive y, muchas veces, sobrevive la cultura venezolana. Edificios modernos inacabados hay en toda Latinoamérica, pero en el caso venezolano estos edificios son de gran magnitud e imponen su presencia: por ejemplo, el Hotel Humboldt en el Cerro El Ávila de Caracas o el Hotel Maracay en la ciudad aragüeña, etc. Lo peculiar, pues, es la relación de la sociedad civil con dichas edificaciones que representan una época, una historia.

No se piensa en reconstruirlas para revivir un pasado o ni siquiera para hacer un mejor futuro en relación a ese pasado, sino que se presentan como posibilidad de lo nuevo y de crear otros espacios completamente distintos a los que ya se tienen. Tal como dice un refrán venezolano, “pa’lante es p’allá”. De lo desintegrado, de lo abandonado, de lo roto, el venezolano aún buscó la manera de mirar y caminar hacia el futuro. De la misma forma, siguiendo el artículo citado, muchos poetas venezolanos de los años sesenta y setenta crearon y nos hablaron en su arte poética desde una ciudad inconclusa (Guerrero 5) y de difícil determinación.

La teoría de que no se leen casi autores o poetas venezolanos como de otros países por el hecho de que su literatura fue incapaz de plasmar una imagen casi mítica de “Caracas” fuera del país, puesto que ello precisamente responde a una actitud cultural de cómo se ha construido la ciudad a lo largo del siglo, resulta sugerente. Incluso, podríamos remontarnos, de nuevo, al movimiento vanguardista de principios del siglo XX que surgió en el contexto de una larga dictadura y que no intentó recuperar un país pretérito, sino que innovó siempre *hacia delante*.

No es nuestra tarea aquí, sin embargo, profundizar en las razones por las cuales la literatura venezolana contemporánea no goza, salvo algunos nombres, de un gran alcance internacional, ni tampoco reflexionar en torno a la peculiaridad sobre la que se funda dicha literatura. En cualquier caso, hemos querido iniciar este trabajo con algunos apuntes que nos ayudaran a comprender por qué, en efecto, son pocos los poetas o escritores venezolanos que vienen a nuestra mente cuando pensamos en el siglo contemporáneo o incluso que son pocos los que se ganan un puesto dentro de los manuales de historia de la literatura latinoamericana.

Así, con este trabajo queremos contribuir a romper esa tradición de invisibilización, sea por razones internas o externas, que ha padecido la poesía venezolana contemporánea y traer a la luz una de las voces femeninas más vívidas de la época llamada por algunos como el “*boom* literario venezolano”<sup>4</sup>: Hanni Ossott (1946-2002). No hablaremos de su poética de una manera general, sino que ofreceremos un análisis topográfico centrado, sobre todo, en los elementos cotidianos que presentan sus poemas para deslumbrar qué tipo de *lugar* o *espacio* nos comunica. Quizás Hanni Ossott, consciente de este no-lugar (o “Torre de David”) desde el que se instauraba el futuro del país venezolano, se dedicó a buscar y construir ese lugar (el cual llamaremos ‘espacio poético’) en el que habitaría ella como poeta y como sujeto.

Para la discusión de este trabajo procederemos de la siguiente manera: En el primer capítulo nos encargaremos de presentar el problema y el estado de la cuestión, seguido de la

---

<sup>4</sup> Así llamado, algunas veces y de manera informal, por la búsqueda de nuevas formas de expresión que muestran una madurez orientada a la reconciliación de la palabra con el mundo, la palabra ontológicamente comprometida.

justificación y los objetivos de la investigación. En el segundo capítulo, estudiaremos brevemente el contexto histórico en el que se inserta la poeta venezolana Hanni Ossott. En el tercero, por su parte, abordaremos fundamentalmente los conceptos de “espacio vivido”, “imagen poética”, “instante poético y metafísico”, “subjetividad”, “topoanálisis”, “intertextualidad” y “post-poesía”, los cuales creemos importantes para adentrarnos en el análisis de la poética ossottiana. En el cuarto capítulo, llevaremos a cabo un rastreo de la noción de *espacialidad* en los primeros poemarios de Ossott para poder entender el cambio conceptual y empírico que da a partir del año 87. Será en el quinto capítulo donde aplicaremos con mayor detalle las técnicas de análisis explicitadas en el marco teórico (tercer capítulo) a los poemarios de su segunda etapa, los cuales consideramos más valiosos en relación al espacio y *lo cotidiano*. En el sexto y último capítulo, desarrollaremos y explicaremos lo que hemos llamado “El espacio poético de Hanni Ossott”. Finalmente, presentaremos las conclusiones a las que nos llevó esta investigación y alentaremos a otras posibles lecturas e indagaciones que podrían hacerse en el futuro en torno a la obra de la poeta venezolana.

## **I. EL PROBLEMA**

### **A. Planteamiento del problema y estado de la cuestión**

En la Introducción de este trabajo hemos apuntado que la poesía venezolana contemporánea carece del mismo alcance internacional que otros países latinoamericanos sí tienen, y que no es algo nuevo, sino que ya ocurre desde principios del siglo pasado. Esta poca visibilidad se agudiza aún más si nos referimos a poetas venezolanas mujeres. Y Hanni Ossott a pesar de ser considerada por varios escritores e intelectuales venezolanos como una de las voces femeninas más importantes de la poesía venezolana de las últimas décadas (cfr. Arráiz Lucca 2007; Solaeché 2007; Caballero 2007; Guzmán 2007), no es ajena a este desafortunado escenario.

Es probable que sea por esto que no se hayan realizado tantos estudios sobre su poesía, como sí se han hecho de los conocidos Rafael Cadenas (1930- ) o Eugenio Montejo (1938-2008), por ejemplo<sup>5</sup>. A pesar de que nos hemos sorprendido al encontrar más bibliografía sobre ella que la que pensábamos, también hemos podido confirmar que aún siendo respetada e

---

<sup>5</sup> Rafael Cadenas desarrolló una poética de la transparencia, libre de los adornos del lenguaje y Eugenio Montejo, por su parte, explora en su poética la tensión entre la palabra y las imágenes escurridizas de la realidad.

incluso alabada, dentro del círculo de escritores, críticos y poetas del país venezolano, la verdad es que existen territorios de su poética que aún no han sido explorados con mayor profundidad. En efecto, la mayoría de los artículos que se han escrito hablan de su obra poética de una manera muy general, le atribuyen temas o lugares comunes que se encuentran a lo largo de su producción o se refieren a su poesía en relación a ella como persona, como “Hanni”<sup>6</sup>. Existen también artículos que la mencionan y no le dedican más de una página, lo cual nos parece insuficiente para dar cabal cuenta de su *ars poetica*<sup>7</sup>. Podemos entonces sugerir que, a pesar de la relativa variedad de estudios, muchos de ellos con una base acertada, en torno a la obra de la poeta, se hace necesario abordarla desde un marco teórico coherente y plausible que nos permita desentrañar las claves estructurales y semánticas de la naturaleza intrínseca de su poética con la finalidad de ofrecer una perspectiva quizás más cercana a las estrategias escriturales de la autora.

El único libro escrito sobre la poeta se titula *La poesía como noche: en torno a Hanni Ossott* (2007) y es, en realidad, una recopilación de veinte artículos escritos por diferentes poetas, críticos y escritores reconocidos dentro del ámbito literario, los cuales, de alguna u otra manera, mantuvieron algún tipo de relación personal con ella. Para mencionar a algunos, entre ellos se encuentran Rafael Cadenas, Rafael Arráiz Lucca, Yolanda Pantin, Esdras Parra y Manuel Caballero. Dicho libro se editó como homenaje a Ossott y abre con un poema de José Barroeta:

Que Dios y los hombres  
celebren el trago de la belleza.  
Que Dios ame las cenizas  
de  
HANNI OSSOTT  
Que los pájaros aten y dispersen  
y una gran tarde llueva.  
Roguemos por el lugar antiguo  
de sus hojas y de sus ojos  
por las espigas

---

<sup>6</sup> Varios de los ensayos presentes en *La poesía como noche: en torno a Hanni Ossott*, único libro publicado en torno a la poeta, giran alrededor de su personalidad.

<sup>7</sup> Por *ars poetica* entendemos el conjunto de recursos semánticos, sintácticos y pragmáticos idiosincráticos utilizados por los poetas para construir una visión de mundo relativamente única.

por las rosas góticas de Hanni  
 por el insomnio de sus poemas  
 por el vivo oráculo del ataúd.  
 (“Cuerpo presente” 7)

Este poema está dedicado a Manuel Caballero (1931-2010), reconocido historiador y periodista venezolano, quien además fue esposo de Ossott. Dicho libro consta de una serie de artículos que circulan entre una y nueve páginas de longitud, lo cual parece indicarnos que no es viable hacer un estudio abarcador de la obra ossottiana en tan limitado espacio. Se podría sugerir que los artículos son, más bien, anotaciones sobre y en torno a Ossott. Entre ellos, hay algunos que profundizan más que otros<sup>8</sup>, pero si hay algo que podemos resaltar es que en casi todos se destaca la relación que tenía Ossott con la poesía, es decir, cómo Ossott vivía la poesía. Su escritura era su vivir mismo. Esdras Parra afirma, por ejemplo, que “pocos poetas, en nuestro medio, viven su poesía como una prolongación de su existencia, como debería ser ... [Hanni Ossott] vive su poesía, o la poesía vive en ella, la habita”, (53) y, líneas más adelante, nos asegura que en los poemas “es su voz y no otra la que habla” (53). En estos términos, le sigue Manuel Caballero quien dice que “Hanni no escribía poemas, sino que los vivía con una intensidad que rara vez he encontrado en otro artista” (84), y también Stefania Mosca: “Yo no puedo decir, me atraganto si digo eso, Hanni ha muerto. Imposible. Hace mucho que se disolvió en su poesía” (73).

Estas citas del libro ya aludido pertenecen a poetas, críticos y ensayistas que conocían a Ossott, los cuales, al relacionarse con ella y con su obra, podían testificar que “su vida era poesía” (Mosca 74). Según lo que hemos investigado, para Ossott la poesía no era simplemente la que se encontraba en la escritura, sino que era una forma de vida. Como dice Rafael Cadenas, “la poesía la ocupaba totalmente” (“*Cómo leer la poesía*” 13), y Ossott no podía sino vivir *poéticamente*.

En este vivir poético o poesía vivida de Ossott, o mejor, en esta experiencia vital poética, le sobrevenían ráfagas de inspiración o epifanías imprevistas, como si de un personaje literario se tratara. Acerca de esto, Caballero cuenta cómo una noche, mientras cenaban, tomaron un poco de ron e inmediatamente Ossott se levantó y se encerró a escribir sin parar (Caballero, “Por Hanni Ossott, poeta” 84). Vemos, pues, el reflejo de esas palabras de Rilke

---

<sup>8</sup> Ver, por ejemplo, “Hanni Ossott, erguida en lo extinto”, Patricia Guzmán, 27-32; “La obra poética de Hanni Ossott”, Rafael Arráiz Lucca, 32-35; “Hacer la noche, temprar el habla”, Rafael Castillo Zapata, 44-48; “¿Por dónde transita la poesía de Hanni Ossott?”, Esdras Parra, 53-58; “Dos textos”, Juan Carlos Santaella, 76-79.

en sus *Cartas a un joven poeta* que dicen que el poeta escribe por necesidad y porque *debe* escribir (Rilke, *Cartas...* 8), las cuales Ossott, es probable, tenía muy presente al ser una tenaz lectora y traductora de dicho poeta. Esa noche Ossott escribió su poema más emblemático, “Del país de la pena”, y al terminarlo a altas horas de la madrugada, se acostó en la cama “todavía temblorosa y sin poder dormir” (Caballero 84).

Esta visión de que Ossott, en efecto, vivía su poesía, parece confirmarla ella misma en una entrevista con Patricia Guzmán al contar que *Casa de agua y de sombras* (1992) lo escribió de la noche a la mañana. Así lo explica la autora:

Tú sabes, Patricia, lo que es un *insight* en psiquiatría, yo lo llamo mirada interior. Entonces poco a poco fui trabajando en la mirada interior e iban surgiendo los poemas. *Chas, chas, chas*, como un rito, como un danzón, y esto, y esto, y el vestido y el sombrero, y la muerte, el collar de perlas, el estanque... como una sesión terapéutica, psicoterapéutica, y conformé el libro de 4 a 8 de la mañana y lo guardé ... *Chas, chas, chas*, rayazos de luz. (“Escribo con mis sanos tormentos sobre la mesa.” 4-5)

Así pues, vemos que el adentramiento hacia sí misma llevó sus poemas a la superficie, así como Rilke recomienda a Kappus que haga: adentrarse hacia sí, hacia su pasado (su infancia), de donde brotaran los versos de una “íntima necesidad” (*Cartas* 8). Es probable, además, que esta concepción de la “mirada interior” esté influenciada por los experimentos del monólogo interior o *stream of consciousness* desarrollados por el modernismo británico<sup>9</sup>, ya que sabemos que Ossott era una gran lectura de Joyce y Woolf. Sin embargo, de esto no nos ocuparemos ahora. En cuanto a la experiencia poética y la escritura que adviene de imprevisto, también habla Alexandra Alba (2009) en su artículo dedicado al poemario más alabado y famoso de Ossott, *El reino donde la noche se abre* (1987):

... la experiencia poética anuncia al poeta como un recipiente en el cual se posa y se traduce la revelación, hecho que permite hallar puntos de encuentro con la devoción místico-religiosa. Hanni Ossott en su obra comunica que la vivencia poética es una

---

<sup>9</sup>El *stream of consciousness* es una técnica narrativa característica del modernismo británico en la cual la focalización va hacia la mente individual del personaje y entre cuyos objetivos está, también, resolver las tensiones que ocurren entre la primera y la tercera persona narrativas. Deborah Parsons señala que es usual hablar del monólogo interior y del stream of consciousness indistintivamente, sin embargo, ella argumenta que sería más apropiado pensar en el último como el sujeto activo que el monólogo interior imita (o transcribe) en una forma de lenguaje (Parsons, *Theorists of the Modern Novel* 56).

experiencia de entrega que exige una espera fundamentada en la conciencia de que el encuentro con la palabra es fortuito e incierto, pues su llegada no depende de la voluntad del poeta, el advenimiento del poema viene a ser súbito, tal como una ola repentina que azota y subyuga a quien se encontraba en la espera. (“*El reino donde la noche se abre: éxtasis poético y cuerpo propio*” 13)

Esta idea no sólo es rilkeana, sino también, claramente, heideggeriana y muy relacionada con el análisis que hace el filósofo alemán de la poesía de Hölderlin<sup>10</sup>. En esta cita vemos que el poeta –en este caso, la poeta- es casi como un elegido, pues el poema no viene por voluntad propia, sino que sobreviene para ser transcrito y manifestado. En esta especie de ‘raptó’, el poeta se presenta, pues, como un hermeneuta del Universo, como un intérprete de los dioses, el que va a “recoger estos signos [los de los dioses] para presentarlos después a su pueblo”, (*Hölderlin y la esencia de la poesía* 23).

Otro tema que se discute a menudo es el de la noche. De hecho, si observamos en el título del libro citado antes, *La poesía como noche*, ya se inscribe a Ossott dentro de una esfera, fundada, además, por varios de los poemas y ensayos escritos por ella misma, e inclusive por su propia actividad creadora. La poeta afirma, en su “Memoria de una poética”, que “la voz poética surge de lo crepuscular y se alimenta de la Noche” (109) y en una entrevista<sup>11</sup> aclama lo siguiente: “Yo soy lunar, soy de la noche” (“No me siento cómoda en el mundo” 242). Para Ossott, por tanto, la Noche está presente en toda actividad poética y es el terreno fértil desde donde brota y se instaura el ser; es como la primavera, donde la vida y la muerte se tropiezan (Ossott “La imagen de la noche” 858). Arráiz Lucca afirma que la noche es uno de los centros temáticos desde donde discurre la poesía ossottiana (“La noche de Hanni Ossott” 33), y esto ha hecho que sea objeto recurrente de estudio, aunque breve.

En este respecto, Rafael Castillo Zapata, en su artículo “Hacer la noche, templar el habla” del libro *La poesía como noche* advierte que Ossott sigue una línea heideggeriana y que, desde allí, la noche se alza como imagen-concepto característica de su *ars poetica* (45). La noche, entonces, se presenta como ese lugar desde el cual la poeta construye y busca una luz, un claro, en el que se posibiliten nuevas revelaciones y presencias (46). Hay, pues, “una

---

<sup>10</sup> Martin Heidegger (1889-1976), en su última etapa, se interesó por estudiar la poesía. Entre sus textos dedicados a ésta, destaca *Hölderlin y la esencia de la poesía* (1936), donde el filósofo alemán lleva a cabo una interpretación filosófica, fenomenológica, del “poeta del Poeta”, el romántico Hölderlin con el fin de llegar a la esencia de la Poesía. Para Heidegger, la palabra poética significaba la instauración del Ser.

<sup>11</sup> Esta entrevista la hizo Rafael Arráiz Lucca y está recopilada en el libro *Conversaciones con medio país*, publicado en 2003.



claridad que nace de lo oscuro” (46), la cual Ossott intenta encontrar a través de su poesía y así dar pistas de la labor poética y la existencia misma.

En otro trabajo llamado “Construcción del ser desde la ausencia: propuesta para una lectura de la obra ensayística de Hanni Ossott desde una perspectiva existencialista”, Marelis Loreto (2009) habla de cómo la noche “es fundamento de la existencia en tanto abre la posibilidad del encuentro con el origen” (42) y es desde ahí donde el poeta escucha y traduce, como si de un canto divino se tratara (42), estrechamente relacionado con lo que decíamos arriba en torno a la inspiración o al rapto poético relacionado con la visión heideggeriana de la poesía de Hölderlin. Ahora bien, el ensayo de Loreto sólo se enfoca en los de Ossott, y es a partir de estas reflexiones de donde extrae sus conclusiones apelando a teorías existencialistas. Hay que tomar en cuenta, no obstante, que la ensayística de Ossott, como es de esperarse, está marcadamente influenciada por las lecturas que hacía y su interpretación de ellas. De cualquier manera, el estudio de Loreto ha abierto un camino prácticamente inexplorado, que es el de analizar la obra ensayística ossottiana, a la cual se le presta menos atención que a su poesía. Es indudable que un estudio completo de la obra de Ossott ha de incluir también sus ensayos.

Por otra parte, no hemos podido tener acceso a ningún trabajo académico o tesis en torno a su obra poética que se haya realizado en Venezuela. Hemos intentado, a través de los buenos oficios de colegas venezolanos, buscar, sin éxito, alguna tesis en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela (UCV), donde ella se desempeñó como profesora durante veinte años. Aparentemente, pues, no se ha hecho ningún estudio académico de su poesía en el país. Sin embargo, mantenemos vivas las esperanzas de hallar alguna tesis en otras universidades venezolanas, lo cual sería de mucha ayuda para futuras investigaciones. La única tesis acerca de Hanni Ossott que encontramos, al menos publicada en la web, fue *Everything and Nothing: The Poetry of Hanni Ossott*, presentada en la Universidad Estatal de Nueva York por April Schmidt (2012).

En esta tesis, Schmidt incursiona en los poemarios de la primera etapa, es decir, desde *Formas en el sueño figuran infinitos* (1976) hasta *El reino donde la noche se abre* (1987), y alega que las obras previas a esta última suelen ser ignoradas por la crítica, pues se les considera parte de una etapa experimental que colindaba con la abstracción (iii). No obstante, Schmidt argumenta que en sus obras iniciales se germinan por primera vez las temáticas que luego destacan en poemarios como *Hasta que llegue el día y huyan las sombras* (1983) y *El reino* (19-24, 184). Por tanto, en la poesía ossottiana hay una continuidad de temas que se van desarrollando a lo largo de su obra y llegan a su cumbre con el ya citado poemario del año 1987. Para la autora, lo que finalmente se resuelve en éste es la tensión e interconexión que

hay entre el todo y la nada (266), una Nada inherente al Ser y viceversa, es decir, una Nada necesaria (y positiva) para que el Ser y el Devenir sean posibles, así como la hoja en blanco y los espacios vacíos al poema (141, 158).

Esta idea de la nada también la hallamos en María Cristina Solaeche:

La *nada*, otro de sus vértices del pensamiento, entrelazada siempre con las imágenes del abismo y el vacío, congregando en su ambivalencia un espacio y un estado donde el cuerpo se silencia para regresar a su íntima esencia. Contra la nada la poetisa conjura la creatividad, desde la nada, le es posible el encuentro que permite tolerar lo que se nos niega. (“El rapto existencial en la poesía de Hanni Ossott” 168)

En esta cita vemos cómo la nada se presenta como posibilidad, es decir, como posibilidad para la creación poética. Hay aquí una clara analogía con el tema de la noche que comentamos antes. Sin la nada, sin el vacío, sin la oscuridad, la ocupación y el acto creador no serían posibles. Podríamos decir, basándonos en Solaeche, que la poeta consigue un consuelo desde el cual parte su angustia existencial. La idea de la nada nos interesará recuperarla más adelante, la cual enlazaremos con el concepto de espacio como posibilidad, es decir, posibilidad de lugar y posibilidad de creación.

Por otro lado, Schmidt dice, refiriéndose a las obras posteriores a *El reino ...*, que “these books are more accessible than her earlier work. However, they do not contain her most distinctive and characteristic poetry, nor will they probably be the ones for which she is best remembered” (24). Es muy probable que aquí se haya basado en la afirmación de Arráiz Lucca:

Me aventuro a afirmar que el mejor poemario de Ossott es *El reino donde la noche se abre* (1987). Y cuando digo el mejor temo ser injusto con sus otros libros, pero, en verdad, en ninguno como en éste la poeta logró su voz más recóndita. Fue en este poemario en el que su canto fue largo, sostenido y dolido. (“La noche de Hanni Ossott” 230)

En general, al revisar la bibliografía, vemos que el poemario que más se menciona o al que se le presta mayor atención es *El reino...*, al cual se le considera el culmen de su obra poética. Como mencionamos antes, sus poemarios anteriores al año 1987 se les aprecia como parte de una fase “abstracta”, donde el mayor peso recae en el lenguaje mismo, en una exploración de las posibilidades del juego”, en la que “el lenguaje es hermético, conceptual”

(Beatriz Alicia García, citada en Schmidt 13), o como dice Arráiz Lucca, donde “el lenguaje se ofrece conceptual, a ratos geométricos, muchas veces la operación que se ejecuta a partir del referente es abstracta” (“La obra poética de Hanni Ossott” 32). Esta consideración hace que los poemas más destacados sean los pertenecientes a *El reino...*, e incluso, que a los poemarios que vienen después se les valore bajo la sombra de dicha obra.

Sobre estos libros, que van desde *Cielo, tu arco grande* (1989) hasta *El circo roto* (1996), se comenta muy poco, ya que no se le da la importancia que ameritan. En estos poemas de la segunda etapa el lenguaje es más llano, más cotidiano y más relacionado con su propia vida como Hanni Ossott y como poeta, pero no por esto son menos profundos. El poemario que más se menciona es *Casa de agua y de sombras* (1992) y, sin embargo, no se ahonda en él como tampoco en el resto de los poemarios posteriores. Para Arráiz Lucca, en estos libros posteriores a *El reino*, Ossott cae a veces en una “confesionalidad innecesaria” (“La obra poética” 35), lo cual no es algo característico de su primera etapa. Aquí creemos, no obstante, revelador explorar la noción de “confesionalidad” a la que hace referencia Arráiz Lucca con la finalidad de determinar si es o no necesaria tanto para la comprensión de los poemas posteriores a *El reino* como para la explicitación, como rasgo semántico esencial, de lo que aquí hemos llamado ‘espacio poético’, concepto que se abordará más adelante.

En cuanto a *Casa de agua y de sombras*, el crítico apunta que “gira alrededor de la estrella central de la arquitectura de su personalidad: la casa familiar de la infancia” (“La noche” 232-233) y Judit Gerendas a su vez señala que “la voz poética busca incesantemente las huellas y los recuerdos maternos” (“Forma y desgarramiento en la poesía de Hanni Ossott” s/p). Con respecto a esto, Carlos Santaella apunta que dicho poemario “es un legado de la rememoración, un paseo en la distancia de la infancia con cada uno de sus miedos, sus sufrimientos, sus descubrimientos y también su religiosidad” (“Dos textos” 79). Claramente, pues, hay un acuerdo entre los críticos y ensayistas con respecto a la cercanía a lo personal de los poemas en dicho libro.

En este contexto, Joaquín Marta Sosa argumenta convincentemente que “a partir de estos poemas el vuelo se emprende cada vez más vertiginoso y fulgurante, el poema se usa y se traspasa para salir de él hacia los reinos de la vida, de la biografía compleja y completa, total, del vivir humano y de sus significados y trascendencia” (27-28). Marta Sosa observa que Hanni Ossott recorrió una aventura de búsqueda riesgosa y desafiante hacia lo que él llama la *trans-poesía* o *pos-poesía* (25), la cual parece corporeizarse con mayor lucidez a partir de *El reino ...*. Por ello, los poemarios que siguen al año 87 son absolutamente necesarios para poder hablar de ese terreno trans-poético que Ossott logra construir a través de su palabra. Es en ellos

donde la poeta vislumbra, con mayor desnudez, los referentes que permiten que *el poema sea* y que, simultáneamente, *ella sea* también. En el análisis que haremos más adelante, nos daremos cuenta de que los vestidos, el jardín, el horno, la casa, la infancia, entre otros, tienen una función ontológica (y semántica) particular.

Por ahora, nos hemos limitado a sintetizar, de manera muy somera, lo que se ha escrito sobre Hanni Ossott y señalar, finalmente, que a sus poemarios posteriores no se les da especial atención ni se les ha sometido a un escrutinio de mayor profundidad. Tal parece, como ya se dijo, que no se ha hecho ningún estudio cabalmente minucioso de su obra poética en general, y menos aún de sus poemas de la segunda etapa. A los primeros poemas se les considera como parte del proceso de aprendizaje y formación de la autora como poeta para finalmente alcanzar la madurez expresiva que se revela en sus poemas posteriores a *El reino...* Pero, ¿qué pasó después de éste? Se abrió la noche, sí, pero también se abrieron nuevas perspectivas, caminos, referentes, formas y, por encima de todo, un nuevo espacio. Esto es, en efecto, lo que nos interesa rescatar y traer a discusión.

Nos hemos percatado, además, de que la mayoría de los ensayos, estudios y/o artículos se ha inclinado por el contenido existencialista de la misma. Aunque éstos no clasifiquen directamente, salvo algunos, su *ars poetica* como ‘existencialista’, en lo general tienden a orientarse hacia inquietudes relacionadas con el existencialismo encarnado de la poeta en cuestión, la existencia en general o el desequilibrio que ésta provoca. Si bien es cierto que la poeta comunica a través de sus textos ensayísticos y sus poemas inquietudes filosóficas de corte existencialista, no nos interesa aquí seguir esta línea, sino más bien poner el acento, justamente, en ese *espacio* en el que, en efecto, se posibilita la existencia. No nos desligaremos por completo, no obstante, de las interpretaciones existencialistas, pero éstas sólo nos servirán como punto de enlace hacia otros conceptos que consideramos más pertinentes para una descripción más cercana a la naturaleza intrínseca de su obra. Aquí propondremos, en consecuencia, una lectura del *espacio* ontológico que la poeta pretende *mostrar* al mismo tiempo que lo *construye* hacia fuera, hacia lo fenoménico. De este modo, nuestra investigación se presenta como una exploración de su creación poética a partir de las connotaciones que la voz poética construye y reconstruye conscientemente del *espacio*, entendido éste como un *espacio* ligado a la *cotidianidad*, imagen que nos invita a desentrañar una cierta subjetividad activa que comunica un entorno vivo y vivido, el cual resulta, a su vez, en un *espacio poético* total.

De este modo, nuestra lectura tomará conceptos e ideas, sobre todo, de Gaston Bachelard y su *Poética del Espacio*, entre otras obras<sup>12</sup>, pero también nos serviremos de otros teóricos y/o filósofos como Martin Heidegger (1944, 1971), Michel Foucault (1969), Arturo Ardao (1983), Gilles Deleuze (1988) y Peter Sloterdijk (1998), entre otros. Intentaremos, con la pertinencia de los conceptos extraídos de las correspondientes lecturas, confeccionar un conjunto de nociones plausible para dar cuenta de nuestro objeto de estudio: el análisis *topográfico* de la poesía ossottiana. Por lo tanto, nos centraremos en tomar sus propios poemas y, desde allí, elaborar una aproximación a su poesía desde la perspectiva del espacio y la cotidianidad. Esta última toma un papel crucial en lo que se refiere, precisamente, a la construcción de un espacio particular y delimitado.

Lo que queremos ofrecer con este análisis, entonces, no es la mera identificación de una generalidad de temas presentes o escondidos en la poesía de Ossott, sean la muerte, el desarraigo, el Ser, el dolor, la infancia, el origen o la incertidumbre, los cuales podrían a su vez servir para describir a cualquier otro poeta; ni tampoco queremos argumentar cuán cercana estaba, en efecto, de su adorado Rainer Maria Rilke o a las preguntas de contenido existencial, sino que intentaremos exponer un espacio, es decir, mostrar el *espacio poético* particular de Hanni Ossott a partir de las imágenes, sin excluir los temas, que nos ofrecen sus poemas, sobre todo aquéllos escritos a partir de 1989, los cuales consideramos de mayor énfasis *topográfico*.

En resumen, las preguntas que intentaremos desarrollar a lo largo de este trabajo son las siguientes: ¿Qué espacio nos comunica Hanni Ossott a través de su aproximación a la cotidianidad? ¿Qué podemos desentrañar de esas esferas cotidianas creadas a partir del entorno y su relación con el sujeto en sus poemas? ¿Cómo leer a Hanni Ossott desde una perspectiva topográfica? ¿Qué significado tiene el término ‘topográfico’ en el contexto de nuestra discusión? En fin, ¿cómo leer el espacio (poético) de Hanni Ossott?

## **B. ¿Por qué estudiar a Hanni Ossott?**

La pertinencia de esta investigación descansa sobre dos razones fundamentales. En primer lugar, queremos rescatar la voz poética de la venezolana Hanni Ossott de la que se conoce poco, por falta de divulgación, en el exterior e incluso dentro del mismo territorio nacional. La misma poeta dice en una entrevista hecha por Arráiz Lucca que “Venezuela es un

---

<sup>12</sup> Como, por ejemplo, “Instante poético e instante metafísico” (1939); *El agua y los sueños* ([1942] 2003) y su obra póstuma *Fragmentos de una poética del fuego* (1988).

país de artistas y poetas. Los periódicos están llenos de avisos de exposiciones, conciertos, obras de teatro, es impresionante. Pero, tú sabes que al artista en Venezuela no se le reconoce, lo tienen malogrado” (“No me siento cómoda en el mundo” 241).

A pesar de que los periódicos venezolanos actuales hayan cambiado por razones político-sociales, la situación desfavorecida del artista es la misma. En otra entrevista, la poeta asoma la misma inquietud, alegando que el escritor venezolano “debe trabajar y su trabajo es doble, ya lo dijo Luis Brito. Ocho horas dedicadas a un sueldo y cinco horas o más para su escritura” (Ossott, “La problemática del escritor joven en Venezuela” 17). En efecto, ni el artista ni el escritor en el país viven de su producción, sino que deben compartir la labor creativa con el trabajo bajo un sueldo. Quizás el hecho de que al arte no se le reconozca como una profesión, ha forzado a muchos artistas y escritores a enfrentarse a situaciones complejas, pero al mismo tiempo ha permitido que, a los márgenes, germinen creadores de gran envergadura.

Así pues, no sólo nos impulsa el hecho de *revivir* a Hanni Ossott a través de la lectura y análisis de sus poemas, sino también la necesidad de dedicarle un estudio y reconocimiento que una creadora como ella amerita y, de esta forma, sacarla de ese lugar “malogrado” del que habla ella misma. Esta idea de hacer vivir la obra, ya como recreación de la misma, la encontramos en Guillermo Sucre cuando dice:

Comprender la obra sin petrificarla ni desarticularla, ¿no es ya hacerla vivir de nuevo? Pero, además, el crítico verdadero la hace visible dentro de un conjunto de obras. En tal sentido, su tarea es también creadora. No es que invente la obra, obviamente, pero, como alega Octavio Paz, “inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras. (“La Nueva Crítica” 261)

Por lo tanto, pretendemos traer de nuevo a la vida la poesía de Ossott y entablar un diálogo que sólo es posible en el plano de lo poético. Además, traerla hacia nuevos territorios y romper con las fronteras nacionales e incluso continentales.

En segundo lugar, y siguiendo este orden de ideas, creemos en la necesidad de presentar un modelo posible de lectura de la obra de la poeta en cuestión, muy probablemente inspirados por Rafael Cadenas, destacado poeta venezolano quien, en la presentación de sus *Obras Completas* celebrada en Caracas el trece de julio del año 2008 (*Letralia* s/p), anunció que hacía falta “un estudio que enseñe a leer a Hanni” No es nuestro interés aquí, sin embargo, dictaminar unas instrucciones o un método único para leer a la poeta, pero sí proponer un acercamiento a su poesía que abra el camino a otras lecturas y posteriores investigaciones.

La visión que proponemos en este trabajo nace porque creemos que Hanni Ossott tiene mucho que decirnos, a través de sus versos, acerca de la relación que los seres humanos tenemos con el espacio y cómo se construye este espacio simultáneamente con el sujeto que lo habita o, mejor dicho, que lo hace habitable: su morada. Como apuntamos anteriormente en el planteamiento del problema, no se le ha otorgado la justa importancia a sus poemarios denominados de la segunda etapa, y éstos son los que, en nuestra opinión, muestran más claramente la relación entre el espacio, la exterioridad y la cotidianidad, y cómo éstos representan una posibilidad de creación. Entonces, la recuperación y análisis de dichas obras por medio del *topoanálisis* se presenta como algo nuevo y distinto en torno a los estudios que se han hecho sobre Ossott. De esta manera, esperamos enriquecer tanto a la lectura de sus poemas como también a nosotros mismos como lectores y sujetos agentes.

### **C. Objetivos de la investigación.**

Podemos resumir los objetivos de esta investigación de la siguiente manera:

#### **Objetivo general**

Valorar la obra de la poeta venezolana Hanni Ossott a través del estudio del espacio y la cotidianidad en sus poemarios publicados entre los años 1989 y 1996.

#### **Objetivos específicos**

- a. Contextualizar la obra de Hanni Ossott y estudiar sus primeros poemarios para la comprensión de su paso de una poesía más hermética y abstracta a una más apegada a la cotidianidad, el exterior y su relación con la experiencia subjetiva a partir de finales de los ochenta del siglo precedente.
- b. Analizar de qué manera los eventos, memorias y objetos cotidianos reflejados en los últimos poemarios de Hanni Ossott construyen y representan un espacio vivo y vivido en específico.
- c. Desvelar a través del análisis topográfico ciertas preocupaciones epistemológicas y ontológicas, así como también el resultado *espacial* al que éstas conducen.

- d. Establecer pequeños diálogos entre la poesía de Hanni Ossott, sus posibles influencias temáticas y formales, y/o conceptos de la fenomenología, el existencialismo y el posestructuralismo.
- e. Proponer una lectura de Hanni Ossott desde la perspectiva del espacio poético y la cotidianidad desarrollada en esta investigación.

## II. CONTEXTO

Antes de adentrarnos en el marco conceptual y el posterior análisis de nuestro trabajo, es preciso dar un breve panorama contextual que nos permita ubicar a Hanni Ossott dentro de una época y unas circunstancias particulares: la Venezuela, y en específico, la Caracas de la segunda mitad del siglo XX.

### A. Venezuela, 1958: fin de una dictadura.

En la madrugada del 23 de enero del año 1958 se hizo efectivo el golpe de Estado contra la dictadura militar del general Marcos Pérez Jiménez (1914-2001),<sup>13</sup> abriendo paso a la modernización del país y la restauración de la democracia. Pérez Jiménez gobernó entre los años 1952 y 1958 y llevó a cabo un “régimen del terror” de persecución política e ideológica. Si bien es cierto que hubo avances económicos, sobre todo por la venta del petróleo, y grandes obras de infraestructura, esto no justificaba ni se comparaba con la represión que vivía el pueblo venezolano (“Diez años de dictadura militar” 579). Su objetivo era erradicar la oposición, especialmente los partidos de Acción Democrática (AD) y el Partido Comunista (PCV). La persecución, el exilio, el espionaje, el apresamiento y la tortura caracterizaron las estrategias del régimen. El descontento general de la población por el miedo y la reprimenda en que se vivía, hizo que se organizaran, para concretar el golpe, los partidos de oposición, dirigidos por el PCV, contando con el apoyo de los estudiantes y la ayuda de un sector disgustado de las Fuerzas Armadas (“Diez años” 578-579). Pérez Jiménez huyó esa madrugada en la “Vaca Sagrada”, el avión presidencial, rumbo a la República Dominicana. Más adelante, sería acobijado por la dictadura de Franco en España.

No entraremos en detalles acerca del gobierno de Pérez Jiménez ni tampoco sobre los gobiernos posteriores a éste, pero sí creemos relevante apuntar que su caída permitió el auge

---

<sup>13</sup> Marcos Pérez Jiménez fue un militar que participó muy activamente en el derrocamiento del General Isaías Medina Angarita, presidente de Venezuela durante un período de cuatro años (1941-1945). Pérez Jiménez llegó a ser presidente y mantuvo una dictadura por 10 años (1952-1958), caracterizada por el encarcelamiento, tortura y asesinatos de algunos de sus opositores.



de organizaciones políticas y sindicatos que anteriormente eran considerados ilegales. De hecho, se dice que “en muy poco tiempo la Confederación de Trabajadores de Venezuela se convirtió en la más legítima, masiva y poderosa organización sindical” (“La sociedad” 636). Todo el movimiento social y de izquierdas que resurgió a finales de los años cincuenta y los sesenta estuvo muy ligado a la literatura que se producía para ese entonces. De manera muy general, la apertura a la democracia trajo una nueva realidad al país venezolano en términos políticos y económicos que dio paso, paralelamente, a un renacimiento cultural y una nueva generación literaria. José Napoleón Oropeza dice al respecto:

A raíz de la caída de la dictadura negra de Marco Pérez Jiménez en 1958, se produce un despunte en la literatura de nuestro país, desde lo temático e incluso desde lo formal: nuestros creadores empezaron a plantearse los problemas de estilo y de lenguaje e igualmente afianzaron sus búsquedas en la definición del rol del escritor en una democracia recién restaurada. (Citado en Hidalgo de Jesús 49)

La caída del régimen, pues, como cualquier consumación de una dictadura, promovió un espacio propicio para la innovación artística y literaria, así como también nuevas aproximaciones a la actividad creativa. Ejemplo de esto es el surgimiento prolífico de grupos, talleres y revistas literarios que continuarían hasta aproximadamente adentrada la década del ochenta. En un principio, varios de estos grupos estuvieron relacionados con la participación y acción política, siendo muchos de sus representantes el prototipo de lo que se conoce como “intelectual comprometido”. En el subcapítulo siguiente, hablaremos brevemente sobre algunos grupos y talleres literarios que florecieron al instaurarse la democracia.

## **B. Explosión literaria de los años 60.**

En el contexto literario, y gracias a la democracia recién recuperada, los años sesenta representan una etapa de gran proliferación de talleres, grupos y revistas poéticas y literarias. Este sendero lo comenzaron los grupos *Sardio*, *Tabla redonda* y *El techo de la ballena*, con quienes, según Víctor Bravo, crítico y escritor venezolano reconocido, “la modernidad literaria venezolana inicia el proceso de recuperación de su tradición...y traza los cauces para la literatura posterior” (Bravo “Fundación y tradición ... ” 108). Estos primeros grupos recuperaban el espíritu de *grupo literario* como espacio de creación y subversión que emprendieron Rafael Olivares Figueroa, Ángel Miguel Queremel, José Ramón Heredia y

Vicente Gerbasi, entre otros. con *Viernes* en la década de los treinta y cuarenta. Paralelamente, fundaron revistas propias en las que difundían sus propuestas estéticas y creaciones artístico-literarias.

Los sesenta en Venezuela eran tiempos de experimentación y renovación de las formas, del lenguaje e incluso de las ideas; cuestiones que estaban muy cercanas a los acontecimientos políticos y sociales que ocurrían a nivel internacional y nacional. En un principio, estos grupos surgieron de la reunión de artistas y escritores que se sentían comprometidos a una causa política, en específico, de izquierdas. Además, varios de los escritores que formaron esos grupos, llegaron a estar presos durante la dictadura, ya aludida, de Pérez Jiménez.

*Sardio* fue el primer grupo que se fundó, en 1958, y estuvo conformado por Guillermo Sucre (1933-), Luis García Morales (1929-2015), Adriano González León (1931-2008), Salvador Garmendia (1928-2001), Francisco Pérez Perdomo (1930-2013), Rodolfo Izaguirre (1931-), Efraín Hurtado (1935-), Edmundo Aray (1936-), entre otros (Liscano, *Panorama de la literatura ...* 252). Dicho grupo se rebelaba contra la tradición literaria marcada por la de Rómulo Gallegos y postulaban, en cambio, una práctica estética más ligada al universalismo que al color local (Bravo, “Fundación” 107), de ruptura y exploración estética y del lenguaje. Este grupo se disuelve, no obstante, pocos años después (1961) por las divergencias ideológicas entre sus integrantes. Esto da paso a *El techo de la ballena*, que siguió una línea más inclinada hacia tintes castristas y cheguevaristas inspirada por la Revolución Cubana (Liscano, *Panorama* 251). María del Carmen Porras señala en torno a este aspecto:

*Sardio*, primera revista que aparece cronológicamente, está afiliada al proyecto político socialdemócrata (representado por el partido Acción Democrática) que va a dominar en el país una vez ganadas las elecciones realizadas a finales de 1958. *Tabla Redonda*, que surge poco después de ella, se presenta como la respuesta que, en el plano de lo cultural, lanza la izquierda más radical, específicamente, el Partido Comunista. Por su parte, *Rayado sobre el techo* (revista de *El techo de la ballena*) resulta una escisión de *Sardio*, escisión que hacen pública en 1961 aquellos escritores e intelectuales que sentirán la necesidad de corresponder en el medio literario y artístico con el movimiento de guerrillas que surge en el país por entonces. (“Tres revistas literarias venezolanas” 878)

Con *El techo* la necesidad de transgresión se agudiza aún más y proclamarán una literatura y un arte de la disolución de las formas, de la subversión verbal y de los valores o

esquemas establecidos, y “mediante esa insurrección del idioma, propiciar una nueva actitud vital, incitar a la revolución” (Liscano, *Panorama* 256). La poesía y el arte, por tanto, tenían también una dimensión política. Esto se ve claramente en uno de los manifiestos que llegaron a divulgar en su revista, donde dicen: “Necesidad de la acción: de una poesía y una pintura de la acción. Poblar, despoblar, declararse en huelga, santificar los niples, tirar las cosas a la calle ...” (Citado en Liscano *Panorama* 252). Como vemos, compromiso social y arte estaban de la mano, y éste último servía como instrumento o portavoz de inconformidad, cuestionamiento y ruptura.

Entre sus integrantes figuraron Juan Calzadilla (1931-), Salvador Garmendia (1928-2001), Adriano González León (1931-2008), Caupolicán Ovalles (1936-2001), Francisco Pérez Perdomo (1930-2013), Efraín Hurtado (1935-) y Carlos Contramaestre (1933-1996). De este grupo, sin duda el más famoso de la época, pueden destacarse las siguientes exposiciones: “Homenaje a la cursilería” (1961), “Para restituir el magma” (1961) y, la más polémica de todas, “Homenaje a la necrofilia” (1962) del pintor Carlos Contramaestre. En general, los escritores, poetas y artistas que daban cuerpo a este grupo estaban muy próximos a las propuestas de las vanguardias europeas de los años veinte, sobre todo el surrealismo y el dadaísmo, pero con el espíritu latinoamericano revolucionario de los sesenta. En lo estético, consideraban “el arte no como búsqueda de la belleza sino, de manera radical, como búsqueda de lo informe” (Bravo, “Fundación” 107). Para ellos, en lo feo, lo grotesco, lo informe y lo negativo se daba el lecho perfecto para la expresión artística.

El otro grupo que agilizaba culturalmente la ciudad caraqueña era *Tabla redonda*, fundado en 1961 y estaba compuesto, entre otros, por Jesús Sanoja Hernández (1930-2007), Arnaldo Acosta Bello (1927-1996), Ángel Eduardo Acevedo (1937-), Manuel Caballero (1931-2010), Darío Lancini (1932-2010), Jesús Enrique Guédez (1930-2007) y Rafael Cadenas (1930-) (*Manual* 297). En este grupo, a pesar de que estaba formado por varios simpatizantes del Partido Comunista, “hubo más cuidado en no hacer sinónimos violencia política y lenguaje poético caótico” (Sanoja, citado en Liscano *Panorama* 255) y se apartó del discurso adoptado por *El techo*. No obstante, sus planteamientos literarios estaban, también, orientados hacia la emergencia política (Bravo, “Fundación” 108).

A finales de los sesenta y con la entrada de los setenta, la democracia parecía no haber llevado a Venezuela hasta donde se esperaba. Estos años representaban, como dice Orlando Araujo, una “situación inestable de pacificación precaria y paradójica” (“La década violenta” 253), donde el descontento generalizado de los jóvenes y estudiantes llevó, por ejemplo, durante la presidencia del Dr. Rafael Caldera (1969-1974), la represión y el allanamiento

militar de la Universidad Central de Venezuela (UCV), del que resultaron varios muertos (“La década violenta” 253). La desilusión del pueblo venezolano ante la fragilidad de la democracia y el partidismo y el ascenso del poder arbitrario, afectó, sin duda, a las formas de aproximación y planteamientos literarios. Las voces, incluso, se hacían más cortas, más fragmentarias, e incluso esta década se conoce como la del poema breve en Venezuela (*Manual...* 301). Arráiz Lucca acota lo siguiente:

De la certidumbre de los revolucionarios pasamos a la perplejidad de los solitarios. Del proyecto colectivo (el grupo) al viaje individual con asistencia técnica (el taller), de la alegría utópica al desengaño escéptico, del fragor de la lucha al sosiego de los vencidos. El péndulo tocaba el otro extremo. (Arráiz Lucca, “Los años setenta” 278)

En el plano artístico y literario, pues, estos años estuvieron marcados por la entrada en escena del taller literario, en vez del grupo activista. Sin embargo, se fundan nuevas editoriales estatales, como por ejemplo Monte Ávila Editores (1968), e instituciones como el Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos” (CELARG) en 1974 y Fundarte, un “organismo cultural dependiente a la vez de la Gobernación y de la alcaldía de Caracas, que también empieza a publicar a partir de 1976” (Miranda, “Generaciones, movimientos ... ” 125).

En 1975 aparecen los primeros talleres literarios, promovidos por el CELARG, y estaban financiados por el Estado. A estos talleres se accedía sólo a través de un concurso, en el cual se seleccionaban diez participantes, quienes gozarían de una beca durante un año con la condición de crear una obra completa que sería publicada en el libro, creado para este fin, del CELARG, *Voces Nuevas* (Varderi 226-227). De los poetas que se forman dentro de estos talleres, Bellini destaca a Santos López (1953-), Vasco Szinetar (1948-), Armando José Sequera (1953-), Yolanda Pantin (1953-), Armando Rojas Guardia (1949-) y Ramón Ordaz (1948-) (*Historia de la literatura* 417).

Un año después, en 1976, se forma el *Taller de Expresión Literaria de la Universidad Simón Bolívar* (USB) dirigido por el poeta Juan Calzadilla, quien había sido miembro fundador del *Techo de la Ballena*. A este taller pertenecieron, además, Emilio Briceño Ramos (1959-), Gustavo Guerrero (1957-), Elvira García, Antonio López Ortega (1957-), Julia Marina Müller, Miguel Ángel Piñero, Tomas Richter y Alejandro Varderi. Su revista era *La Gaveta Ilustrada*, nombre por el cual se conocía al taller. Durante los primeros dos años de operación del taller, se reunían dos veces por semana en el Edificio de Matemáticas y Sistemas de la USB, por lo

que muchos estudiantes jóvenes, sobre todo con carreras pertenecientes a las Ciencias, se sintieron atraídos a participar (Varderi 227-228). Los años siguientes, se reunirían en los hogares de los integrantes. Juan Calzadilla emprendió con ellos ejercicios del lenguaje y la mente, practicaron la escritura automática y abierta, influenciado sobre todo por las teorías surrealistas. De allí lograron *Sylvia*, una novela, y *Ritos Cívicos*, un libro que se centraba en lo urbano. Ambos, estaban escritos por las ocho voces que constituían el taller, y hacían un “cuerpo plural donde las individualidades se diluían, hasta el punto de hacer imposible reconocer quién había escrito tal o cual fragmento” (228).

Luego, en el año 1977, se funda *Calicanto*, dirigido por Antonia Palacios (1904-2001), y su revista de difusión *Hojas de Calicanto*. Este taller surge al terminarse el taller dirigido por Palacios en el CELARG, por lo que varios de sus integrantes dispusieron seguirse reuniendo en su casa, pero esta vez sin los límites institucionales. De este taller podemos resaltar las voces de Lourdes Sifontes (1961- ), Alberto Guaura, Miguel Márquez (1955- ), Blanca Strepponi (1952- ), Eleazar León (1946- ), Eduardo Liendo (1941- ) y, claramente, su directora Antonia Palacios. Todos ellos portaban una voz diferente y distinguida, con diversas perspectivas y contenidos, pero su revista era prueba de que “la pluralidad de muchos cuerpos distintos podía tener cabida en un mismo espacio textual y físico” (Varderi 227-228), donde además se daban a conocer autores que estaban empezando a irrumpir en la palabra poética.

A la par de los talleres que se organizaban dentro de un espacio cerrado, delimitado, también existían agrupaciones más espontáneas en las que se hablaba de arte, literatura y política y se realizaban en la calle, o mejor dicho, en los bares. La más significativa fue la que se hizo llamar la *República del Este* por estar del lado opuesto de la ciudad en relación a la sede presidencial, el Palacio de Miraflores, al oeste de la ciudad (J.J. Armas Marcelo, “República del Este” par. 1). En estas reuniones predominaban el humor, la ironía, el interés por la política, la literatura y el arte y, sobre todo, la borrachera.

Se reunían en lo que ellos llamaban el “Triángulo de las Bermudas” de Sabana Grande, que consistía de tres restaurantes con barra en la zona: Al Vecchio Molino, el Franco’s y el Camillo’s. El presidente, o “Padre de la Patria”, de la *República* era el poeta Caupolicán Ovalles (1936-2001) y entre sus “ciudadanos” se encontraban Salvador Garmendia (1928-2001), Adriano González León (1931-2008), David Alizo (1941-2008), Francisco (Pancho) Massiani (1944-), el doctor Manuel Alfredo Rodríguez (1929-2002) y el pintor Carlos Altamirano (1954-). Algunas veces, se incorporaban otros participantes, entre los cuales estaban el poeta Luis García Morales, el embajador Vicente Gerbasi (1913-1992), y hasta Jaime Lusinchi (1924-2014), presidente venezolano entre los años 1984-1989. Incluso, dentro de sus encuentros, se

llegaba a presentar también el cantante José Luis Rodríguez, mejor conocido como “El Puma” (J.J. Armas Marcelo “República” 2-4). Además de sus coloquios, contaban con “una revista semanal, que era la voz de su disparatada expresión alcohólica, una revista que financiaba un tipo que se había hecho rico montando tanatorios en todo el territorio venezolano” (pár. 5).

Como vemos, era un entorno bastante ecléctico, lleno de humor, naturalidad, ironía y desparpajo en el que se daba la discusión política y literaria. Este tono irónico y despojado continúa, se acentúa y formaliza en los años ochenta con el surgimiento de los grupos *Tráfico* y *Guaire*. Nada más sus nombres nos sugieren un enfoque distinto a los grupos anteriores: uno más ciudadano, más urbano. El primero, conforma su nombre a través de ese fenómeno propiamente urbano de las grandes ciudades: el tráfico; y el segundo, toma como nombre el río sucio e infecto que atraviesa la ciudad de Caracas, el Guaire. Pareciera que estos títulos funcionaran como símbolo de una poética que pasa de la idea y la interioridad al afuera de la ciudad caótica y contaminada, a los hombres y mujeres que viven en ella. Ambos grupos surgen entre los años 1981 y 1982 pregonando el coloquialismo, la cultura popular, la ironía, el patetismo, la cotidianidad, la oralidad y la calle (Miranda “Generaciones” 127).

El grupo *Tráfico* es el primero en consolidarse y estaba conformado por Armando Rojas Guardia (1949- ), Igor Barreto (1952- ), Yolanda Pantin (1954- ), Miguel Márquez (1955- ), Rafael Castillo Zapata (1958- ) y Alberto Márquez (1960- ) (Miranda “Generaciones” 127). *Tráfico* estaba “contra el signo, el craso signo icónico del texto, optamos por la voz” (Santaella *Diez manifiestos literarios venezolanos* 75) y dicen: “levantamos la causa de una poética que se atreva a explorar a fondo, sin bata ni guantes de químico incontaminado, pero también sin flux y sin corbata” (76). Su esencia se resumía en su famoso lema: “Venimos de la noche y hacia la calle vamos” (79).

Poco después aparece *Guaire* y sus integrantes eran Rafael Arráiz Lucca (1959- ), Alberto Barrera Tyszka (1960- ), Leonardo Padrón (1959- ), Luis Pérez-Oramas (1960- ), Armando Coll (1960- ), Nelson Rivera y Javier Lasarte (1955- ), aunque éste último nunca se llegó a considerar parte del grupo (Miranda “Generaciones” 127). Este grupo, al igual que *Tráfico*, quería promover una poesía conversacional en el país y no una poesía trascendentalista o del alma; lo que ellos buscaban era “conectarse con los cuerpos, con el cuerpo colectivo (la ciudad) y con el cuerpo del poema como canción, como objeto de intercambio y de repetición vocal” (Pérez-Orama citado en Alejandra Valdivieso 33-34).

Tanto *Tráfico* como *Guaire* gozaron de buena reputación dentro del ámbito cultural y literario y llegaron a dar varios recitales poéticos alrededor de todo el país. De hecho, fueron acobijados por escritores ya respetados para entonces. Por ejemplo, *Tráfico* publica su

manifiesto de 1981 en la revista de Juan Liscano (1915-2001), *Zona Franca* (1964-1984); y la antología de poemas que publicó *Guaire* a partir de sus reuniones, fue prologada por José Balza (1939-) y Ludovico Silva (1937-1988) (Miranda “Generaciones” 128). Hoy día, estos poetas y escritores, algunos ya desaparecidos, que pertenecieron a ambos grupos, y varios de los talleres surgidos en los setenta, conforman la generación de relevo de la élite intelectual, cultural y/o literaria actual del país.

Resumimos aquí, de manera muy corta, lo más representativo del movimiento literario de la Caracas de los años sesenta, setenta y un poco de los ochenta. Hemos excluido otras ciudades venezolanas en donde hubo también cierta actividad literaria y poética, como fueron Mérida, Maracaibo o Maracay, ya que no es nuestra labor aquí hacer un estudio exhaustivo sobre la manifestación literaria en la segunda mitad del siglo XX en Venezuela. En este sentido, sólo hemos querido hacer un bosquejo del entorno y contextos literarios tan activos que desplegaron un horizonte de nuevas poéticas en las que, a su vez, se incorporan las voces femeninas, como veremos a continuación, y, en especial, la de Hanni Ossott. Si bien durante estos años hubo variedad de poetas que desarrollaron su carrera independientemente de los grupos y/o talleres de entonces, se nutrían, no obstante, de todo el ambiente tan prolífero y de tanta actividad artística y literaria que comenzó en los años sesenta. Es el caso de Ossott, y por lo tanto creemos importante tener un panorama de esos años en los que le tocó vivir.

### **C. La insurgente voz femenina.**

Rafael Arráiz Lucca, ya aludido, respetado poeta, historiador y ensayista en la actualidad, denomina la década de los ochenta y principios de los noventa del siglo precedente como la “eclosión femenina” en la poesía venezolana (“La eclosión femenina” 381). Esta década luminosa en que se desarrollaron múltiples voces femeninas es precedida e impulsada por tres figuras esencialmente: Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962), Luz Machado (1916-1999) y Ana Enriqueta Terán (1918- ). La primera, se adentra en la voz desgarrada de la experiencia, desde la soledad y la intimidad, el encuentro y el desencuentro amoroso (Arráiz Lucca, “La eclosión” 381). La segunda, por su parte, inaugura el universo de la casa, de lo doméstico (383). En cuanto a Terán, la confesionalidad del *estar* por encima del *ser* toma forma en un canto emocional desde el yo femenino (Marta Sosa, “La poesía desbordada” 24). De ellas encontramos, por mencionar sólo unos, los poemarios *Voz aislada* (1941), *La casa por dentro* (1945-1965) y *El libro de los oficios* (1975), respectivamente.

Según Arráiz Lucca habría que también mencionar a María Calcaño (1906-1956) quien alzó una voz “erótica, confesional, valiente” (“La eclosión” 381) con su libro *Alas Fatales* (1935). Continúan la senda Elizabeth Schön (1921-2007), con *En el allá disparado desde ningún comienzo* (1962) y *El abuelo, la cesta y el mar* (1965); Ida Gramcko (1924-1992), con *Poemas de una psicótica* (1964); y Miyó Vestriani (1928-1994), con *Las historias de Giovanna* (1971) y luego *Pocas virtudes* (1986). Joaquín Marta Sosa apunta que esta “insurrección poética” que comienza con Arvelo Larriva formó un territorio particular, femenino, de confesionalidad y reflexión atrevida, algunas veces conceptual, que transgredió la poesía venezolana y fundó un nuevo “discurso del despojamiento” (“La poesía desbordada” 23-24). Alexandra Alba dice en este sentido:

La poesía escrita por mujeres en Venezuela abre nuevas formas de enunciación y conduce a una nueva apreciación del mundo, al punto de que la presencia de la escritura de mujer viene a permear la lírica dominante; en palabras de Julio Miranda, se produce una: “Impregnación de lo masculino por lo femenino” (1992, 5), situación que, según este crítico, bien puede apreciarse en algunos poetas venezolanos como: Rafael Arráiz Lucca, Igor Barreto, Rafael Castillo Zapata y Harry Almela, ya que los mismos arrojan en sus obras poéticas una sensibilidad que colinda con las voces femeninas, en el sentido de que se atreven a salirse del discurso patriarcal. (Alba “El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas” 70)

La voz femenina, entonces, trajo un nuevo matiz a la poesía venezolana y la impregnó de una sensibilidad que nacía de la experiencia propia de la feminidad y despojaba, al mismo tiempo, lo oculto del lenguaje y los circunloquios de la poesía anterior (Marta Sosa 23). Esto no sólo influyó en la poesía en general, sino que abrió camino a otras decenas de poetisas mujeres en los años que siguieron, siendo la década del ochenta una especie de ‘boom femenino’, en el cual emergen poetisas como Yolanda Pantín (1954-), María Auxiliadora Álvarez (1956-) o Maritza Jiménez (1956-), quienes publicaron en estos años sus obras más significativas. De Pantín, por ejemplo, tenemos su *Correo del corazón* (1985); de Álvarez, *Cuerpo* (1985); y *Hago la muerte* (1989) de Jiménez. En Pantín el espacio doméstico se poetiza desde “la mirada irónica, de la palabra que desmorona una estructura ideologizada desde la autoridad masculina” (Arráiz Luca “La eclosión” 383); mientras que en las dos últimas la escritura del y desde el cuerpo se eleva con carácter y tenacidad: por un lado, la de la experiencia clínica del parto y la maternidad (Álvarez) y, por el otro, la del aborto (Jiménez) (Arráiz Lucca, “La eclosión” 382-383).



El eje temático era, pues, lo femenino, mas “lo que distingue a estas voces”, como dice Arráiz Lucca, “no es el tema sino el tratamiento” (“La eclosión 382). En la transparencia, la crudeza, la intimidad y la confesionalidad, reside la radicalidad de estas poetisas. El tratamiento del cuerpo y la experiencia femenina como algo, precisamente, corporal, humoral, se fundaban como discursos opuestos a lo convencional. Esto podría recordarnos la aparición del famoso libro *Palabra de mujer* (1974), de Annie Leclerc y de *El cuerpo lesbiano* (1977), de Monique Wittig; ya que en estos libros, precisamente, existe una reconciliación drástica con el cuerpo de la mujer *en* la mujer, liberándose de los tabúes y los estigmas. Hay que tomar en cuenta, a su vez, que estas nuevas poéticas brotan en un contexto social específico: para los años sesenta estalla la llamada ‘segunda ola’ del feminismo occidental, con diversidad de nuevas teorías, movimientos sociales y reacciones políticas. Por ejemplo, para esta década se forman organismos como el Movimiento de Liberación de la Mujer y la Organización Nacional para Mujeres (NOW) en Estados Unidos (De las Heras, “Una aproximación a las teorías feministas” 58-63). En Francia, acontecían hechos como el mayo del 68, y, en cuanto al terreno feminista, se fundaba en los setenta el Movimiento de Liberación de la Mujer. En esta época, además, sale a la luz el “Manifiesto de las 343” (1971), donde intelectuales y escritoras como Simone de Beauvoir, Violette Leduc, Monique Wittig, Christine Delphy, Anne Wiazemsky, entre otras, reclamaban abiertamente el derecho al aborto.

Todos los acontecimientos feministas globales resonaban en el país venezolano y en el año 1969, tras haber sufrido la persecución y represión del movimiento feminista en la dictadura de Pérez Jiménez, se funda, a la par con los otros países, el Movimiento de Liberación de la Mujer y se configuran grupos y organizaciones que velaban por los derechos de la mujer y se encargaban de concientizar a las personas en torno a la discriminación femenina, al mismo tiempo que cuestionaban el modelo hegemónico patriarcal de la sociedad. Entre estos grupos, los más importantes fueron Conjura, Persona y Miércoles (“La mujer en la sociedad venezolana” 639-640). Sería más tarde, en la década de los noventa, cuando se aprobarían una serie de leyes en relación a los derechos de la mujer: por ejemplo, el establecimiento de la igualdad de sueldo entre hombres y mujeres en la Ley Orgánica del Trabajo (1990) y la Ley sobre la Violencia hacia la Mujer y la Familia (1998) (“La mujer en la sociedad venezolana” 641).

Mencionamos brevemente estos acontecimientos porque no es casual que la “eclosión” de las voces femeninas en la poesía venezolana haya sido simultánea a las teorías y cuestionamientos feministas de la época, la reclamación de derechos y la liberación sexual de la mujer. De hecho, este período que va de los setenta a los noventa fue, para usar el término

de Marta Sosa, una “insurrección femenina” (“La poesía desbordada...” 23-24) en todos los ámbitos, no sólo el poético. Así pues, la vindicación y reivindicación femenina como fenómeno político y social, se veía reflejado también en la cultura y, por ende, en sus manifestaciones como la literatura y la poesía. La poesía (o la literatura en general), además, se mostraba como un espacio de ejercicio de libertad y, en el mejor de los casos, de construcción subjetiva para las mujeres que escribían desde lo doméstico, lo rutinario, la cotidianidad, pasando por la corporalidad y lo fisiológico, hasta las meditaciones más profundas, muchas veces confesionales, y conceptuales.

Claramente, hay muchas más poetas que merecen ser nombradas en este pequeño apartado, como Emira Rodríguez (1929-2017), Lydda Franco Farías (1943-2004), Mágara Russotto (1946-), Martha Komblith (1956-1997), Blanca Strepponi (1952-), Edda Armas (1955-), Patricia Guzmán (1960-), Alicia Torres (1960-) Moraima Guanipa (1961-), Jacqueline Goldberg (1966-), entre otras. No hemos hecho un recuento completo por razones de espacio, ya que sólo hemos querido situar un contexto en el cual se suma la voz de Hanni Ossott, la cual, según Arráiz Lucca, “entregará uno de los libros centrales de esta historia [de la poética femenina]: *El reino* (“La eclosión...” 382). A continuación, hablaremos de Ossott en más detalle, una poeta que siempre se desarrolló de una manera muy personal y solitaria.

#### **D. Hanni Ossott, poeta.**

Hanni Ossott nació en Caracas el 14 de febrero del año 1946. Se licenció en Letras por la Universidad Central de Venezuela, donde luego ejercería como docente durante veinte años. Fue poeta, crítica literaria y traductora de D.H. Lawrence, Emily Dickinson y Rainer Maria Rilke. Publicó diez libros de poemas y tres de ensayo. Los poemarios se titulan *Espacios para decir lo mismo* (1974), *Formas en el sueño figuran infinitos* (1976), *Espacios en disolución* (1976), *Espacios de ausencia y de luz* (1982), *Hasta que llegue el día y huyan las sombras* (1983), *Plegarias y penumbras* (1986), *El reino donde la noche se abre* (1987), *Cielo, tu arco grande* (1989), *Casa de agua y de sombras* (1992) y *El circo roto* (1993). Por su parte, los libros de ensayos son: *Memoria en ausencia de imagen / Memoria del cuerpo* (1979), *Imágenes, voces y visiones* (1987) y, por último, *Cómo leer la poesía* (2005). Ganadora del

premio José Antonio Ramos Sucre (1972<sup>14</sup>) por su segundo poemario y también del Premio Conac de Poesía en 1988.

Se desempeñó en cada una de estas áreas con una pluma apasionada y tocó temas como el lenguaje, la arbitrariedad del signo, la conciencia, el espacio, la imagen y lo aparente, la nocturnidad, la memoria, los objetos cotidianos, la infancia, la casa, el mar y la noche, el ser, la poesía, la existencia, y, quizás en resumen, la realidad. Precisamente, Ossott, en una entrevista guiada por Patricia Guzmán, afirma lo siguiente: “La realidad hay que descubrirla muy poco a poco. Tomarse mucha paciencia. Porque ella es elusiva ... Escribo con mis sanos tormentos sobre la mesa” 4-5). Ossott, a través de su obra poética –haciendo eco, a su vez, con su obra ensayística y de traducción-, intentó descifrar la realidad, quitarle el velo y mostrarla a través de su palabra. Claro está, no obstante, que en cada uno de sus poemarios el abordaje a la realidad fue distinto y éstos reflejaron un crecimiento simultáneo a la experiencia y conocimiento de la misma poeta.

Así también, en toda su obra se puede tanto apreciar el diálogo que establece con otros poetas y pensadores, como también la intertextualidad, sobre todo en sus ensayos, con autores como Bachelard, Nietzsche, Rilke, Virginia Woolf y Rafael Cadenas, los cuales podríamos calificar como sus “voces tutelares”, usando el término de Patricia Guzmán, cuando se refiere a Heráclito, Nietzsche, Heidegger, Woolf, Bataille, entre otros (“Hanni Ossott, erguida en lo extinto” 16), en relación a la poeta. En cuanto a Rilke, Ossott fue una gran lectora de este poeta y, en efecto, marcó de una manera radical su poesía y su forma de entender la poesía en general, pero esto es algo que no sólo podemos afirmar de Rilke, sino de todos aquellos poetas, escritores o pensadores que leyó con devoción. Ella misma dice, en su corto ensayo “Cómo leer poesía”, que “no son demasiados los libros que uno necesita para volverse sabio” (16), y son estos libros sobre los que ella volvió una y otra vez, y con los que mantuvo una dinámica dialógica constante durante su vida y su obra. Podríamos decir, de este modo, que al leer sus ensayos y sus poemarios cronológicamente, se puede percibir cómo esas lecturas fueron penetrando en su obra de manera diferente en cada uno de sus libros y con la cada vez mayor madurez que el tiempo conlleva. Es como si, con el pasar del tiempo de los poemarios, la comprensión de la poeta se esclareciera más, se hiciera más independiente y particular. Tenía a sus “voces tutelares” como fondo, como herencia, como conocimiento y recurso.

---

<sup>14</sup> Ganó el premio antes de que el poemario fuera publicado y con la suma de dinero que recibió lo publicó posteriormente.

Por otra parte, Ossott es considerada como una voz importante y crucial de la poesía venezolana del siglo XX, y siempre fue respetada dentro del círculo de poetas, escritores e intelectuales venezolanos coetáneos a ella, aun cuando vimos que es poco leída por el público en general. Rafael Arráiz Lucca dice en su libro *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana* :

Con la obra de Hanni Ossott la poesía venezolana se enriquece notablemente: sus aportes ensanchan el campo de ejercicio de nuestra lírica, hacen de ese campo algo más complejo, incluyen en él una voz que emerge de las profundidades de la psique, densa, grave, hondísima, dramática, religiosa. Su obra, además, se hace acompañar de claves valiosas, como lo son los libros de ensayos... pero también en su labor de traductora va una cifra esclarecedora, sobre todo en su extraordinaria versión de las *Elegías de Duino* de Rainer María Rilke ... (317)

En efecto, la poesía ossottiana desplegó nuevas profundidades poéticas, de forma y contenido, pero sobre todo aportó un nuevo acercamiento ontológico a la realidad, cuestión que profundizaremos en las próximas páginas. Por su parte, los ensayos brindan reflexiones valiosas en torno a la literatura, el arte y el quehacer poético o artístico, las cuales complejizan y complementan su obra poética. En cuanto a ellos, estamos de acuerdo con Rafael Cadenas cuando dice que sus libros de ensayo son, en realidad, “poesía en prosa... lírica del pensamiento” (“*Cómo leer la poesía*” 13)<sup>15</sup>, ya que Ossott en ellos no ofrece explicaciones concretas o descriptivas, sino que interpreta y muestra. Ella da las claves, los hilos, y nosotros como lectores hemos de ver qué hacemos con ellos, cómo los utilizamos. Por la parte de las traducciones, no sólo nos ofrecen muy buenas versiones al español de poesías foráneas, sino que, al mismo tiempo, arrojan luz sobre la propia Ossott. Indudablemente, la elección de los poemas a traducir nos dice algo de ella misma, y es como si todos ellos se hablaran entre sí sobre esos temas que tanto interesaban y perseguían a su traductora-poeta. Para Ossott “la traducción de un poema... debe ser vivencial y no mecánica” (“*Memoria de una poética*” 112), idea que vemos reflejada en los diez años que pasó traduciendo las *Elegías de Duino* de Rilke (111), con quien guardaba una relación especial: era una conexión con el idioma de sus

---

<sup>15</sup> Nótese que Cadenas escribió este ensayo con un título semejante al de Ossott, incluido este último en su libro *Cómo Leer La Poesía - Ensayos Sobre Literatura y Arte* (2005).

antepasados, de su familia, el alemán. Todo lo que hacía Ossott estaba relacionado de alguna manera con ella y con su propio vivir, como explicamos anteriormente.

En lo que se refiere a los grupos y talleres literarios de los que hablamos antes, Ossott no pertenece a ninguno de ellos, pero ése era el entorno literario en el que se desarrolló y que ciertamente influyó en ella. La Caracas de parte de los setenta y los ochenta se nutría de poetas y escritores que reivindicaban la cotidianidad, la oralidad y la urbanidad; elementos que Ossott también incluye en sus poemarios de esta época. Sin embargo, desconocemos hasta qué punto la poeta estuvo interesada con las nuevas manifestaciones poéticas de sus contemporáneos, pero sí hay que tomar en cuenta que se relacionaba con intelectuales, artistas y escritores de la época, entre ellos Manuel Caballero, quien era, además, como dijimos, su esposo. De cualquier manera, Ossott era una poeta que escribía desde su casa, en la adentrada noche, a la luz de la luna, como diría Virginia Woolf, en su “cuarto propio”. Por ende, Ossott no era una poeta de la calle, como por ejemplo lo eran los de *Guaire* o *Tráfico*; aunque, indudablemente, todo el ‘boom’ literario, los manifiestos literarios, y el surgimiento prolífero de talleres, grupos y revistas, presentaban el espacio propicio para la creación y publicación de los escritores de entonces, incluida nuestra poeta. Se vivían, pues, nuevos aires de libertad y rebelión contra la aproximación tradicional a la literatura, y esto nutría a todos los espacios de la cultura de la época.

No obstante, si tuviéramos que inscribirla dentro de un movimiento, quizás podríamos hablar de la aclamada ‘Renovación’ que se dio en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela (1969). Hay quienes tildan a los poetas que estudiaron en dicha Universidad durante los setenta como parte de una “generación” (Rodríguez Ortiz 87), pertenecientes precisamente a estos años de renovación y cambio dentro del contexto universitario y académico. Dentro de esta “generación”, encontramos, por ejemplo, a María Fernanda Palacios (1946- ), Eleazar León (1946-2009), Elí Galindo (1946-2006), Alejandro Oliveros (1948- ) y Hanni Ossott (1946-2002). Todos ellos continuaron en la Universidad como profesores-poetas e impartieron asignaturas que rompían con la tradición anterior en términos educativos y de acercamiento a la obra literaria. En cuanto a sus líneas estéticas, no se puede decir que siguieron una en específico, pues cada uno de ellos se desarrolló en la poesía de manera independiente (Arráiz Lucca, “Los años setenta” 310).

En un ensayo que fue presentado para ascender de puesto en el escalafón académico de la Universidad, recogido en su libro *Cómo leer la poesía* (2005), “Memoria de una poética”, Ossott cuenta que el “aire de locura, de efervescencia se posesionó de nosotros y nuestras aulas” (103). Todo ello gracias al estallido de la Renovación a finales de los sesenta y desarrollo

durante los setenta, la cual respondía también a un ambiente lleno de acontecimientos globales: el movimiento hippie, la marihuana, la liberación sexual y la píldora anticonceptiva (104). De esto también habla en una entrevista, ya aludida, que le hizo Arráiz Lucca, donde él le pregunta qué recuerdos conserva de esa época en la Escuela de Letras, a lo que ella responde: “Recuerdos fabulosos. Yo enloquecí con la Renovación de la Escuela, fue una época preciosa, llena de fe, con ganas de cambiar el mundo, a la vida. Además, todo se combinó con la liberación sexual, la liberación de la mujer” (“No me siento cómoda ...” 242).<sup>16</sup>

Es en estos aires de cambio e irrupción en los que surgieron nuevas asignaturas en la Escuela de Letras, tales como “Literatura y Vida”, “Literatura oral”, “Necesidades Expresivas”, las cuales antes no eran concebibles dentro de los métodos más dogmáticos. Estos títulos mostraban perfectamente una nueva percepción de la enseñanza y la literatura, en donde ésta se trataba como experiencia vital y no como “un cadáver que se diseccionaba a través de teorías sociologistas y pseudo-marxistas; la poesía, el arte eran vida, alma” (104). Hanni Ossott, además, fue una profesora apasionada por las reflexiones que entregaba y despertaba en todas sus clases, como las de “Literatura y Vida”, “Poesía y Poetas”, “Poesía y Pensamiento” y “Necesidades Expresivas” (Solache, “El rapto...” 166). Todas ellas coincidían con su percepción de la literatura, la poesía y la vida.

Dice Judit Gerendas, poeta y amiga de Ossott, recordando la Renovación:

Recuerdo la luminosa figura de Hanni participando en la Renovación, serena y apasionada, tímida y llena de coraje. Era una de las más jóvenes, una niña casi. Delgada, grácil, muy bella, permanecía sentada escuchando en silencio, la cabeza inclinada a un lado, seguramente ya figurando infinitos. Luego intervenía, concisa, breve, tajante, segura de sí misma. (Citada en “Las Patricias de Hanni...” s/p)

Esta impresión de Ossott como una figura particular, enigmática y casi literaria, es algo que hemos encontrado repetidamente. Por ejemplo, en un artículo publicado en la revista *Imagen* en el año 1977, Rodríguez Ortiz la describe como “delgada, menuda, rubia, con los ojos como asombrados de encontrarse en el espacio, con gestos nerviosos que dan sucesión a su duración (la he visto siempre como uno de esos “personajes” de alguno sus poemas ... )” (87). Y con esto, es probable, habría estado de acuerdo Ossott, pues Stefania Mosca cuenta que ella siempre le decía: “Stefania, uno a las personas las debe detallar, qué zapatos usan, cómo llevan la

---

<sup>16</sup> Entrevista publicada en 2003, al año siguiente de la desaparición física de la nuestra poeta.

cartera” (Mosca “Hanni no ha muerto” 74). Esta atención a lo pequeño tiene resonancia con lo que dice Woolf en una de sus cartas: “The human soul, it seems to me, orientates itself afresh every now and then. It is doing so now. No one can see it whole, therefore. The best of us catch a glimpse of a nose, a shoulder, something turning away, always in movement ... ” (Woolf, *LVW* 597-598). Los detalles, pues, nos comunican sobre aquello que no podemos o no alcanzamos saber de las personas. Como sabemos, Ossott leía y apreciaba mucho a la escritora británica, por lo que seguramente estaba influenciada por las ideas woolfianas del *conocer*.

En fin, estos gestos, miradas y detalles que recuerdan de ella los que la conocieron la acercan cada vez más a su escritura y evidencian la relación autor-obra que llevó durante su vida, pues a la larga lo particular de Ossott era que, como apuntamos en el capítulo anterior, su poesía no era sino ella misma.

En Caracas el 31 de diciembre de 2002, Hanni Ossott fallece tras sufrir un paro al ahogarse con una galleta, acompañada por su esposo Manuel Caballero (y quizás su gato Ulises) en la casa de reposo donde pasó varios de sus últimos años de vida. Sus cenizas se esparcieron en los jardines de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, “el único sitio donde ella fue alguna vez feliz” (Caballero, “Por Hanni Ossott, poeta” 84).

### III. CONCEPTOS Y MÉTODO

#### A. Espacio e imagen

Es probable que la palabra ‘espacio’ nos remita, en lo inmediato, a esa dimensión medible de lo extenso determinada por la geometría. En este trabajo, no obstante, seguiremos otra línea en la que la noción de ‘espacio’ tiene que ver más con la experiencia subjetiva y que es heredera, en cierto modo, de los estudios que se hicieron sobre el ‘tiempo’ en el período que va desde Henri Bergson, con la publicación de su *Ensayo sobre los inmediatos de la conciencia* en 1889, hasta Martin Heidegger y su *Ser y tiempo*, publicado en el año 1927. Pensar sobre la temporalidad, en este sentido, traía a la superficie otro concepto inherente a la vida o existencia humana, el del espacio. Nos recuerda Arturo Ardao<sup>17</sup> que en el último cuarto del siglo XX,

---

<sup>17</sup> Arturo Ardao (1912-2003) fue un filósofo uruguayo que incursionó en la historia del pensamiento, sobre todo uruguayo, y en la antropología filosófica. Fue Decano de la Universidad de Montevideo y Director del Instituto de Filosofía de dicha Universidad. Entre sus publicaciones encontramos *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay* (1950), *La filosofía en el Uruguay del siglo XX* (1956), *Filosofía de lengua española* (1963), *Génesis de la idea y el nombre de América Latina* (1980), *La inteligencia latinoamericana* (1991), y, el libro que aquí citamos, *Espacio e inteligencia* (1976).

surge lo que él llama el ‘espacialismo’, que no sería una escuela o un movimiento como tal sino una inquietud filosófica en torno al espacio: por un lado, la relación del espacio y el tiempo; y por el otro, la del espacio y el hombre (7). Esta segunda, es la que nos interesa desarrollar aquí.

El nuevo interés filosófico por el espacio y el hombre, que sobrevino como consecuencia de las reflexiones sobre el tiempo en las primeras décadas del siglo precedente, tiene su germen en *El tiempo vivido* (1933) de Eugène Minkowski. En este libro, el autor afirma que además de un tiempo vivido<sup>18</sup>, en el sentido bergsonianos, también existía un *espacio vivido* (Ardao 9), el cual podemos definir como concreto, “cualitativo y heterogéneo” (28), y es determinado por la conciencia y/o existencia individual del sujeto. Está, claramente, diferenciado del espacio abstracto, que es el “identificado con la pura extensión geométrica” (32) y es homogéneo.

Ardao discute, casi dialógicamente, este tema del espacio vivido con los conceptos bergsonianos. Como sabemos, Bergson representa un quiebre ontológico de la tradición sobre las meditaciones en torno el tiempo, ya que se opone a la concepción previa que se tenía del tiempo entendido sólo dentro de los límites espaciales. Para el filósofo francés, el tiempo o la duración *en* el espacio era sólo una representación simbólica o ilusoria de la duración real (Bergson, citado en Ardao 32). Sin embargo, Ardao apunta que no hay una duración pura independiente del espacio, es decir inmaterial o inespacial, sino que el tiempo es intrínseca y únicamente espacial (20-26). Asevera, en efecto:

No es por ficción que la conciencia recurre al espacio para la representación simbólica del tiempo, ante la que vimos llamada por Bergson “increíble dificultad en representarnos la duración en su pureza original”. Tal recurso al espacio no es artificial sino natural; y lo es, porque “en su pureza original” el tiempo, o la duración si se prefiere decir, es espacio. En otros términos: la conciencia acude con toda espontaneidad al espacio para su representación del tiempo, porque el tiempo participa originariamente de la naturaleza del espacio. Es exacto que una “increíble dificultad” representativa nos asalta respecto al tiempo; pero no es la de la representación directa de su supuesta inespacialidad, sino la también directa de su espacialidad verdadera.  
(20)

---

<sup>18</sup> El ‘tiempo vivido’ es un término extraído de Bergson que se refiere a “la ‘duración’ personal, heterogénea, distinta en cada persona” (Xirau, *El tiempo vivido acerca de “estar”* 51).



Ardao dice, entonces, que la proyección de nuestra conciencia al espacio, no es una del tiempo (real) sobre el espacio; sino del espacio (real), del cual el tiempo es su cualidad, sobre el espacio que denominamos como exterior. La realidad, por tanto, “es una sola: la radical realidad del espacio” (32-33) y en estos términos el filósofo uruguayo ejemplifica tal argumento con el funcionamiento del calendario diciendo que, a pesar de que la representación del tiempo es, efectivamente, un artificio; la proyección del año que se hace sobre el calendario es, no obstante, el recorrido factual de la tierra alrededor del sol (28). La dificultad que hay para la conciencia de representar el tiempo, entonces, es que éste es ontológicamente espacial y, por consiguiente, la complejidad radica en la transposición de espacio a espacio.

De esta discusión, indudablemente compleja, no nos ocuparemos aquí; sin embargo, nos hemos referido a ella como preámbulo para comprender los debates e inquietudes que vinieron después de Bergson en relación al espacio. En América Latina, por su parte, Ardao “supuso una sugerente apertura temática” (Aínsa 20) en la discusión filosófica de la segunda mitad del siglo XX en el continente. Entre sus sugerentes reflexiones es pertinente resaltar la que hace con respecto a la psique humana, ya que afirma que ésta también tiene un *aquí* y un *ahora*, y que es *espacio vivido*. No existe para Ardao un tiempo etéreo de la psique o la conciencia, puesto que ya tienen, precisamente, ubicación (53-54). El fenómeno psíquico, entonces, no se puede pensar fuera del espacio circundante ni del cuerpo pensante: los procesos de percepción, así como los intelectivos, volitivos y afectivos ocurren en un soporte corporal constituido por variedad de órganos y funciones vitales, los cuales, a su vez, se desarrollan o proyectan subjetivamente en un entorno en el que se “emplaza(n) o desplaza(n)” (53-55). Por eso, el autor uruguayo sostiene que el lugar psíquico tiene más que ver con el físico que con el lógico heredero de Aristóteles, en cuanto que los dos primeros remiten a objetos reales mientras que el último a objetos ideales (56). De este modo, el espacio circundante de los sujetos corresponde a un *espacio vivido* que se *piensa* y *siente*.<sup>19</sup> Hay que atender, de igual manera, a

---

<sup>19</sup> En nuestro trabajo tomamos ‘espacio vivido’ en un sentido muy particular: como estructuras *pasivas* ocupadas por personas durante un período de tiempo determinado, ligadas a muchos recuerdos, fantasías y ensoñaciones o como productos arquitecturales *dinámicos* (habitaciones, casas, edificios y jardines ornamentados) que impactan nuestra psiquis. Y es que la arquitectura, gracias a la retórica personificación, se puede decir que “...settles and inhabits our restless minds, memories and dreams. In short, architectural constructions organize and structure our experiences, beliefs and fantasies of the world; they project distinct frames of perception and experience, and provide specific horizons of understanding and meaning.” (Pallasmaa 2009). Siguiendo esta línea de reflexión Bachelard (1957), refiriéndose a la lectura cósmica (es decir, no lógica) y sus beneficios, en contraste con la social, dice que “En Malicroix, la novela de Henri Bosco, el mundo influye en el hombre solitario mucho más de lo que pueden influir los personajes. Si se suprimieran de la novela todos los poemas en prosa que contiene, sólo quedaría una cuestión de herencia, un duelo entre notario y heredero. Pero qué ganancia para un psicólogo de la imaginación, si a la "lectura" social añade la lectura "cósmica". Se da bien pronto cuenta de que el cosmos forma al hombre, transforma a un hombre de las colinas en un hombre de la isla y del río. Comprende que *la casa remodela al hombre*” (59-60). Una posición anti-kantiana. (Énfasis nuestro).

la afirmación de Ardao: “no se trata de fisicalismo de lo psíquico; se trata de que en el indivisible espacio-tiempo, y por tanto en la naturaleza, a partir de la multi-forme materia en creciente y abierto proceso de concienciación, se encierra el enigma del ser del hombre” (56). Este proceso de la conciencia sobre la multiplicidad de la materia, parece sugerirnos Ardao, esconde la esencia de la existencia y, además, participa inevitablemente de la creatividad inagotable del sujeto al objeto, cuestión digna de análisis.

Es en este sentido que nos interesa, por otra parte, rescatar su concepto de *inteligencia*, por el hecho de que ésta es capaz de comprender y ordenar todas las relaciones e interrelaciones implicadas en la situación espacial. El mismo autor la define como una “facultad del sujeto en tanto que ‘sujeto inteligente’, inmediata aprehensora supralógica de toda la compleja relación viviente entre el objeto conocido y el sujeto que lo conoce” (36), distinta de la razón, la cual es la “facultad del sujeto en tanto que sujeto racional, mediata aprehensora lógica de la legalidad de los fenómenos” (36). Más adelante, resume diciendo: “La razón, pensar explícito, explica; la inteligencia, pensar implícito, comprende... La razón no es especulativa; la que especula es la inteligencia” (149). La inteligencia, así, aglutina a la razón, a la imaginación, a los sentimientos e instintos (14), para comprender, de una manera global, y entre otras cosas, el funcionamiento creativo que existe entre el espacio psíquico y el espacio exterior; es decir, cómo el *espacio vivido* es un espacio real que se proyecta sobre la exterioridad: intensión y extensión se vuelven indistinguibles y representan “dos caras de una sola y misma realidad, de *lo real*” (52).

Nos referimos a lo creativo por el hecho de que la actividad de la conciencia en relación a la exterioridad, implica siempre una *reacción* sobre ésta, lo cual permite al sujeto desenvolverse y actuar sobre ella. Esto lo explicaremos e ilustraremos, en mayor detalle, en las próximas páginas con las teorizaciones sobre el lugar cotidiano por antonomasia: la casa, y el proceso subjetivo del *habitar*. A continuación no ahondaremos, en efecto, en una genealogía del espacio o del ya mencionado espacio vivido, sino que nos centraremos en una perspectiva particularmente inspirada y basada en los estudios sobre la imaginación, en tanto espacial, de Gaston Bachelard (1957). En este orden de ideas, los aportes teóricos de la temporalidad en Bergson fueron fundamentales para la historia del pensamiento, y abrieron riendas a las posteriores teorizaciones sobre el *espacio vivido*. Este espacio heterogéneo, más relacionado con la subjetividad, empezaría a interesar a psicólogos, psiquiatras, existencialistas y fenomenólogos. Tendrían lugar, entonces, las reflexiones en torno al cuerpo que hicieron

---

Gabriel Marcel, Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty (Ardao 10). También, es en este panorama en el que aparece la obra del “genio” y “gran fenomenólogo del espacio vivido” (Sloterdijk 49). Bachelard<sup>20</sup>, por su parte, en su *La poética del espacio*, en relación con la imagen poética, propone una comprensión del espacio desde la perspectiva de la imaginación, una filosofía de la poesía, desarraigada de los enfoques corrientes de las ciencias literarias y/o filosóficas, el psicoanálisis y la psicología:

Mientras la reflexión filosófica que se ejercita sobre un pensamiento científico largamente elaborado exige que la nueva idea se integre en un cuerpo de ideas experimentadas, aunque ese cuerpo se someta, a causa de la nueva idea, a una elaboración profunda, como sucede en el caso de todas las revoluciones de la ciencia contemporánea, *la filosofía de la poesía* debe reconocer que al acto poético no tiene pasado, que no tiene al menos un pasado próximo, remontándose al cual se podría seguir su preparación y su advenimiento. (7) (Énfasis nuestro)

Bachelard parecía indicar que la poesía, si prestamos atención, puede dar cuenta de los fenómenos de la existencia<sup>21</sup> y, en este sentido, del espacio en el que sujeto *es o se hace*. Incluso, el filósofo dice, rescatando a J. H. van den Berg, que los poetas “son fenomenólogos natos” (Van den Berg, citado en Bachelard 16). Será entonces que emprenderá una rica labor analítica en la que se despojará de las categorías científicas y resolverá una estrategia nueva de acercamiento a la problemática del espacio a través la creación poética: la “fenomenología de la imaginación” (8). Así, mientras que la fenomenología tradicional se encarga de explicar los fenómenos o lo que se aparece en el mundo, la fenomenología de la imaginación se encargará de los fenómenos propios de la imaginación y el ensueño<sup>22</sup>. Su finalidad sería, entonces, “iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética ... a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen” (8-

---

<sup>20</sup> Gaston Bachelard (1884-1962) fue un filósofo de las ciencias francés. Sin embargo, también se interesó por la imaginación, particularmente en la poesía, y desarrolló una línea filosófica que poco tenía que ver con el acercamiento científico. Entre sus obras se encuentran *Ensayo sobre el conocimiento aproximado* (1928), *El nuevo espíritu científico* (1934), *La actividad racionalista de la física contemporánea* (1951), *La tierra y los sueños de la voluntad* (1948), *El agua y los sueños* (1941), *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1961).

<sup>21</sup> Al igual que Heidegger, sobre todo en su última etapa, Bachelard usará ejemplos de la literatura para explicar lo que ambos consideraban la esencia de la existencia.

<sup>22</sup> Para Bachelard, “la poesía surge naturalmente de un ensueño que *insiste* menos que el sueño nocturno... El ensueño poético, al contrario del ensueño de la somnolencia, no se duerme jamás. Necesita a partir de la imagen más simple, hacer irradiar ondas de la imaginación” (*La poética del espacio* 51).

9)<sup>23</sup>. La contrapone, además, a la noción de metáfora, que es el “cuerpo concreto” de “una impresión difícil de expresar” (80). Así, la metáfora vendría a ser una máscara, o una sombra, de lo que *es*, no es pura; mientras que la imagen es lo que *es*. La imagen, pues, debe entenderse y estudiarse como entidad ontológica en sí misma. Nos apegaremos, a lo largo de estas páginas, a esta última noción.

Las imágenes de la poesía forman, para Bachelard, “‘espacios de lenguaje’ que un toponálisis debería estudiar” (16). En efecto, las imágenes son las propiedades semánticas que resultan y forman el *espacio poético*, del cual advierte el filósofo:

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. Concentra *ser* en el interior de los límites que protegen.” (22)

En consecuencia, el filósofo francés se interesa por el espacio poético en tanto vivido, es decir, en tanto que la imaginación a través de la palabra y el ensueño poético recrea *inéditamente* los espacios habitados, imbuidos de recuerdos y sentimientos, todo ello posible gracias al proceso de transubjetividad que surge entre el habitante y la casa, edificación clave en la poética del autor. Esta reflexión está completamente guiada por la búsqueda de “las raíces de la función de habitar” (47), inherente a todo sujeto, cuestión que nos remite a la *morada* heideggeriana de la que hablaremos líneas más adelante. Para llevar a cabo tal empresa, Bachelard propone examinar los textos literarios por medio del *toponálisis*, el cual consiste precisamente en indagar sobre las imágenes que inauguran el espacio poético. Como sabemos, *topo* proviene etimológicamente del griego y significa ‘lugar’. Lo que hace el filósofo, entonces, es un análisis de los *topoi* que se *construyen*, *son* y *están* en los textos literarios, muy especialmente en los poemas, los cuales son instancias de un conversar del morador con su morada, en una atmósfera de bienestar, de sosiego, de felicidad, de un reposo que hace posible la rememoración de los sitios amados íntimamente ocultados, como secretos vitales, en el inconsciente del poeta.

Para precisar lo dicho antes sobre los *topoi*, debemos hacer la observación de que éstos no se refieren tanto a los espacios amados de la casa, como estructuras físicas, aunque asociadas

---

<sup>23</sup>La imagen, según el Diccionario de la Real Academia Española es una “Figura, representación, semejanza y apariencia de algo” (“Imagen”, *DRAE*), mientras que para Bachelard en cambio, es “un fenómeno de ser” (80) y, por tanto, “reveladora de un estado del alma” (78).

a tantos recuerdos, sensaciones y sentimientos, sino más bien a lugares celosamente guardados en el alma del soñador, en los recónditos parajes de la psiquis del creador de los textos poéticos, parajes que parecen congelarse en el tiempo guardado en el espacio de la memoria. Por supuesto, la casa es el reservorio que fustiga la imaginación del artista porque es allí donde “un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados” (*Poética del espacio* 31). Recuerdos que se niegan a desaparecer. En cuanto a este punto y a la tarea del fenomenólogo de la imaginación, armado del topoanálisis, señala Bachelard:

Como decíamos en nuestra Introducción, daríamos con gusto a este análisis auxiliar del psicoanálisis el nombre de topoanálisis. El topoanálisis sería, pues, *el estudio psicológico sistemático de los parajes de nuestra vida íntima*.<sup>24</sup> En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de *un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere "suspender" el vuelo del tiempo*. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (31) (cursivas nuestras)

Así pues, el topoanalista se centrará en desvelar las imágenes-lugar de una variedad de textos poéticos para dar cuenta del ensueño del *habitar* que despliega la imaginación. La relación del sujeto con el espacio es, entonces, desde la perspectiva del *habitar*, un sitio o un espacio determinado y, luego, el mundo en general. Bachelard, como se dijo, creará necesario volverse hacia la casa, ya que “es nuestro primer rincón del mundo. Es... nuestro primer universo” (28) y, por lo tanto, puede darnos luces acerca de la espacialidad *vivida* de la existencia humana. Además de esto, porque la casa se presenta como una entidad privilegiada para la imaginación poética, ya que “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (29). Desde la casa originaria, el ensoñador abre su imaginación para habitar también otros espacios.

El topoanálisis de Bachelard se puede presentar como una actividad compleja, la cual en efecto es, por el hecho de que, en primera instancia, la casa se nos presenta como “un objeto

---

<sup>24</sup> Ésta es, quizás, la menos ambigua definición de lo que el autor francés entiende por ‘topoanálisis’.

de fuerte geometría” (60), que parece orientarnos a una inevitable observación racional y lógica: está construida de acuerdo a un plano geométrico, erguida sobre cimientos —en el mejor de los casos- perfectamente diseñados, domina la línea recta, la electricidad y el agua se distribuyen gracias a un trabajo de ingeniería, etc. No obstante, un acercamiento así no tendría nada que ver con el sujeto o los sujetos que habitan tal casa. Incluso, bien se podría decir tan sólo que la casa funciona como refugio, ¿pero cuáles son los procesos subjetivos por los cuales la casa se convierte en refugio o morada? Esta “trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo” (60). El filósofo francés invita, así, a desprenderse de la observación científica y entregarse a las imágenes producidas por la ensoñación poética para llegar hasta el fondo inicial de la función de la casa, la cual es un espacio subjetivo e íntimo.

Un ejemplo de ello, y sin entrar todavía en Hanni Ossott, ya que la reservaremos para los capítulos dedicados al análisis, es la casa “La Redousse” en *Malicroix*:

La casa luchaba bravamente. Primero se quejó; los peores vendavales la atacaron por todas partes a la vez, con un odio bien claro y tales rugidos de rabia que, por momentos, el miedo me daba escalofríos. Pero ella se mantuvo. Desde el comienzo de la tempestad unos vientos la tomaron con el tejado. Trataron de arrancarlo, de deslomarlo, de hacerlo pedazos, de aspirarlo, pero abombó la espalda y se adhirió a la vieja armazón. Entonces llegaron otros vientos ... Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia... Por mucho que insultaran las puertas y las contraventanas, que se pronunciaran terribles amenazas trompeteando en la chimenea, el ser ya humano, donde yo refugiaba mi cuerpo, no cedió ni un ápice a la tempestad ... Aquella noche fue verdaderamente mi madre ... Sólo la tuve a ella para guardarme y sostenerme. Estábamos solos. (Henri Bosco, citado en Bachelard 57-58)

Notemos que aquí la casa no tiene que ver con una concepción utilitaria en la que todos sus elementos arquitectónicos, sus muros, puertas, ventanas y tejado funcionan, meramente, para darle forma de refugio seguro al sujeto que vive dentro. Lo llamativo es, en cambio, cómo esta forma de refugio repercute sobre el habitante: la casa se humaniza y su estructura se vuelve orgánica, flexible, mutable con el fin de acoger y resguardar al ser vivo que acoge. Así pues, se convierte en “una gran cuna” (30) y, como hemos podido leer en el fragmento anterior, en

un gran vientre materno. En efecto, la casa le da una sensación de seguridad y protección al que la habita, y es dicha sensación lo realmente digno de resaltar, ya que muestra la edificación como una propiedad subjetiva. Por tanto, es la interrelación con el sujeto la que hace de la casa, en realidad, un espacio vivido, es decir, uno sobre el cual se experimenta y otorgan significados.

Por otro lado, dentro del universo de la casa, del espacio íntimo y cotidiano, se encuentran cuatro nociones propias del ensueño poético que nos gustaría específicamente rescatar de Bachelard: el nido, la concha, la miniatura y lo redondo. Pero antes de explicar en qué consisten las cuatro, se torna necesario referirnos a esa cualidad propia del ser humano que es la de *habitar*, la de *hacer morada*,<sup>25</sup> a la que nos hemos referido antes. El filósofo francés precisamente dirige su estudio hacia y desde los territorios de la casa porque “el alma viene a inaugurar la forma, a habitarla, a complacerse en ella” (11) y, en específico, porque “todo espacio habitado lleva como esencia la noción de casa” (28). Al volver, a través de la imaginación y el ensueño (la poesía), a la casa originaria, a todas sus habitaciones, imágenes y rincones, aprenderemos a *morar* en el mundo (23).

Casi al principio de su libro, el autor señala que la imaginación en cierto sentido construye estructuras, muros y paredes, en las que refugiarse (28), así como lo hace el habitante de “La Redousse”. Luego, más adelante, afirma que la casa “es imaginada como un ser vertical” y que, a su vez, es “imaginada como un ser concentrado” (38), para entonces explicar que la estructuración y distribución de las plantas de las casas (desde el sótano en la parte inferior hasta el desván en la superior) tienen que ver, respectivamente, con la ensoñación del *habitar* a la que se entrega el sujeto (38). De esta manera, la arquitectura de la casa no responde a la geometría e ingeniería empleadas, sino a la actividad sensible y subjetiva que ejerce el sujeto sobre aquella. Bachelard dice, en este respecto, que debemos hacernos sensibles a la función de habitar “hasta el punto de convertirla en réplica imaginaria de la función de construir” (38). Hallamos, entonces, una correspondencia vital entre construir y habitar la casa, la cual nos hace pensar en la construcción desde una perspectiva diferente.

En este sentido, Heidegger<sup>26</sup>, en su conferencia “Building Dwelling Thinking” (1951), argumenta que la labor de construcción, no sólo de estructuras arquitectónicas, sino de toda producción de actividad humana, es ya de por sí *morar* en el mundo. El filósofo alemán parte

---

<sup>25</sup> En realidad, responde a un instinto de supervivencia que los seres humanos comparten con el resto de los animales.

<sup>26</sup> Martin Heidegger (1889-1976) es uno de los grandes filósofos de la filosofía occidental del siglo XX. De una producción prolífica, escribiría sobre temas fundamentalmente ontológicos desde una perspectiva fenomenológica que colinda con una visión existencialista del Ser. Su obra maestra *Ser y tiempo* (1927) marcará un hito de la historia del pensamiento e influenciará a las teorías del existencialismo, la filosofía del lenguaje y la hermenéutica posteriores.

de que la palabra del alto alemán antiguo ‘buan’, ahora ‘bauen’ (construir), significaba originalmente *morar*, pero en la actualidad ha perdido su significado (348). Sin embargo, apunta que se han conservado trazas de dicho significado en la palabra ‘Nachbar’ (vecino), que quiere decir ‘el que *mora* cerca’ (349). Además, señala que la conjugación del verbo ser, ‘bin’, proviene también de ‘buan’: ‘Ich bin’ vendría a significar no sólo ‘yo soy’ (o ‘yo estoy’), sino también ‘yo moro’ o ‘yo habito’ (349). Heidegger afirma, entonces, que *morando* es la manera en que los seres humanos son y están en el mundo (349). Así observamos cómo, en la lengua alemana, el *construir* y el *ser* están inherentemente apegados al verbo antiguo ‘buan’, *morar*. Este preámbulo lingüístico le servirá a Heidegger para ofrecer una reveladora meditación en torno a la existencia, el sujeto y el espacio. Hay que tomar en cuenta que el lenguaje para Heidegger es fundamental en su filosofía, ya que considera que el hombre ya *habita* en el lenguaje<sup>27</sup> antes que en los lugares. De hecho, da un ejemplo a sus oyentes en el que dice que al ir hacia la puerta de la sala de conferencias, él *ya está ahí* antes de llegar a ella y si no fuera por esto, no podría ni siquiera proyectar y efectuar su movimiento hacia la puerta. Su pensamiento, articulado en lenguaje, es necesario para moverse y estar en el espacio.

En cuanto al *construir*, Heidegger alega que: “This is why building, by virtue of constructing locales, is a founding and joining of spaces ... because it produces things as locales, building is closer to the essence of spaces and to the essential origins of ‘space’ than any geometry and mathematics” (360). Construir, pues, trae al ser lo que ya es pensamiento y el espacio se forma gracias a la construcción de las cosas. El mundo, entonces, se hace lugar por los objetos y, en este sentido, también se hace habitable. Poco tiene que ver, como apunta Heidegger, la geometría con la esencia de los espacios, puesto que la acción de construir es una proyección del pensamiento sobre el mundo.

Heidegger, en este sentido, es más temporal que espacial, ya que el sujeto ha de arrojarse sobre el afuera para hacer del mundo un *lugar habitable*, una *morada*, pero ya él moraba en el lenguaje, en el pensamiento, previamente. De este modo, el construir, es decir, proyectar el tiempo sobre la realidad objetual, es necesario para que las cosas *sean* y para que el mundo sea habitable. Sin embargo, será también en este aspecto que el ser es espacial, pues su proyección hacia el mundo es una concreción del *estar-ahí*. Así, afirma: “To say that mortals *are* is to say that in dwelling they persist through spaces by virtue of their stay among things

---

<sup>27</sup> Vale la pena recordar que en su ensayo escrito en 1936 habla de Hölderlin como “el poeta del poeta” (“Hölderlin y la esencia...” 14), ya que instaura el ser por su palabra (19), y porque al hacer esto expresa su voluntad de “poetizar expresamente la misma esencia de la Poesía” (14), y porque, además, esclarece la función fundadora del lenguaje en la permanencia y pertenencia del hombre al mundo.



and locales” (359), y un poco más adelante señala que: “Man’s relation to locales, and through locales to spaces, inheres in his dwelling. The relationship between man and space is none other than dwelling, thought essentially”. Vemos, así, que la existencia se da en tanto que se *está-ahí*: el *estar-ahí* trae al ser el sujeto, los objetos y los lugares. Esto ocurre, no obstante, porque el sujeto busca *habitar* el mundo, que es la manera como persiste en el espacio. Pero para que el *habitar* sea posible, Heidegger argumenta que la construcción del lugar debe traer “the fourfold in things” (353), es decir la tierra, el cielo, las divinidades y los mortales. La esencia del *morar*, pues, será *dejar ser* estos cuatro elementos libremente<sup>28</sup>.

Para explicar esto, habría que llamar la atención sobre el ejemplo final que da el filósofo alemán de una casa en la Selva Negra, en la cual los cuatro elementos se reúnen en su unicidad: en primer lugar la casa muestra *la tierra*, pues se ubica en la pradera y sus paredes la resguardan del viento; en segundo lugar está el tejado que protege del devenir del *cielo*, la tempestad y la nieve; luego *los mortales* que se reúnen en la sala común; por último y cuarto lugar, *las divinidades* que protegen nuestro destino, representadas en el altar que se encuentra detrás de la mesa comunitaria (361-362). Para Heidegger, de alguna manera, la casa da luz sobre la selva, es decir, la casa dice al sujeto lo que la selva *es*; su estar ahí, entre las praderas y los manantiales, hace aparecer el mundo que antes era una nada. Los alrededores de la casa aparecen porque el límite objetual de ésta los muestra. La esencia de construir la casa es, precisamente, *dejar habitar o morar* (361), lo cual significa traer los cuatro elementos citados al espacio habitado y dejarlos *ser*.

Con respecto a esto, Otto Friedrich Bollnow<sup>29</sup> dice, por su parte, que la casa es “the spatial center of the life of the individual” (“Lived-space” 3) desde el cual éste construye su mundo espacial propio, al mismo tiempo que funciona como el punto cero desde el cual el sujeto edifica su sistema de referencias (2). Y, como hemos estudiado, el sujeto hace su morada, su espacio propio, porque su existencia sólo es concebible desde la noción del ‘morar’,

---

<sup>28</sup> ‘The fourfold’ es la traducción del alemán ‘das Gevierte’ y que en español suele ser ‘el objeto cuádruple’. El concepto comprende la tierra, el cielo, los dioses (divinidades) y los mortales. Se han hecho esfuerzos por interpretar este profundamente críptico concepto a todas luces complejo y enredado, por lo que se ha optado por creer que es una paráfrasis poéticamente diseñada de las relaciones que se dan entre el *Dasein* y su entorno. Una versión es que la noción alude a dos ejes: 1) la oposición entre lo oculto y lo revelado (ausente y presente, implícito y explícito, lo que se esconde y lo que se muestra, y 2) la oposición entre lo singular y lo plural (uno y muchos), los cuales conforman la ontología heideggeriana. (Harman 86-87) Aquí creemos que esta estructura fenomenológica invita a una reflexión sobre la tendencia de los objetos a ocultarse y mostrarse al mismo tiempo. La labor del hermeneuta sería la identificación y valorización de los espacios vividos, como también se ocuparía de la noción de reposo tanto en Heidegger como en Bachelard, aspecto que aquí se toca superficialmente.

<sup>29</sup> O.F. Bollnow (1903-1991) fue un filósofo alemán y uno de los más famosos alumnos de Heidegger. Es autor del libro *Hombre y espacio* (1969), pero es conocido primordialmente por sus estudios filosóficos y antropológicos en torno a la pedagogía.

y su relación con la vida y actividad humana es, como la palabra que se usa sobre todo en geografía lo indica, la de un *habitante*. En efecto, el sujeto “needs a firm dwelling place if he is not to be dragged helplessly by the stream of time... an area in which he can be relieved of continual anxious alertness... To give man this space is the highest function of the house” (3). La casa en la Selva Negra de Heidegger cumple una función parecida: le da morada al hombre, al ser construida, y le da refugio en el espesor del bosque, pero también le permite ver el mundo que está fuera de sus muros. Complementando la idea de que la casa es el espacio donde el morador se aquieta, se relaja, se puede decir que es el escenario donde el ensoñador vive la real experiencia de la paz. Estas palabras de Heidegger dirigidas a explorar las connotaciones del habitar o morar, parecen confirmarlo:

But in what does the nature of dwelling consist? Let us listen once more to what language says to us. The Old Saxon ‘wuon’, the Gothic ‘wunian’ like the old word ‘bauen’, mean to remain, to stay in a place. But the Gothic ‘wunian’ says more distinctly how this remaining is experienced. Wunian means: to be at peace, to be brought to peace, to remain in peace... To dwell, to be set at peace, means to remain at peace within the free sphere that safeguards each thing in its nature. The fundamental character of dwelling is this sparing and preserving. It pervades dwelling in its whole range. That range reveals itself to us as soon as we reflect that human being consists in dwelling and, indeed, dwelling in the sense of the stay of mortals on the earth. (3)

Nos hace pensar, por supuesto, en el fragmento de Bachelard que usamos antes en el cual nos invitaba a reflexionar el espacio como *espacio vivido*, desprendido de la geometría y la lógica. Pensar sobre la existencia, el *ser*, es pensar sobre el morar, que implica inevitablemente una relación entre el sujeto y el espacio; por lo tanto es deliberar, a su vez, sobre los *topoi* revitalizados por la imaginación del artista. Es, en este orden de ideas, como la construcción de la casa y la casa en sí misma, como lugar habitado, nos puede iluminar, no sólo con respecto a la naturaleza intrínseca de la poesía ossottiana, sino además sobre la del ser humano como sujeto pensante. Sin el *topos*, sin la casa de la que habla Bachelard, sin su casa, su morada, el sujeto está verdaderamente perdido, pues la necesidad de morar –de fundar lugares inherente a su ser. El sujeto sólo *es* como ser-en-el-mundo, en el espacio. Para el filósofo francés, la casa es el lugar esencial: “las metáforas ‘del hombre lanzado al mundo’ podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán, desafiando las iras del cielo.

A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo” (59).

El enfoque de Bachelard, en contraste con el de Heidegger, es en sentido contrario: de la particularidad de la casa a la generalidad del mundo en relación al sujeto. Contraste ilusorio porque en realidad Heidegger está afirmando lo mismo que Bachelard: la casa es el lugar del *reposo*. No es una casa que se construye porque ya ha sido pensada y morada con anterioridad, sino que ésta nos muestra y lleva a la esencia misma del morar en el espacio doméstico concreto. Como dice el filósofo francés, “la situación de la casa en el mundo, [es una] situación que nos da, de un modo concreto, una variación de la situación, con frecuencia metafísicamente resumida, del hombre en el mundo” (45). En este sentido, pues, consideramos más práctico y, permítase decir, más *humano*, este acercamiento al espacio, en tanto que es un discernimiento del sujeto a partir de las relaciones que tiene con el mundo propio que construye. En específico, las relaciones del sujeto con su casa, que no son otras sino de la construcción propia del morar, las dinámicas, experiencias y significaciones que se ven en juego dentro de este lugar, *topos*, individual e individualizado, nos servirán para entender y desvelar la comunión inmanente entre sujeto y espacio. En este respecto, la poesía escrita por Hanni Ossott nos parece reveladora, sobre todo, en dos aspectos: en primer lugar, su obra es, por encima de todo, una poética del espacio, que en su última fase se centra más en el espacio cotidiano; y, en segundo lugar, porque es un gran ejemplo de los procesos creativos que implica *pertenecer y habitar* en un espacio concreto.

Sería oportuno acotar aquí que la poeta venezolana tenía muy presente *La poética del espacio* de Bachelard y, de forma directa e indirecta, acude a él en su obra ensayística y poética. Tiene un ensayo en el que, en particular, reflexiona en torno a la casa y está claramente basada en la teoría del filósofo francés. Este ensayo se titula “Memoria y alma de la casa” (2005) y, en unas pocas páginas, se nos antoja revelador con respecto a la poética de la misma Ossott en sus últimos tres poemarios: *Cielo, tu arco grande* (1989), *Casa de agua y de sombras* (1992) y *El circo roto* (1993). La poeta afirma:

La casa, guardiana del pasado y del presente, de lo que somos y de lo que hemos sido, debería tener siempre historia. Ella debe tener una conexión con el alma. En ella deben estar expresos los viajes, las profesiones, los tíos, la imagen de la madre y la del padre, los amigos. Una casa que no conviva con el rastro, la huella de los amigos, es una casa incompleta. (969)

Como vemos, la casa se presenta como una esfera en la que está protegido el ser que somos, nuestra identidad, a la vez que constantemente se forma y re-forma, lo cual es fundamental para entender el giro poético, formal y ontológico que tomará cuerpo en los poemarios ya mencionados de dicha poeta. Además, ese pensar la casa como lugar en el que todos los tiempos se recogen, se sitúan, se encapsulan, nos recuerda las palabras de Bachelard: “es en el espacio donde encontramos esos fósiles de duración, concretados por largas estancias” (31). La casa funciona, entonces, como ese espacio donde el tiempo, los recuerdos y las experiencias se sitúan y se *viven*. De alguna manera, pensar la casa de tal forma es también heideggeriano porque, como vimos antes, habitar era proyectarse *en* las cosas, *en* los objetos y, en específico, *en* la casa. En cualquier caso, será la inteligencia de la que habla Ardao, ya definida anteriormente, la que, con su comprensión y captación del espacio-tiempo, dará orden, sentido, y lugar al espacio íntimo polisimbólico (la casa) en que el sujeto se aloja. La “historia” de la casa será, a su vez, una historia del alma o, mejor dicho, del sujeto.

Con respecto a esto, la poeta añade en el mismo ensayo: “Bachelard dice de la casa que es alma. Nosotros podríamos agregar que ella es espejo de almas. Nuestra psique está objetivada en nuestras casas. La casa es depositaria de historias personales, ella muestra anhelos, penurias, carencias o desordenes” (967). Podemos ver, así, cómo la casa es aquella que nos dice sobre el sujeto que la habita, nos revela su intimidad, su interioridad. El espejo no sólo implica el reflejo, sino también la agencia constructora de subjetividad. Sobre esto profundizaremos en el siguiente subcapítulo y, asimismo, veremos que Bachelard ya había dicho algo bastante parecido, pero será Sloterdijk, como veremos, quien nos dará la perspectiva intersubjetiva de tal construcción.

Ahora bien, una vez entendida la casa como *morada* del sujeto, podemos volver a los conceptos bachelardianos que nos interesa definir. Empecemos por *el nido*, el cual se define de la siguiente manera:

1. m. Especie de lecho que forman las aves con hierbas, pajas, plumas u otros materiales blandos, para poner sus huevos y criar los pollos. Unas utilizan con tal fin los agujeros de las peñas, ribazos, troncos o edificios; otras lo construyen de ramas, o de barro, o de sustancias gelatinosas, dándole forma cóncava, y lo suspenden de los árboles o lo asientan en ellos, en las rocas o en las paredes, y algunas prefieren el suelo sin otro abrigo que la hierba y la tierra. (“Nido” *DRAE*)

Si bien Bachelard lo clasifica, en un principio, como una imagen mal iniciada (95) por partir de la realidad del ave y no del hombre, muestra sin embargo que la comparación de la casa, como lugar habitado, con los refugios de los animales es común en los textos literarios. El nido, entonces, se presta para la ensoñación poética y la imaginación, las cuales revelan la interioridad de quien las ejerce, el poeta, que no es sino un sujeto *en* el mundo, pero un mundo enraizado en la morada. La imagen del nido, en este sentido, se asocia a la imagen de la casa (98).

El filósofo francés tomará el nido en tanto que posee un “*valor domiciliario*” (97) que le permite reflexionar en torno a la función de habitar. En tal empresa, resalta un fragmento de *L’oiseau* del historiador Jules Michelet, donde se expone lo siguiente: “Por dentro, el instrumento que impone al nido la forma circular no es otra que el cuerpo del pájaro. Girando constantemente y abombando el muro por todos lados logra formar ese círculo... La casa es la persona misma, su forma y su esfuerzo más inmediato” (Michelet, citado en Bachelard 101). Así pues, la construcción del nido parece ir de la mano con el trabajo físico y la composición corporal del pájaro. En cierto modo, el cuerpo del pájaro ya *es* así, con el pecho ovalado y pico, para construir la morada que será semejante a su constructor y habitante. El pájaro, en la búsqueda del musgo, las ramas y el lodo para edificar su nido, debe enfrentarse a depredadores y a las vicisitudes del clima, por lo que la construcción de su morada lo hace más fuerte y, viéndolo desde una perspectiva humana, hace que el pájaro ejerza un trabajo sobre sí mismo, es decir, se reconstruye a sí mismo a la vez que construye su nido. Al terminar la obra, vendrá su descanso y podrá poner sus huevos. Utilizando las palabras de Bollnow al decir que la casa funda cosmos en el caos (Bollnow 4), podríamos decir lo mismo acerca del nido: el nido es un cosmos de tranquilidad y refugio ante el hostil mundo que lo rodea.

De esta manera, Bachelard señala la analogía que hay del pájaro que vuelve a su nido y el deseo de volver a la casa (99), a la “primera morada” (103), al lugar seguro por parte del hombre. El nido “pone en libertad dentro de nosotros un ensueño de la seguridad” y “contemplando el nido, nos situamos en el origen de una confianza en el mundo” (104). En términos heideggerianos, el nido representaría la fundación de un lugar en el mundo desde el cual se concreta el habitar. Por otra parte, el regreso al nido también podríamos interpretarlo como un viaje introspectivo que nos permite reconocer y fundar espacio propio. La casa-nido protege, guarda y, de alguna manera, repercute en nuestra interioridad.

Otra dinámica propia del habitar es la de *la concha*, que se define como: “f. Cubierta, formada en su mayor parte por carbonato cálcico, que protege el cuerpo de los moluscos y que puede constar de una sola pieza o valva, como en los caracoles, de dos, como en las almejas, o

de ocho, como en los quitones” (“Concha” *DRAE*). Para comenzar a *ensoñar* sobre la concha, Bachelard toma las siguientes palabras de Valéry: “un cristal, una flor, una concha se desprenden del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles. Son para nosotros objetos privilegiados, más inteligibles a la vista, aunque más misteriosos a la reflexión que todos los otros que vemos indistintamente” (citado en Bachelard 105). En efecto, la forma de la concha es lo que logramos apreciar (105), ¿pero cómo se forma la concha y qué es lo que ocurre dentro de ella que resulta en tal precisión geométrica? Este enigma es lo que abre paso a la imaginación: el sujeto-ensañador quiere *habitar* esa concha (118).

Podríamos referirnos al famosísimo cuadro de Sandro Boticelli, *El nacimiento de Venus* (ca. 1485), en donde la diosa de la belleza y el amor se posa sobre una gran concha, aludiendo al mito de su origen a partir de la espuma del mar. La concha, desde su perfección simétrica y asombrosa, da a luz a lo grande y lo magnificente. Las dimensiones de la diosa en contraste con la concha, nos hace pensar que ésta es mucho más grande de lo que su forma exterior nos muestra. La imaginación, el ensueño, nos lleva hasta las mayores profundidades de la concha y extrae de allí lo asombroso. Es, en este respecto, que Bachelard usa las ilustraciones y palabras de *La Edad Media fantástica* de Baltrusaitis para comparar la concha con una caja de un prestidigitador desde la que surgen animales inesperados como un perro, una liebre o un pájaro, e incluso híbridos fantásticos y grotescos entre humanos, liebres y cuadrúpedos (107). Estas exageraciones, dice el filósofo, son propias de la admiración que se produce en el sujeto e indican “los ensueños del ser mixto” (108), de lo oculto y lo manifiesto (110), lo conocido y lo desconocido y de “una intimidad completamente física” (124). Así, un pez-pájaro que brota de una almeja representa una simbiosis que ocurre en el interior de ella y que sólo es posible desde el resguardo y lo cerrado. Es como si dentro de la concha se desplegara un cosmos con múltiples elementos que se entremezclan y dan forma a un “ser que se esconde” y “prepara ‘una salida’” (110).

Claramente, hay un dinamismo entre el que mora y la morada, entre el molusco y su concha, entre el caracol y su concha, al igual que entre el pájaro y su nido. Como ejemplo más claro y menos fantástico a los mencionados en el párrafo anterior, pensemos en el caracol y su concha: Ambos se vuelven inseparables: el caracol *lleva* su casa consigo en tanto que él mismo *es y se ha vuelto* su casa. Su totalidad como ‘caracol’ sólo es posible en la conjunción de su concha y su cuerpo baboso pero, en realidad, lo interesante es que la concha misma la consideramos también parte de su cuerpo. Si trasladamos esta imagen al *espacio vivido* o *espacio habitado* del sujeto, nos damos cuenta de que no son tan disidentes, pues la relación entre el sujeto y su morada es igualmente interdependiente. Y así como se suele decir que hay

un momento en que las mascotas (que también forman parte del universo cotidiano) se parecen a sus dueños, quizás nosotros podríamos decir que lo hay en que los sujetos se parecen a sus casas. No nos sorprende escuchar a los recién mudados cuando dicen que aún la nueva casa no se siente como “hogar”, por el hecho de que la casa se reconstruye pero, al mismo tiempo, construye al huésped mientras éste la decora con objetos cargados de significación, de historia. Por ejemplo, la lámpara de noche de la infancia, el collar heredado de la abuela, la estatuilla comprada en el viaje a Grecia, etc. ¿Acaso estos objetos, alojados y atesoradas en nuestros hogares, no son parte también de nuestra subjetividad? Sobre esta cuestión, sin embargo, volveremos más adelante. Así pues, al meditar sobre la concha desde el topoanálisis propuesto por la fenomenología de la imaginación, “se vuelve ... a la cosa misma, en cuanto se vuelve a soñar en una casa que crece en la medida misma en que crece el cuerpo mismo que la habita” (114). Se deduce, entonces, que “hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella” (106)

Entre la casa y su habitante se da, por tanto, lo que David Seamon llama *reciprocidad vivida*, la cual ilustra con citas de las voces narrativas de *The Hand of God* (1939) y *Mr. Smith* (1951), respectivamente, obras de Louis Bromfield (1896-1956). Seamon al respecto dice que:

These two works demonstrate how, regularly in his creative efforts, Bromfield depicted *a lived reciprocity* whereby house and inhabitants mutually sustain and reflect each other, sometimes in positive ways that facilitate engagement and care; at other times, in negative ways that intimate or spur personal or social dissolution. (1) (énfasis nuestro)

Y citando a Bromfield<sup>30</sup> recoge las siguientes palabras:

Houses affect the lives and the character and happiness of people who live in them as much as all these things affect the houses themselves. I know of houses which have caused divorces and deformed the lives of children growing up in them, because they were badly planned for the personalities of the people who have occupied them. I know that almost any reader who has lived in many houses has had the experience of hating certain houses, partly because of the aura left by predecessors and partly because of the stupidity or harshness of the house itself. (citado en Seamon 2).

---

<sup>30</sup> El libro al que hace referencia aquí es *Pleasant Valley* (1945).

Notemos la sintaxis de la cita: en vez de decir que ‘las personas viviendo en la casa se divorciaban y que los niños se autodeformaban’, por ejemplo, dice más bien que sabe de casas que ‘have caused divorces and deformed the lives of children growing up in them’. En este tipo de crítica fenomenológica se personifican los objetos, lo cual les da poder para afectar tanto a las personas como a los objetos circundantes, es decir, en lugar de cumplir su rol de objetos directos o complementos circunstanciales, lo hacen más bien de sujetos.<sup>31</sup> Pero lo más importante es señalar la idea de que las casas tienen temperamento (personalidad) y constituyen lugares para la paz, el reposo y la reflexión. Dice el narrador de *The Hand of God*:

There are houses which are cold and empty, houses which are malicious, others which are friendly, others dignified, and some, perhaps the best of all, are disheveled and merry.... The moment you came into [the Basque farmhouse], out of the hot sunshine into the cool of its big tiled entrance hall, you were aware of its personality, and the longer you stayed there, the more you knew that this was a house in which charming people had lived, people who were simple and knew the things in life which had value and those which had not. (citado en Seamon 3)

Y es que las casas humanizadas mantienen también un diálogo amoroso, de comprensión y gratitud con el morador empático. Refiriéndose a las impresiones del narrador, dice Seamon:

The narrator emphasizes that this presence is not some fantastical conjuring of ghosts, in which he does “not believe or disbelieve” (ibid.). Rather, he suggests that past and present love of place interpenetrates, through an ineffable realm that is real experientially. He speaks of his strong faith “in the presence of the past and the sense of being and continuity which lies in old houses and gardens” (ibid.). The gratitude of place, in being cared for, gives thanks through the “friendly presence” of earlier caretakers: “Perhaps it was that in that corner, so ancient and undefiled and full of peace, the presence found it simple and easy to speak to me. Perhaps it knew that I was grateful.” (3)

---

<sup>31</sup> En realidad la afeción es mutua, lo que hace posible hablar de “reciprocidad vivida”.



Retornando a Bachelard, tanto la imagen de la concha como la del nido nos serán de gran utilidad para analizar los poemas de Ossott en el capítulo V, ya que ambos nos permiten ver la función del morar como una relación dual y activa entre el sujeto y la casa. Así, la fascinación que despertaba en nuestra infancia el descubrir nidos y recoger conchas, encubre el misterio de una primitividad del refugio<sup>32</sup> (94) y nos convierte otra vez, de alguna forma, en niños que exploran a través de los viajes de la imaginación (95). Bachelard muestra que narradores y poetas han escrito sobre esta fascinación y que al humanizar los refugios en la naturaleza de los pájaros y moluscos (pero también de otros animales), no sólo nos transportan al universo de la casa habitada (98-99), sino que también lo explican, le dan sentido. En efecto, las dos imágenes nos son valiosas porque, por un lado, el nido simboliza la construcción o edificación de un lugar propio en el cual reposar y resguardarse en resonancia con una interioridad individual; y, por el otro, porque la concha representa esa simbiosis inevitable, parcial o total, que ocurre entre el ser que habita y el lugar habitado. Ideas que, indudablemente, vimos esbozadas en los fragmentos citados del ensayo de la misma Ossott, “Memoria y alma de la casa”.

Luego, la imagen de la *miniatura* se nos aparece como fundamental y sugerente para hablar de la relación activa que hay entre los objetos y el sujeto que los mira, reconoce y posee. Una miniatura hace referencia a un objeto, normalmente de índole artística, de pequeñas dimensiones o de reducida escala (“Miniatura” *DRAE*). Bachelard se adentra en la miniatura literaria y, entre los textos que cita, nos interesa rescatar la imagen tomada de Cyrano de Bergerac: “Esta manzana es un pequeño universo por sí mismo, cuyas semillas, más calientes que las otras partes, difunden en torno suyo el calor conservador de su globo, y ese germen, de acuerdo con esta opinión, es el pequeño sol de ese pequeño mundo, que calienta y nutre la sal vegetativa de esa pequeña masa” (Bergerac, citado en Bachelard 138). En este fragmento podemos apreciar que se le da un valor imaginario (138) a la manzana y las semillas, que funcionan como generadoras de calor y de vida. Esto no está muy lejos de la realidad y de la interrelación orgánica entre la fruta y la semilla, pero lo que hay que subrayar aquí es que las miniaturas, sean semillas, flores, conchas, motas de polvo, pequeños objetos inanimados, entre

---

<sup>32</sup> Bachelard no se centra solamente, pues, en la relación del hombre y el espacio vivido sino que, con la ayuda de la relación de los animales, incluido el hombre, con dicho espacio, puede dar cuenta de su argumento que es el que a todo ser “le gusta ‘retirarse en su rincón’” (94). En la naturaleza misma, entonces, se encuentran también las funciones del habitar. Para explicar esto, utiliza las palabras de Vlaminck, el pintor francés: “El bienestar que experimento ante el fuego cuando el mal tiempo cunde, es todo animal. La rata en su agujero, el conejo en su madriguera, la vaca en el establo deben ser felices como yo” (Vlaminck, citado en Bachelard 93-94).

otros, embarcan al sujeto en el ensueño de *entrar* en ellas y *habitarlas*. Igual pasa con los objetos domésticos y cotidianos, cuestión que mencionamos arriba cuando hablábamos de la concha y la construcción simultánea de la casa y el sujeto que la habita. Sin embargo, es pertinente agregar que la miniatura (o el objeto) se vuelve una “*imagen planetaria*” (141) fundada por nuestra imaginación, la cual se desdobra sobre la forma inerte y le otorga un valor cósmico y *vivo* particular. Por ello, al igual que la manzana de Bergerac, “la lámpara nocturna, sobre la mesa familiar, es también el centro del mundo. La mesa iluminada por la lámpara es, ella sola, un pequeño mundo” (153). Así pues, “los objetos familiares se convierten en las miniaturas de un mundo. Macrocosmo y microcosmo son correlativos” (152). En el ensueño de *habitar* los objetos, se funda ser, cosmos, espacio vivido. Ciertamente, se convierten en mundos porque nosotros, como sujetos, les damos connotación, y según Bachelard, porque nos despiertan la imaginación, la cual sin duda también *connota* significados.

En Hanni Ossott, veremos que el universo de la casa también está compuesto por objetos-microcosmos, los cuales son rescatados, contruidos y reconstruidos por la misma poeta. Ella emprende un viaje hacia su infancia y su casa primera, así como la invitaría Bachelard, en el que se entrega a un ensueño espacial del *habitar* y desde el cual parte para expresarse, también, desde su espacio presente. Esto es más evidente en su poemario *Casa de agua y de sombras* (1992), sin embargo ese otorgamiento de vida, como desdoblamiento de sí misma a los objetos que forman parte de la casa, lo podemos ver a lo largo de su obra poética, sugerido en sus primeros poemarios y mucho más desarrollado en los últimos.

Por último, cabe señalar brevemente la idea de lo *redondo* que Bachelard asoma en el último capítulo de su libro, *La fenomenología de lo redondo*. Este apartado, en realidad, no le ocupa al filósofo francés más de siete páginas, y sin embargo vislumbra una imagen sobresaliente: la vida redonda (205), basándose en el libro ya mencionado de Michelet en el que éste dice que el pájaro es esférico (204). Bachelard, entonces, se opone a la concepción existencialista del estar-ahí indeterminado, es decir, del ser arrojado en la nada, y propone una visión cósmica de la existencia. En estos términos, la casa es redonda en toda su unidad, es una “*bola viva*” (205) como el pájaro de Michelet. El sujeto *habita* en un lugar determinado, en el seno de la casa, y este *habitar* implica una correlación dinámica entre sujeto y lugar. Desde su casa, entonces, *mora* y *vive* en el mundo también.

Dicha reflexión nos encauza a la esferología de Peter Sloterdijk<sup>33</sup>, muy seguramente inspirada por esta imagen. De hecho, el mismo Sloterdijk comienza su libro *Esferas I: Burbujas* con un epígrafe del filósofo francés en el que se alude a una “intimidad de lo redondo” (7), y luego en su “Reflexión previa” dice que Bachelard “puso a nuestra disposición un tesoro de intuiciones brillantes a las que es preciso volver siempre” (48). Siendo influenciado por la filosofía y las imágenes brindadas por Bachelard, hemos creído pertinente enriquecer nuestra reflexión con su visión del espacio como construcción de ‘esferas’. En el primer tomo de la trilogía, *Burbujas*, el autor alemán emprende un viaje filosófico del espacio vivido en el que toca ejemplos de la mística, la antropología, el mesmerismo, el arte, la psicología profunda, la misma filosofía, entre otros, para dar cuenta de los procesos intersubjetivos que ocurren en la formación de lo que él llama ‘microesferas’ o ‘burbujas’, es decir, esferas de intimidad.

En la *Introducción* del libro, Sloterdijk despliega una lúcida reflexión a partir de un grabado<sup>34</sup> en el que se puede observar a un pequeño niño inmerso en la contemplación de la pompa de jabón que acaba de insuflar, la cual en su moción por el espacio extenso arrastra al niño consigo. Al estallar, delibera el filósofo, el pequeño emite un lamento y un grito de alegría porque, a la larga, seguirá en el entusiasmo del intento, sin percatarse del ciclo eterno de soplar burbujas que flotarán y, eventualmente, explotarán sin dejar rastro (11). Este encantamiento del niño con su pompa de jabón, ilustra la “simpatía” y “esfera animada” que se produce entre ambos, y cómo del espacio abierto, el insuflador “transforma en una esfera animada la zona que hay entre ojo y objeto” (12). El niño que juega, entonces, no es un sujeto cartesiano (12) de puro pensamiento sin extensión, sino que confunde y funde su alma creadora con lo creado: la travesía de la pompa de jabón es, al mismo tiempo, la travesía de su subjetividad. En efecto, “el espíritu mismo está en el espacio” (12). Este proceso subjetivo, es un proceso de lo íntimo, lo cual Sloterdijk llama ‘microesfera’. Así, la interioridad, la intimidad, no tiene que ver con un sujeto aislado del mundo y su espacialidad, sino que:

Lo que aquí se llama lo íntimo se refiere exclusivamente a espacios interiores divididos, compartidos, consubjetivos e inter-inteligentes, en los que participan sólo grupos diádicos o multipolares y que sólo puede haber en la medida en que individuos

---

<sup>33</sup> Peter Sloterdijk (1969) es un filósofo alemán y catedrático de la Universidad de Arte y Diseño de Karlsruhe. Reconocido internacionalmente, sobre todo, por su best-seller *Crítica de la razón cínica* (1983), ha publicado, entre otros, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche* (1986), *Extrañamiento del mundo* (1993), *Normas para el parque humano. Una respuesta a la ‘Carta sobre el humanismo’ de Heidegger* (1999), y su trilogía *Esferas* (1998-2006): *Esferas I: Burbujas, Microesferología* (1998), *Esferas II: Globos. Macroesferología* (1999), y *Esferas III: Espumas. Esferología plural* (2006).

<sup>34</sup> *Bubbles* de G.H. Every (1887), según Sir John Everett Millais (1829-1896) (en Sloterdijk 10).

humanos, por estrecha cercanía mutua, por incorporaciones, invasiones, cruzamientos, repliegues de uno en otro y resonancias —psicoanalíticamente también: por identificaciones—, crean esas peculiares formas de espacio como receptáculos autógenos. (48-49)

Notemos las palabras usadas: ‘receptáculos autógenos’. ¿No nos recuerda esto, en cierto sentido, a las imágenes del nido y la concha desarrolladas por Bachelard? ¿E incluso al microcosmos de la miniatura? Lo que llama Sloterdijk lo íntimo nos hace pensar en esa esfera que se forma en la interacción del pájaro y su nido, el molusco y su concha o el sujeto y su casa. Ambos focos, el sujeto, por un lado y la casa, por el otro; resultan en una conjunción resonante de ipseidad, de interioridad. Es verdad, no obstante, que el filósofo alemán se refiere a la relación entre sujetos, es decir, la relación intersubjetiva entre al menos dos personas; pero también es cierto que más adelante explica cómo el sujeto puede construirse, subjetivamente, frente a no-rostros (93), tema que trataremos en el subcapítulo a continuación. De cualquier manera, nos gustaría rescatar esta visión del sujeto como ser correlativo y recíproco. Podríamos decir, en efecto, que no sólo el hombre *habita* en el mundo a pesar del mundo gracias al espacio íntimo de la casa, sino también a los otros que complementan la formación de tal intimidad.

En fin, hemos podido ver hasta aquí que los sujetos somos seres espaciales y, por tanto, no hacemos otra cosa que formar espacios, lugares, en los que nos insertamos y (con)vivimos. Bachelard nos ha mostrado que este proceso va de la mano con la ensoñación poética o la imaginación, y por eso *la casa* es un espacio propicio de creación (literaria o subjetiva) que se desata desde la necesidad de *habitar*. Dicha teoría y nociones, concuerdan con la explicación de Ardao sobre el *espacio vivido* psíquico y la consiguiente actividad creadora sobre lo material que éste implica. Con la esferología de Sloterdijk, por su parte, pasamos más explícitamente del *ser-en* al *ser-con*: el sujeto no es una conciencia encerrada en sí misma, sino que está expuesto y es completamente permeable al afuera, en cuanto que éste actúa e *interactúa* sobre él mismo. El sujeto *es* con los otros y con lo otro.

Si bien Ossott es una poeta que crea desde la soledad de su habitación y sus poemas no muestran, al menos explícitamente, una correlación con una segunda persona directa, sí muestran, no obstante, una con aquellos objetos que conforman el universo de la casa y lo cotidiano. Muchos de esos objetos, como veremos, remiten a memorias y recuerdos que están relacionados con un *otro*: su madre, sus hermanas, su esposo, por mencionar algunos. Pasemos al siguiente apartado donde intentaremos explicar la *esfera consubjetiva* a la que se refiere

Sloterdijk y la contrastaremos con algunas ideas de Bachelard y Deleuze<sup>35</sup> que nos serán útiles para diseccionar este aspecto en la poesía ossottiana.

## B. El adentro y el afuera

En este apartado nos referiremos particularmente al exterior y al interior dentro de los límites del espacio cotidiano de la casa en tanto que hay un sujeto<sup>36</sup> que está *en* o *dentro* de aquéllos. Por ende, la relación del afuera, constituido éste por objetos cotidianos y otros sujetos, y del adentro, interioridad del sujeto individual, nos será fundamental en este respecto. En el capítulo “La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera”, Bachelard rescata el poema en prosa de Henri Michaux, “El espacio de las sombras” para reflexionar sobre la noción de “entrega total a la imagen poética”, lo cual es posible porque el fenomenólogo, con la intención de dar cuenta de la misma, “(la toma) tal y como es, como el poeta la crea y trata de hacerla propia, de nutrirse con ese raro fruto; lleva la imagen hasta la frontera misma de lo que se puede imaginar” (197). De esta manera, la imagen que resulta es la del “verdadero espacio” como un “horrible adentro-afuera” (189), la cual se nos antoja particularmente reveladora para la discusión del espacio íntimo. Bachelard afirma que “Michaux ha yuxtapuesto en nosotros la claustrofobia y la agarofobia. Ha exasperado la frontera de lo de dentro y de lo de fuera ... su fobia del espacio interior” (191). La intimidad o la interioridad no se encuentra, entonces, en un lugar distinto al afuera, sino que surge *con* el mismo. Contra el acercamiento epistemológico de los psicologismos, la fenomenología no entiende el adentro como un mecanismo interno dentro del sujeto que va procesando cosas del afuera, sino que lo entenderá como una construcción *en* el afuera.

Por lo tanto, la intimidad está tanto *adentro* como *afuera*, ya que no hay un lado interno oculto en lo más profundo de la subjetividad, pues tanto el interior como el exterior responden dialógicamente a sí mismos. El ser y la nada, el vacío, se mezclan y vuelven difusa su distinción; el sujeto no tiene a donde ir o escaparse, sino que su estar mismo lo encierra y acobia en un “afuera-adentro” (189-190), en un espacio construido desde la intimidad. Es por

---

<sup>35</sup> Gilles Deleuze (1927-1995) es un filósofo francés muy relevante de la filosofía contemporánea de la segunda mitad del siglo XX. Entre sus numerosas obras, publicó: *Nietzsche* (1965), *Presentación de Sacher-Masoch* (1967), *Diferencia y repetición* (1968), *Lógica del sentido* (1969), *Foucault* (1986), *El pliegue* (1988), *El Anti-Edipo* (1972), *Rizoma (Introducción)* (1976), éstas dos últimas junto a Félix Guattari.

<sup>36</sup> Según el *DRAE*, la definición filosófica de ‘sujeto’ es: “Soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser individual” (“Sujeto” *DRAE*)

esto que, como apuntábamos en el subcapítulo anterior, la casa para Bachelard es tan importante como el espacio íntimo por antonomasia que se opone al ser arrojado y abandonado en el mundo por el que se inclinan más los existencialistas. La casa, como espacio íntimo, está precisamente formada por afuera y adentro, pero no a partir de la batalla dialéctica irreconciliable, sino de la comunión o yuxtaposición de ambas realidades.

Por esta dialéctica del adentro y el afuera, el filósofo dice que la casa es “nuestro primer rincón del mundo” (28), ya que es en él donde el sujeto toma conciencia de sí y de la relación consubstanciada con el exterior. La imagen del *rincón*, dice Bachelard, es de “una raíz más humana” (127), que la del nido o la concha, por ejemplo. Según el diccionario, ‘rincón’ se refiere al ángulo “que se forma en el encuentro de dos paredes o de dos superficies” (“Rincón” *DRAE*), pero si lo vemos desde la perspectiva de la imaginación, es “el germen de un cuarto, el germen de una casa”. Como ilustración, tomemos las líneas de la novela de Richard Hughes *Tempestad sobre Jamaica*, citadas por Sartre en su libro sobre Baudelaire, que aseveran lo siguiente: “Emilia había jugado a hacerse una casa en un rincón en la proa misma del barco ... Cansada de ese juego, caminaba sin objeto hacia la proa, cuando le vino súbitamente la idea fulgurante de que ella era *ella* ...” (citado en Bachelard 128). La niña, entonces, toma conciencia de su *ser* al exponerse y explorar hacia el exterior (129). Es el espacio mismo, en el cual ella se encuentra, el que la hace percatarse de su propia existencia: será el afuera, en efecto, donde se dé el mismo adentro (la subjetividad) que lo ocupa, y este pensamiento es el que asalta a la niña. Como vemos, el rincón representa una encrucijada entre el adentro y el afuera, la superficie donde ocurre la yuxtaposición. En un principio, parece que el rincón fuera un mero ensimismamiento, pero en realidad *salir* de él es darse cuenta de los dos muros que conforman su ángulo en el espacio. Si la casa es el primer rincón en el mundo (28), es porque ilustra la construcción de ese espacio compuesto de interioridad y exterioridad en el que el sujeto refugia su intimidad. La relación que hay con las cosas de la casa, sus objetos, sus paredes y puertas, evidencian que la intimidad no es algo recluso al individuo, sino más bien una realidad que se despliega y desarrolla *en, hacia, y con* el espacio (177).

Los objetos que conforman la casa se nos presentan, en este sentido, como imprescindibles para hablar del espacio cotidiano en relación a una interioridad, ya que ésta desarrolla una “relación subjetiva compleja” (Aínsa 22) con esos fenómenos-objetos que ocupan el lugar de la morada. Esta relación subjetiva con los objetos (del exterior) es un proceso de doble construcción simultánea: por un lado, del sujeto que observa e implica y, por el otro, el objeto observado e implicado. Veamos el siguiente poema de Rilke:

El espacio fuera de nosotros gana y traduce las cosas:  
 Si quieres lograr la existencia de un árbol,  
 Invístelo de espacio interno, ese espacio  
 Que tiene su ser en ti. Cíñelo de restricciones.  
 Es sin límites, y sólo realmente árbol  
 Cuando se ordena en el seno de tu renunciamiento. (“Poema”, citado en Bachelard  
 176)

Notemos que este poema, a pesar de que no se está hablando concretamente del espacio doméstico, nos sirve para entender la dinámica subjetiva que hay entre el sujeto y su entorno: el árbol existe verdaderamente porque hay un sujeto que se entrega a él y genera una serie de mecanismos de connotaciones sobre él. El espacio interior o lo íntimo no es algo enclaustrado en el ser individual, ajeno de todo lo circundante, sino que más bien es algo que se despliega y extiende sobre lo otro, así como dice nuestro filósofo francés: “Dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo” (Bachelard 178), y líneas más adelante afirma: “Cada objeto investido de espacio íntimo, se convierte, en este coexistencialismo, en el centro de todo espacio” (178). De este modo, los objetos toman su significado de acuerdo al sujeto que los carga de subjetividad, se revalorizan, y representan mucho más de lo que pueda sugerir la mera apariencia. Por ejemplo, una pintura que esté enmarcada en el salón de la casa, tendría, naturalmente, una significación particular para el habitante de esa casa. Es probable que la pintura haya sido realizada por su bisabuela o su artista favorito y que quizás, incluso, esté personalmente dedicada y sea un retrato, por lo que no sólo tendría un valor histórico, afectivo o de simple gusto, sino que además dicha pintura traería a la memoria una variedad de sensaciones, sentimientos y recuerdos que generarían un vínculo íntimo entre ella (el objeto) y el sujeto. Por ello, al implicar los objetos, al *habitarlos* -en términos de Bachelard-, tales objetos se vuelven pequeños cosmos con los que coexistimos subjetivamente, de la misma manera que lo hacemos con la imagen de la miniatura representada en la manzana o la lámpara sobre la mesa aludidas páginas arriba.

Hanni Ossott, por su parte, parecía tener presentes estas reflexiones, seguramente influenciada por sus lecturas de Rilke y Bachelard, acerca de la relación coexistente entre el mundo interior y el exterior. En uno de sus ensayos, titulado “Poesía, atención y revelación”, emprende sus meditaciones justo a partir del poema rilkeano citado, en donde la existencia del árbol depende de una interioridad que se arroja a él y lo dota de espacio interno. La autora

venezolana entonces asevera que el poeta es quien *hace* la realidad (900), la devela y explota su posibilidad ser (901). De este modo, la poesía es un ejercicio de entrega y atención, como también lo entiende Bachelard, con el fin de revelar, piensa la autora, el ser y las cosas o, mejor dicho, de despertar al “mundo que está dormido” (902). Con respecto a esta entrega o contacto con la realidad, Ossott dice que:

Entrar en contacto es ser “tocado”, ser alcanzado por la inminente presencia de una realidad, un fragmento, un pedazo de realidad hecha presencia en nosotros. Y cuando esto ocurre, la mirada hacia lo exterior y lo interior se aúnan hacia la escucha más profunda. Lo que llega, llega como si fuese de afuera, pero es nuestra alma la que edifica en sí al entorno y así vemos crecer en nosotros las cosas, primeramente apenas presentidas, y luego dibujándose y haciéndose desde nuestra interioridad hacia fuera. (903)

En este fragmento, podemos ver que el fenómeno produce en el sujeto una sensación de la que sólo se profundiza o saca provecho si éste se entrega o deja tocar por aquél. La escucha a la que hace referencia Ossott parece compaginarse con la imaginación o ensueño bachelardianos, en los cuales se llega a la esencialidad de las cosas o a la imagen, en su caso. Además, la autora nos hace deducir que el exterior tiene existencia en tanto que hay un sujeto que se la otorga, que implica sus componentes y delimita su espacio. De la misma manera ocurre con la ensoñación poética del habitar los espacios que rememoran la casa originaria, por ejemplo, el nido o la concha. Recordemos cómo la estructura física del pájaro en cierto sentido respondía a la forma del nido, así como el caracol, aunque de manera más radical, realizaba una simbiosis entre su cuerpo y la concha, volviéndose indistinguibles. Por tanto, en esta cita vemos que es el ser individual quien construye su exterioridad acorde a su interioridad, ya que ambas se comunican y aparecen en el mismo plano. No hay, entonces, una interioridad aislada y ajena al exterior y a las cosas que la rodean, sino más bien una en la que el entorno influye sobre el sujeto que, posteriormente, lo interpreta, implica y reconstruye. Así, el adentro y el afuera se vuelven dos caras del mismo espacio formado desde una subjetividad e intimidad particulares. El pensamiento (interior) sobre las cosas, pues, surge *en* y *con* ellas mismas, ocupantes del exterior, y éstas, al mismo tiempo, presentan al ‘yo’<sup>37</sup> que capta su aparecer.

---

<sup>37</sup> Según el *DRAE*, la definición en filosofía de ‘yo’ es la siguiente: “Sujeto humano en cuanto persona”; mientras que en psicología se define como: “Parte consciente del individuo, mediante la cual cada persona se hace cargo de su propia identidad y de sus relaciones con el medio” (“Yo”, *DRAE*)



Habría que volver a las palabras de Bachelard al principio del libro aquí estudiado cuando afirma que: “Al nivel de la imagen poética, la dualidad del sujeto y del objeto es irisada, espejeante, continuamente activa en sus inversiones” (9). Esta frase tan corta, se nos presenta como muy reveladora para entender la fenomenología de la imaginación y, a su vez, la poesía ossottiana, pues nos habla de la relación entre el sujeto (interior) y el objeto (exterior) como “espejeante”, es decir, inacabablemente reflexiva. Por ende, este encuentro de reflejos, de construcciones, genera un ejercicio activo entre cada uno: del sujeto al objeto y del objeto al sujeto. En el contexto de la casa, la mesita de noche, el vestido de la madre, el horno, las habitaciones, la lámpara, los adornos, etc., todos poseen la cualidad espejeante si el sujeto, como al árbol rilkeano, los impregna de su interioridad o ensoñación poética. Entre los objetos que menciona Bachelard, están, por mencionar algunos, los armarios, estantes, cofres y cajones como modelos de intimidad del sujeto, es decir, necesarios para determinar y organizar una psique de lo visible y lo oculto. Incluso los llega a calificar como “objetos mixtos, objetos sujetos”, ya que “tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad” (83). No obstante, podemos decir que cada uno de los objetos, a los cuales se les otorga intimidad o con los cuales se crea cierta intimidad, funciona como agente activo de interioridad. Estamos insistiendo, pues, en la idea de que el adentro y el afuera se difuminan y complementan cuando existe una labor subjetiva o poética. Ambos son parte de la intimidad.

Para volver al mismo ejemplo que usamos antes, la pintura en el salón ya no sólo posee un valor subjetivo creado y/o apreciado por quien la posee, sino que, de manera simultánea, dicha pintura contribuye a la construcción subjetiva del sujeto. Es decir, al generar un discurso sobre la pintura, éste discurso trabaja sobre el sí mismo y vuelve a él, tal como un espejo. Los espejos no sólo nos muestran y recuerdan quiénes somos o cómo nos vemos, sino que nos obligan a formarnos activamente: un ejemplo sencillo y trivial de ello, sería la actividad de peinarse. Pero también habría que añadir que muchas veces los objetos que ocupan nuestro lugar de intimidad suelen atesorar recuerdos en relación con otro u otros, lo cual hace que la construcción subjetiva no sea del todo narcisista, sino cooperativa y convivencial respecto a otros sujetos. En general, los objetos cargados de subjetividad, ensoñación e imaginación, señala Bachelard, “ascienden a un nivel de realidad más elevado que los objetos indiferentes, que los objetos definidos por la realidad geométrica” (75).

Esta discusión nos conduce, sin duda, a la *esfera consubjetiva* de Sloterdijk que mencionamos previamente y los mecanismos de *interfacialidad* que contribuyen a la formación de tal esfera que, como vemos, lleva el prefijo ‘con-’, una de cuyas acepciones es ‘cooperación’ (“Con-” *DRAE*), y subjetiva, es decir, “perteneciente o relativo al sujeto” (“Subjetivo” *DRAE*).

El filósofo alemán explica que “la productividad primaria de los seres humanos consiste en trabajar por conseguir alojarse en relaciones espaciales propias, surreales” (42), las cuales mantienen esferas de intimidad, sociales, políticas, artísticas, entre otras, con los demás sujetos. Para el filósofo, los seres humanos florecen en función de los *topoi*, las esferas (45), por lo que un estudio de las esferas y sus procesos de construcción y producción suponen una comprensión de la historia y las relaciones humanas desde una perspectiva muy particular y sugerente.

Sin adentrarnos en toda la conceptualización de Sloterdijk, queremos llamar la atención aquí sobre la esfera consubjetiva configurada en la *interfacialidad* entre dos o más sujetos, cuya palabra proviene del inglés ‘interface’, que básicamente significa “superficie de contacto” (“Interfaz” *DRAE*). En su capítulo segundo, titulado “Entre rostros. Sobre la emergencia de la esfera íntima interfacial”, nos habla de cómo la mirada y el reconocimiento de la mirada del otro implica una relación intersubjetiva que produce una esfera (o burbuja) con dinámicas propias que la mantienen con vida y sentido, y asevera que “el encuentro óptico ... contribuye a producir un mundo íntimo bipolar” (71). Así pues, la empatía entre miradas funda una magia intersubjetiva<sup>38</sup> que se funda en la complementariedad del uno y el otro (104) y el ser se convierte en un “ser-para-el-otro-rostro” (72). En este contexto, Sloterdijk afirma que las miradas encontradas de Lisias y Fedro suponen “el primer intento de la filosofía moderna de describir el espacio interfacial” (72). Marsilio Ficino, en su obra *De Amore* (1594), que es un comentario a *El Banquete* de Platón, propone una visión del amor basada en la teoría de los humores de la medicina antigua hipocrática y galénica, y será de este libro del que el filósofo alemán extraerá el ejemplo del campo de interacción de superficies faciales (72) entre Lisias, el orador, y Fedro de Mirrinonte.

Veamos, por ejemplo, el siguiente fragmento obtenido de Ficino: “Lisias se queda con la boca abierta ante el rostro de Fedro, Fedro dirige las centellas de sus ojos a los ojos de Lisias. Y con estos destellos transmite a la vez su espíritu (*spiritus*). El rayo de Fedro se une fácilmente con el rayo de Lisias y el espíritu (*spiritus*) de uno se junta fácilmente con el espíritu (*spiritus*) del otro” (203). El encuentro entre la mirada y la contramirada de los personajes crean un

---

<sup>38</sup> Sloterdijk se refiere a la complementariedad aludiendo al mito platónico del andrógino: “Colocado en su nivel correcto, sea lo que sea lo que los seres humanos quieran de los otros, siempre se trata en principio también de una respuesta a la atracción y complacencia provenientes del otro lado. Por eso, la magia intersubjetiva se funda en una de complementariedad, tal como Platón la transcribió clásicamente en el mito de las dos mitades humanas, que se añoran apasionadamente una a otra, del discurso de Aristófanes en el *Banquete*. Las fuerzas unitivas que actúan entre los amantes remiten, según Platón, a una añoranza de totalidad redonda, cuyas huellas remiten a su vez a la prehistoria de la Gran Pareja” (104).

“campo cargado de irradiaciones” y un “escenario de un microdrama de energías” (Sloterdijk 106) como resultado del acercamiento intersubjetivo entre el amante y el amado. Es importante subrayar, no obstante, que lo interesante de este planteamiento es que señala que existe un ejercicio de códigos subjetivos empáticos que hace brotar las esferas íntimas (espacio interior) en el afuera, en la exposición y apertura a los otros (espacio exterior). Quizás en un tono más bachelardiano, podría decirse que Fedro habita el espíritu de Lisias y viceversa, pues ambos han participado de una ensoñación recíproca en la que se llenaron de contenidos y connotaciones que se originaron de la admiración, por un lado, de Lisias a Fedro al mirar su hermoso rostro; y, por el otro, de Fedro a Lisias tras oír su gran discurso en torno al amor. Una microesfera, un microcosmos, acontece de la unión de miradas entre ambos sujetos y se mantiene viva gracias a las tensiones semánticas que la componen. Esta redondez cálida y acogedora nos recuerda a la “bola viva” del pájaro de Michelet (Bachelard 205) que señalamos en el apartado previo a éste.

De este modo, sucede que el otro funciona como un espejo, mas no uno quieto y de reproducción eidética, sino uno que se sostiene de un eco afectivo (99), empático. Pero también, en esta dinámica bipolar de reflejos espejeantes, de complementariedad, se implica una vuelta hacia sí mismo, un “conócete a ti mismo” (99) inevitable. Se puede decir, por tanto, que el contacto con el otro y la esfera que se forma como consecuencia, sugiere, al mismo tiempo, un ejercicio sobre sí mismo. La formación de nuestros gestos, nuestra *facialidad*, nuestra personalidad y, por lo tanto, la de nuestra identidad, es posible gracias al encuentro de la mirada con el otro. En este encuentro ocurre, pues, una transformación *con* el otro.

Por otra parte, a pesar de que la formación de la microesfera, o esfera íntima, consiste en el contacto entre las miradas, al menos, de dos sujetos; también puede darse una desde la mirada al no-rostro, es decir, al objeto. En este respecto, Sloterdijk expone que el retrato en el arte moderno, influenciado por una nueva realidad mecanizada, ya no expone rostros humanos, sino al contrario, no-humanos, no-rostros (93). Menciona a los autorretratos hechos por Andy Warhol, que “alcanzan el estado del desprendimiento de sí en la distribución automática” (93) para mostrar que puede existir un espacio interfacial entre un rostro y un no-rostro, e incluso, con la cada vez mayor tecnologización de nuestra vida cotidiana, uno entre dos no-rostros. También es posible, por otro lado, la autocomplementación con el reflejo idéntico del sujeto que se ve en el espejo (100) y no necesita del otro para reconocerse y construirse subjetivamente. Este es el sujeto que en soledad se excluye del intercambio de miradas (99), del *ser-con*, y se reconstruye a sí mismo desde la mirada que se refleja y se vuelve hacia atrás. Consiste, pues, en la ilusión o el fantasma de una esfera íntima en la que hay una relación

bipolar, pero entre el mismo individuo y su propio reflejo (101). Decimos ilusión porque ¿acaso hay un sujeto completamente aislado de los demás, de lo otro?

En cualquier caso, estas ideas nos son útiles si pensamos en esos objetos del hogar que el sujeto carga de una subjetividad (memorias, sentimientos, ideas) ajenas al otro, que es en apariencia completamente individualista, y aun así forma una esfera empática entre ambos: el sujeto y el objeto-espejo que es, a su vez, un no-rostro. Los objetos, pues, aunque no sean rostros y sean incapaces de devolver la mirada, contribuyen también a formar esferas íntimas con el sujeto que los mira y reconoce. Sin embargo, como ya hemos apuntado en algunas ocasiones, muchos objetos guardan memorias que suelen involucrar a otros sujetos con los que se tuvo algún tipo de intimidad.

Por último, quisiéramos traer brevemente a Deleuze para dar un contraste que consideramos sugerente a la concepción del adentro. En el capítulo “Los pliegues o el adentro del pensamiento (subjetivación)” de su libro sobre Foucault<sup>39</sup>, elabora una reflexión a partir de la preocupación de éste por los griegos y la subjetividad desde el principio de su obra, pero sobre todo a partir de la *Historia de la sexualidad*, que será cuando comience a evaluar las formas de subjetivación. Deleuze argumenta que en Foucault el pensamiento es una relación con el afuera, y no al revés. Para poder hablar del pensamiento y la construcción de la subjetividad en la obra foucaultiana, es necesario comprender primero la formación de los mecanismos de saber y de poder en la época clásica, la cual fue previa a la relación con el afuera (128). La autosubjetivación<sup>40</sup> no llegó *ex-nihilo* sino que procuró de un trabajo sobre la ley (saber) y el ejercicio de esta ley (poder) sobre los otros, pero este ejercicio implicó un cuestionamiento reflexivo del sí mismo: ¿Cómo gobernar a los otros si no puedo gobernarme a mí mismo? El adentro, así, resultó del contacto con el afuera.

Más adelante, Deleuze afirma: “El adentro como operación del afuera: a lo largo de toda su obra, Foucault parece estar obsesionado por ese tema de un adentro que sólo sería el pliegue del afuera, como si el navío fuese un pliegue del mar” (129). Vemos, pues, que el adentro se produce precisamente en el ejercicio sobre el afuera: el navío es, en realidad, un pliegue del mar. La subjetivación vendría a ser, entonces, un proceso que genera un doblez (o

---

<sup>39</sup> Michel Foucault (1924-1984) representa una de las grandes figuras del pensamiento contemporáneo. Entre sus obras encontramos *Historia de la locura en la época clásica* (1961), *Las palabras y las cosas* (1966), *La arqueología del saber* (1969), *Vigilar y Castigar* (1975), *Historia de la sexualidad* (1976-1984), entre otras. En cuanto a los cursos dictados en el *Collège de France*, tenemos *Subjetividad y verdad* (1980-1981), *La hermenéutica del sujeto* (1982), *El gobierno de sí y de los otros* (1982-1983), y *El coraje de la verdad* (1983-1984).

<sup>40</sup> Con ‘autosubjetivación’, nos referimos a los mecanismos del propio sujeto para construirse a sí mismo, pero siempre teniendo como referente el contexto donde se encuentra.

pliegue<sup>41</sup>, en términos deleuzianos) con el afuera. De la misma manera que estudiábamos antes en Sloterdijk, en el Foucault de Deleuze no puede decirse que exista un sujeto anterior al vínculo *con* los otros y lo otro. El “gobierno de los otros” llevó a los griegos al “gobierno de sí”, puesto que el pensar sobre el afuera, sobre los otros, trajo inevitablemente una relación reflexiva que se volvió al sí mismo que piensa y ejerce una actividad sobre el llamado mundo exterior. Respecto a esto, Deleuze alega:

Es necesario que la dominación de los otros se doble de un dominio de sí mismo. Es necesario que la relación con los otros se doble de una relación consigo mismo. Es necesario que las reglas obligatorias del poder se doblen de reglas facultativas del hombre libre que lo ejerce. Es necesario que de los códigos morales que efectúan el diagrama aquí y allá (en la ciudad, la familia, los tribunales, los juegos, etc.) se libere un «sujeto», que rompa, que ya no depende del código en su parte interior. Eso es lo que han hecho los griegos: han plegado la fuerza, sin que deje de ser fuerza. (133)

Observamos, pues, que el sujeto aplica también esas dinámicas que conoce del saber y del poder sobre sí mismo, es decir, que su proceso de autosubjetivación no está desligado ni de las estructuras epistemológicas ni de las coercitivas. Es así que “el pliegue del afuera constituye un Sí Mismo” (148) y convive en una relación topológica coextensiva entre ambos (154). El pensamiento y la interioridad no están separados de lo exterior, sino que comparten el mismo lugar, en el pliegue mismo de su encuentro: el espacio del adentro “estará todo él copresente con el espacio del afuera en la línea del pliegue” (153), cuestión que nos recuerda en cierto modo al rincón de Bachelard. Luego, en las últimas líneas del ensayo dice lo siguiente: “La habitación central, que ya uno no teme que esté vacía, puesto que pone en ella el sí mismo. Aquí en esa zona de subjetivación, cada cual deviene maestro de su velocidad, relativamente maestro de sus moléculas y de sus singularidades: la embarcación como interior del exterior” (Deleuze 158). Todo lo cual nos traslada, de nuevo, a las anunciadas por Bachelard con respecto a la intimidad:

La intimidad del cuarto para a ser nuestra intimidad. Y, correlativamente, el espacio íntimo se ha hecho tan tranquilo, tan simple, que en él se localiza, se centraliza toda la

---

<sup>41</sup>Pliegue: “Doble, especie de surco o desigualdad que resulta en cualquiera de aquellas partes en que una tela o cosa flexible deja de estar lisa o extendida” (“Pliegue” *DRAE*).

tranquilidad de la habitación. El cuarto es, en profundidad, nuestro cuarto, el cuarto está en nosotros. Ya no lo  *vemos*. Ya no nos  *limita*, porque estamos en el fondo mismo de su reposo, en el reposo que nos ha conferido. (196)

Nos resulta interesante que, a pesar de que Deleuze hace ver que Foucault de cierta manera criticó a los fenomenólogos por haber “ido demasiado rápido” (147) y no considerar los procesos del saber y el poder antes del pliegue del ‘sujeto’, en este fragmento perteneciente a *La poética del espacio* se aprecia un punto de encuentro entre la habitación de la que habla Deleuze y la habitación de Bachelard. Hay que considerar, sin embargo, que el primero se refiere a la habitación como la subjetividad, como un proceso del adentro, mientras que el segundo se refiere a la habitación factual de la casa. De igual forma, las dos habitaciones fungen de “zona de subjetivación” y se configura de la relación sujeto-afuera. En cualquier caso, es importante recordar que Foucault encontró en Heidegger y Merleau-Ponty “una fuerte inspiración teórica para el tema que lo obsesionaba: el pliegue, el doblez” (144). En Bachelard, pues, no es que haya un espacio otro “que pone en contacto el Afuera y el Adentro” (144) como lo habría en el problema de la intencionalidad fenomenológica, sino que el adentro se da en el mismo espacio exterior de la habitación, en el pliegue, en el reposo del sujeto desde el cual los límites entre afuera y adentro desaparecen y otorgan la tranquilidad de pertenecer  *en y con* la habitación. Ese reposo es la misma ausencia de temor al vacío que menciona Deleuze, es el reposo de “la embarcación como interior del exterior” (Deleuze 158).

Para resumir, es preciso recordar que en este subcapítulo nuestra intención ha sido enmarcar una teoría que nos permita analizar la relación de la subjetividad con el exterior y sus objetos desde la complementariedad y la simultaneidad; es decir, comprender que los ejercicios de implicación y significación de los objetos del espacio cotidiano íntimo, la casa, pertenecen tanto a una construcción del sujeto como de la casa misma, en la medida en que se crea una esfera afectiva o empática entre ambos. Será interesante ver cómo Hanni Ossott desarrolla estas relaciones a través de la ensoñación y la palabra, fundando, además, un espacio poético sobre el espacio de la casa. Ahora bien, si lo normal es que la poeta venezolana se acerque más a la percepción fenomenológica del adentro y el afuera, hay, sin embargo, algunas pocas ocasiones en las que parece dirigirse más hacia una propuesta foucaultiana o deleuziana, dando a entender que las relaciones existentes entre el interior y el exterior se dan en los pliegues de la subjetividad. Hay que tomar en cuenta, no obstante, que el “ensueño poético, creador de símbolos, da a nuestra intimidad una actividad polisimbólica” (44), y es esta actividad la que

nos interesa desvelar con ayuda, claro está, de las implicaciones de las nociones presentadas hasta ahora.

### C. Más allá del poema

Joaquín Marta Sosa<sup>42</sup>, a quien citamos en el estado de la cuestión de esta investigación, dice algo a lo que creemos necesario volver: que Hanni Ossott inaugura la trans-poesía en la poética femenina venezolana (Marta Sosa 25). Para el crítico venezolano esto ocurre sobre todo a partir del poemario *Hasta que llegue el día y huyan las sombras* (1983), pero en realidad se cristalizará y radicalizará a partir de *El reino donde la noche se abre* (1987). Desde aquél será que la poeta emprende un vuelo “hacia los reinos de la vida, de la biografía compleja y completa, total, del vivir humanos y de sus significados y trascendencia” (27) y lo continúa, cada vez de manera más profunda, en sus obras posteriores. El poema, entonces, será el instrumento de revelación, el medio para alcanzar una realidad otra, una vida otra: el poema será igual a fundación. Tal como afirma Juan Liscano, muy acertadamente, “el hecho poético es un hecho existencial cuya finalidad es ontológica, no puramente literaria” (citado en Marta Sosa 26). Y será, en este sentido, que Marta Sosa asevere que Ossott es una trans-poeta: su poesía es su existencia misma, ella es su poesía, la cual se desborda de los límites gráficos y lingüísticos a través de su carga reflexiva, “crudamente confesional” y autobiográfica (29). Así, el crítico opina que ella:

Se engañaba a sí misma (no siempre logramos entendernos a nosotros mismos y con nosotros) cuando declaraba que sólo leía y le interesaba la poesía de conceptos, de ideas, la que propone órdenes del mundo. En todo caso, si fue así el resultado se ubicó en la orilla opuesta: la suya es poesía íntima, confesional, donde no hay conceptos ni ideas sino *vida en su estado más primario e irredento*. (30) (cursivas nuestras)

Esta idea de ver su poesía como vida misma, la discutíamos también en páginas previas<sup>43</sup> cuando varios autores cercanos a ella escribieron sobre la relación que Ossott tenía con la poesía y cómo ella *vivía* la poesía además de escribirla: escribir era, en efecto, un acto

---

<sup>42</sup> Joaquín Marta Sosa (1940) es un poeta y crítico portugués-venezolano, profesor de la Universidad Simón Bolívar (USB) en Caracas. Entre sus poemarios hallamos: *Sol cotidiano* (1981), *Territorios privados* (1999), *Las manos del viento* (2001), *Domicilios del mar* (2002), *Amares* (2007), y *Campanas de Nogueira* (2010),

<sup>43</sup> Ver subcapítulos “Planteamiento del problema y estado de la cuestión” y “Hanni Ossott, poeta”.

vital. En palabras de la poeta Yolanda Pantin, ningún poeta “de este país (Venezuela) se ha expuesto tanto como ella” (Pantin 72), cuestión que fue necesaria para, según Caballero, poner los pies sobre la tierra (Caballero 83) y configurar la segunda etapa de su escritura. La urgencia de tratar la poesía como vida era algo que, sin duda, asaltaba los pensamientos de Ossott e, incluso, sus acciones; por ejemplo, las asignaturas que impartía en la UCV tenían que ver con la literatura en tanto experiencia y vida. Ella lanzaba afirmaciones como: “cada libro nuestro es una *experiencia*” (“Memoria de una poética” 98) o “la poesía se escribe con el ánimo, no con el logos” (99). Además, curiosamente, presentó una memoria (“Memoria de una poética”) junto con el libro de poemas *El reino donde la noche se abre* como trabajo de ascenso en la Universidad, en la cual argumenta que “Si nosotros somos maestros de poesía, siendo a la vez poetas, debería ser lógico que pudiésemos ascender también académicamente como tales” (115). Notemos, pues, que para ella la poesía no sólo era un acto creativo sino también profesional: ella toda era su obra y debía ser juzgada o valorada como tal, representando, así, las palabras de Bachelard: “Ya no nos parece paradoja decir que el sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen” (16). Esta entrega sin medida a las imágenes poéticas, en cierto modo, resume lo que Ossott hizo durante su carrera, ya que entregarse a ellas es *habitarlas*, es vivirlas, es construir una esfera viva y afectiva: el poeta es y está en las imágenes poéticas. La poeta venezolana, veremos, exponía y explotaba esto en su labor poética (biográfica y profesional).

Si hablamos, no obstante, de la correspondencia entre Hanni Ossott, como poeta, y su obra, es necesario referirnos, aunque sea brevemente, a algunos pasajes acerca de Foucault que encontramos en el artículo de Daniel Smith<sup>44</sup>, “Foucault on Ethics and Subjectivity: ‘Care of the Self’ and ‘Aesthetics of Existence’”. En dicho texto, se reflexiona en torno a las nociones básicas e importantísimas de la filosofía foucaultiana a partir de los años 80, el “cuidado de sí” y la “estética de la existencia”, donde se destaca la relación transpoética entre el autor y su obra como una superación del dualismo tradicional. Dice Smith al respecto de la concepción de Foucault:

Rather than understanding the subject according to the traditional philosophical dualism which would oppose an abstract transcendental “subject” to its concrete

---

<sup>44</sup> Daniel Smith es investigador en el Departamento de Filosofía de la Universidad Estatal de Pensilvania en EEUU, especialista en el idealismo alemán y filosofía contemporánea del siglo XX. Entre sus publicaciones, se encuentran: “Hegel’s Comedy” (2013), “An Event Worthy of the Name, a Name Worthy of the Event” y “What is the Body without Organs? Machine and Organism in Deleuze and Guattari” (2017, por publicar).



empirical life, in Foucault's conception these two terms are fully immanent to one another. The "care of the self" ... is to be understood in this manner, whereby the two terms, "care" and "self" are not opposed, but must be thought together. As we will also see through an investigation into Foucault's text on the notion of authorship, we see the same model in his concept of an "aesthetics of existence," *a model in which the artist and the artwork are not conceived as two separate substances, but are held together on the same plane.* (137) (cursivas nuestras)

Existe una analogía entre la construcción de la subjetividad y el acto creativo. En una entrevista que le hace Charles Ruas a Foucault, éste responde lo siguiente a una pregunta acerca de la relación existente entre la vida sexual del autor y su obra:

Someone who is a writer is not simply doing his work in his books, in what he publishes... his major work is, in the end, himself in the process of writing his books. The private life of an individual, his sexual preference, and his work are interrelated not because his work translates his sexual life, but because the work includes the whole life as well as the text. The work is more than the work: the subject who is writing is part of the work. (Foucault, citado en Smith 149)

Notemos que en este fragmento el filósofo no separa al escritor de su obra, sino que más bien dice que la obra, en realidad, es la del propio sujeto mientras escribe su obra. Hay, entonces, una interrelación activa y coherente entre el que escribe, lo que se escribe y lo escrito. En efecto, el proceso creativo es doble: en primer lugar, del autor en la obra y, en segundo lugar, de la obra en el autor (Smith 146), lo cual trae a la reminiscencia las palabras del mismo Foucault en su artículo cuando sugería que: "El autor —o lo que he tratado de describir como la función-autor— sin duda no es más que una de las especificaciones posibles de la función-sujeto" (32). Por lo tanto, si decimos que las funciones que ejerce el sujeto sobre su objeto creativo, podemos afirmar, igualmente, que "el autor no precede a las obras" (33), puesto que el autor se hace al mismo tiempo que su obra. Hay una relación casi orgánica de mutación y reconstrucción entre el uno y la otra, de la misma manera que del sujeto y su casa en la concepción bachelardiana. En Ossott, no sólo su poesía era su vida misma, no sólo ella padecía sus poemas, sino que además en ellos también construía el espacio de la casa a través de la imaginación, es decir, la obra no sólo involucraba la construcción al ser que ejerce un trabajo

sobre ella, sino que, a su vez, la consolidación de una esfera de intimidad desde las funciones del *habitar*.

Ahondaremos en estas cuestiones en los poemas que presentaremos más adelante. Por ahora, para resumir lo que Smith argumenta sobre la postura de Foucault, y también sobre la idea que nos interesa subrayar, valgámonos de sus propias palabras:

So, when Foucault says we should treat our life as a work of art, we should not understand him to be saying that “we” are something separate from and transcendent to this object “life” which we ought to use as the material for an aesthetic work of art. This would re-introduce exactly the kind of dualism Foucault tries to get away from in this essay. The distinction is not one of two different levels, a transcendent author-principle opposed to the substantial work of art which it produces, but one whereby the two things, the author and the work, remain strictly immanent to one another. (141)

Foucault, en efecto, no propone una aproximación al sujeto, y en este caso al autor (en tanto artista), desde la visión posmoderna de la muerte del autor<sup>45</sup>, sino que lo hace estableciendo una correlación entre el autor y su obra, de tal manera que ambos se vuelven indiferenciables. La construcción de la obra equivale y es simultánea a la construcción del sí mismo, pues no hay un sujeto separado de eso que *hace* y *vive*. Justamente, este es el resultado, quizás inconscientemente, al que se dirige Ossott. Estaba tan arraigada a su obra y la vivió con tal intensidad que fundó un espacio poético desde el cual llevó hasta los límites su propia existencia; no obstante, la formación de ese espacio implicó, también, un trabajo arduo de despojamiento de los discursos cientificistas y objetivistas de la realidad. El poema fue el vehículo, el cuerpo mismo sobre el cual la poeta ejerció mecanismos autosuficientes de construcción subjetiva, pero siempre desde una óptica del entorno cotidiano y personal que, de alguna forma, para Ossott *era* la realidad más *real*.

#### **D. Nuestra metodología y aproximación**

La crítica literaria, con un alto desarrollo durante el siglo xx, que se prolonga hasta nuestros días, ha tenido como objetivo primordial describir y explicar la naturaleza de la

---

<sup>45</sup> Ver “La muerte del autor” (1967), de Roland Barthes. Para Smith, desde “¿Qué es un autor?” (1969), de Foucault, pueden intuirse algunos de los cabos que formarán las posteriores reflexiones del filósofo francés acerca de la obra de arte como “estética de la existencia”.

expresión y contenido del texto literario. Tradicionalmente, incluso durante el surgimiento de nuevos paradigmas de análisis, la crítica ha sido *contenidista*, dando cuenta de los mensajes de los textos y su forma, para así atender los diferentes modos de expresión poética. Dicho de otra manera, ha sido semántica y gramatical, en el amplio sentido de este último término. Y siempre ha sido perenne la controversia de si el análisis de textos debe dar cuenta de la forma o de la sustancia.

Roman Jakobson trató de dar fin a la controversia al señalar que la crítica literaria debía dedicarse al estudio de la literariedad, y no a aspectos sociológicos, psicológicos o biográficos. Como lingüista y, por lo tanto, animado por las exigencias propias de una metodología científica, una de las cuales era la validez de las afirmaciones o juicios sobre los fenómenos investigados, decidió formalizar su ideología poética, esbozada en los inicios del formalismo ruso, en su famosa conferencia “Lingüística y Poética” (1958) que dio en el congreso sobre estilo y lenguaje en Bloomington, Indiana Estados Unidos. En dicha conferencia precisó el concepto de función poética, una vez delimitada de otras funciones del lenguaje, como la referencial y la metalingüística.

Esto lo logra gracias al desarrollo de la lingüística, la cual se consolidó para la época como una ciencia del lenguaje. El formalismo ruso se nutrió de una época de abandono de los paradigmas tradicionales arrastrados del siglo XIX. Las primeras décadas del siglo XX, en efecto, fueron testigos de importantes transformaciones en muchos campos del saber cómo la lingüística, la lógica, las artes, la física y la literatura, entre otros. Esta última se caracterizó, en el ámbito inglés, por ejemplo, por un interés más en los procesos psicológicos de los personajes que en las descripciones de los rasgos de la personalidad y ambientes. Habría que distinguir entre la producción literaria, con cambios notables, y el metalenguaje crítico. En cuanto a la primera, por ejemplo, decía Virginia Woolf, refiriéndose a autores contemporáneos suyos, como Wells, Bennett y Galsworthy, lo siguiente: “If we fasten, then, one label on all these books, on which is one word materialists (sic), we mean by it that they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring” (“Modern Fiction” 159).

Aquí Woolf aludía a la falta de comprensión por parte de sus contemporáneos de lo que realmente debía ser el propósito de la producción literaria. De cierta manera, estaba criticando la noción de ‘método’ que se había heredado desde los primeros tiempos de la historia, comenzando por Aristóteles, pasando por Bacon, Descartes, y culminando con el desarrollo científico del siglo XIX, de lo que no escapó el mismo Marx al postular su teoría sobre las verdaderas causas de la alienación. Woolf tildó a los autores contemporáneos, ya aludidos, de

materialistas. Dice al respecto: “If we tried to formulate our meaning in one word we should say that these three writers (Wells, Bennett y Galsworthy) are materialists” (158). Notemos que la autora británica, junto con otros escritores y escritoras de su momento, tuvo la visión de que un método rígido, retóricamente anquilosado, y por lo tanto jerarquizado en moldes y procedimientos, que daban cuenta de la estructura de la palabra artística, particularmente la poesía, con sus figuras de pensamiento, construcción, dicción y tropos, no expresaban *la vida*, el corazón de la creación artística.

La vida para Woolf es lo esencial, la fuente que alimenta la ficción, que no tolera la camisa de fuerza de los preceptos retóricos porque “whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide” (160). Fundamentalmente se está hablando aquí de la producción literaria como un conjunto de sugerencias a considerar al momento de poner en marcha el proceso de construir un universo ficcional. Y, de hecho, se asemeja a la visión que tenía la misma Ossott que, como sabemos, era una lectora y admiradora de la escritora británica.

Esta nueva concepción de los elementos que deben conformar la producción poética denominada ‘modernismo’ desde la perspectiva británica de las primeras décadas del siglo XX, conlleva la certeza de que la vieja práctica de construir novelas, con una arquitectura escritural, admitámoslo, extraordinaria, no respondía a *la vida*, a la verdadera naturaleza de las transacciones interpersonales o intersubjetivas que suelen experimentar los seres humanos reales y los personajes en el ámbito ficcional. Por ello, es necesario desembarazarse de los moldes de la tiranía de los hábitos escriturales del pasado. El escritor de los nuevos tiempos, como lo fue Joyce, “attempt(s) to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them, even if to do so they must discard most of the conventions which are commonly observed by the novelist” (“Modern Fiction” 161) y, por lo tanto, se aleja de la escritura materialista, en el sentido que este término tiene para Woolf. El novelista, y por ende el poeta, debe ser representador de la vida. Joyce es un ejemplo de osadía y coraje porque desafió el *statu quo* de la época, ya que tuvo conciencia de lo que significaba, rechazando ser un fiel emulador de los preceptos retóricos tradicionales, ser más bien *recipiente* de la vida y así permitir la irrupción de las imágenes estéticas, porque “in contrast to those we have called materialists, Mr Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain ...”(161).

Para los modernistas británicos, pues, el verdadero objetivo de la novela (y de la poesía) era escudriñar y representar el mundo psicológico de los personajes, o de la voz poética, que produzca un efecto o impacto igualmente psicológico en los lectores y receptores de las

estructuras imaginativas de aquellos mismo personajes o voz que habla en el poema, impacto que *resuena* con los acordes de las imágenes poéticas o narrativas. A esto lo podríamos llamar *empatía intersubjetiva*, si pensamos en la imagen, aludida anteriormente, de las esferas íntimas empáticas de Sloterdijk. Podemos decir, entonces, que el novelista que vibra al compás de la vida es un constructor de puentes empáticos entre los personajes y los lectores. La función de estos últimos, por otra parte, es la de recrear esos contenidos empáticos que conllevan las alegrías y penurias de la miseria humana.

La *empatía intersubjetiva* implica la existencia del efecto o impacto estético, el cual no parece ser producto de una elaboración intelectual ni de una intención consciente orientada a la irrupción de la imagen poética. Ésta surge llana y simplemente como si tuviera vida propia, espontánea, libre, inédita. La imagen poética nace del corazón, del alma, no de la razón (Ossott, “Memoria ... ” 99) y se concatena con otras imágenes que le siguen de una forma semejante a la del rebaño que fluye imparable detrás de su líder. El poeta que experimenta el rosario de imágenes estéticas es un *recipiente* más que un *actor*.

Vemos, entonces, que el acto creativo es un fenómeno que surge de lo que Woolf llama ‘la vida’, la cual no debe entenderse sólo en el sentido ordinario del término. La vida es lo que percibimos y sentimos al contemplar la mirada de un niño, la mariposa que nos visita, la mano que nos toca, el pañuelo que nos susurra una historia vivida, al ser blanco del perfume que nos arranca un recuerdo, al imaginar el monólogo interior de un personaje. Y eso que se percibe y siente es el efecto estético. Es la vida y sus sensaciones.

Con respecto a esto, Edgar Allan Poe parecía comprender muy bien la relación entre producción y efecto. Refiriéndose a los cánones que exigían un esfuerzo sostenido en la creación poética como algo imperativo para la valoración estética de los poemas, señaló lo siguiente: “It is to be hoped that common sense, in the time to come, will prefer deciding upon a work of art, rather by the impression it makes by the effect it produces, than by the time it took to impress the effect or by the amount of “sustained effort” which had been found necessary in effecting the impression” (“The poetic principle” 338-339). Así pues, Poe concebía el efecto estético de un poema, por ejemplo, como algo que ocurre en nuestras almas y no en nuestro intelecto. No creía ni en el didactismo, herencia platónica, ni en lo que él llamó “la manía épica”, la cual consistía en alargar un poema casi exhaustivamente, porque lo que subyace a estas conductas nefastas para la producción poética es la creencia de que los poemas deben ser verdaderos, que el objetivo último de aquéllos es la representación de la verdad repartida en numerosos detalles. Dice Poe en cuanto a esto: “It has been assumed, tacitly and avowedly directly and indirectly, that the ultimate object of all Poetry is Truth. Every poem, it

is said, should inculcate a moral; and by this moral is the poetic merit of the work to be adjudged” (341).

Notemos que la crítica de Poe iba dirigida a una tradición cartesiana que valoraba la razón por encima de otras funciones o pasiones del individuo. La Verdad realmente está divorciada del objetivo intuitivo de la creación poética. La verdad no es sentimiento, y por lo tanto, ajena a lo poético porque “ ... The demands of Truth are severe. She has no sympathy with the myrtles. All *that* which is so indispensable in Song, is precisely all *that* with which *she* has nothing whatever to do” (341). Pero este punto de vista parece también válido para la crítica literaria la cual, armada con el método científico, pretende explicar un fenómeno que se le resbala de las manos, inasible, muchas veces indescriptible. Se requiere, en consecuencia, un cambio de actitud drástico, radical, que permita la irrupción de un nuevo lenguaje crítico. Implica el abandono de los viejos hábitos de análisis, la ruptura de las cadenas del método. Pero no es tarea fácil liberarse del metalenguaje de la ciencia con todas sus implicaciones, porque el esfuerzo crítico de oponerse a enfoques fallidos o inapropiados está sumergido en las mismas aguas turbulentas de las cuales quiere salir, lo cual conlleva a su vez lo que podríamos llamar *la paradoja conceptual*. Es decir, aquélla que ocurre, precisamente, cuando se usa un discurso que utiliza el mismo vocabulario y sintaxis para criticar los conceptos de ese discurso con la pretensión de que al hacerlo se está creando uno nuevo.

En este sentido, Smith, en el ensayo ya citado en el apartado anterior sobre Foucault, recogiendo los argumentos de éste y Giorgio Agamben en contra de la concepción jurídica de la ética, alude al rechazo de ambos de dicha concepción para llamar la atención sobre la dificultad inherente al esfuerzo de criticar posiciones contrarias. Señala en efecto:

As is well-known, Foucault opposes the modern, “juridical” conception of ethics. But what we find in Agamben is a real sense of how difficult it is to think outside of this conception; Foucault’s genealogical sensibility gives him a sense of how deeply-rooted this schema is within contemporary thought, and thus of how difficult it is for us to imagine an ethical discourse which would take a different form. (137)

Esta influencia de los viejos conceptos sobre los nuevos la encontramos en diferentes contextos de trabajo intelectual, lo cual puede resultar en cambios de diferentes grados de bondad o negatividad. En el campo de la crítica literaria, que es el que nos ocupa, el círculo de Moscú intentó establecer un método científico que superara, así lo esperaban sus miembros, la injerencia de lo biográfico y lo sociológico en los ensayos críticos (cfr. Jakobson 1921). Esto

tuvo mucho que ver, como ya señalamos arriba, con el floreciente desarrollo de la lingüística incipiente que, como la física, defendía sus argumentos basados en el descubrimiento, descripción y clasificación de unidades discretas mínimas como los átomos (electrones, neutrones y protones) en física y los fonemas y morfemas en lingüística. En fin, el signo lingüístico de Saussure, junto con la noción de sistema, les dio a los estudiosos de las primeras décadas del siglo XX la certeza de que habían encontrado la piedra filosofal de las ciencias humanas.

No trataremos aquí de hacer un recorrido histórico de todos los pormenores del desarrollo del cientifismo de la crítica literaria en el siglo XX, mas baste con acotar que tal desarrollo encontró su mayor esplendor en el movimiento estructuralista francés representado por autores como Barthes (1966), Greimas (1966) y Todorov (1973), entre otros. La crítica literaria estructuralista no fue un movimiento aislado, sino que fue parte de toda una eclosión ideológica orientada a la recomposición de los métodos y prácticas de las ciencias humanas en general.

En efecto, el estructuralismo, interesado en explicar el lenguaje como un sistema de elementos solidarios, evidenciados en los conceptos de ejes de la selección y de la combinación (ejes paradigmáticos y sintagmáticos, respectivamente) (Ducrot y Todorov 129-130), asentamiento ideológico y metodológico de la lingüística, fue el soporte sólido que sirvió de base a la propuesta de Jakobson en su modelo de comunicación de que la orientación al mensaje era la función poética y que debía ser una parte que merecía mayor atención dentro de los estudios lingüísticos. Señalaba al respecto: “La tendencia hacia el MENSAJE como tal (*Einstellung*), es la función POÉTICA, que no puede estudiarse con efectividad si se la aparta de los problemas generales del lenguaje o, por otra parte, el análisis de éste requiere una consideración profunda de su función poética” (*Lingüística y Poética* 358). Esto, también, se enlazaba con su concepción original sobre la *literariedad*, aquello que hacía que determinado uso del lenguaje fuera literario y no otra cosa. García Berrio y Hernández Fernández, haciendo historia sobre la aparición del término dicen lo siguiente:

El término de “literariedad” («literaturnost») fue un tecnicismo puesto en circulación por los formalistas rusos a principios del siglo XX, quienes llegaron a proclamarla el objeto específico de la Crítica y en general del estudio de la Literatura. La «literariedad», es decir, la especificidad formal-estética incorporada en el lenguaje literario, y no la Literatura como tal en conjunto, era para los formalistas el “objeto” de sus investigaciones y análisis críticos y teóricos (43-44).

El estructuralismo fue un movimiento exigente puesto que implicaba conceptos y procedimientos aplicados a diversos objetos del conocimiento, que debían resultar en juicios lógicos, coherentes, plausibles y, por supuesto, con un alto grado de refutabilidad. Existían, no obstante, grados de tolerancia en la formulación y presentación de los trabajos, lo cual dependía de la naturaleza misma de los fenómenos estudiados. Claro está, para la época -décadas de los cincuenta y sesenta- convivieron diferentes estilos, formas y versiones de cómo hacer “estructuralismo”.<sup>46</sup> Es de imaginar que los ensayos críticos provenientes de la psicología y de la filosofía, especialmente de la fenomenología, eran considerados “empíricos”, y por lo tanto no recibían la aceptación de los estructuralistas recalcitrantes en el seno de la comunidad científica de los estudios literarios.

En este trabajo vamos a adoptar un enfoque en el análisis poético<sup>47</sup> de los textos literarios desde una perspectiva diferente, aunque no radical, a la discutida hasta ahora por razones que Bachelard, autor clave de nuestro estudio, expone en su obra ya citada, *La poética del espacio*. En efecto, nuestro trabajo descansa sobre postulados muy diferentes a los del cientifismo crítico-literario. Hemos pretendido construir un aparato crítico que se nutra de las raíces de una fenomenología del espacio (y, en específico, de la imaginación) que intente *mostrar*, más que *explicar* -que es lo que hacen las ciencias naturales-, una visión de las relaciones intersubjetivas que se establecen entre un espacio determinado y los individuos que lo habitan para convertirlo en una *morada*. Nuestro interés se centrará, sin embargo, más que en un diálogo histórico entre morador y los sectores u objetos de una casa, por ejemplo, en aquella comunicación entre el poeta y los espacios que hace posible lo que Bachelard, definiendo la poesía, llama la *metafísica instantánea*. En este sentido acota lo siguiente:

La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema tiene que dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y objetos, todo a la vez. Si ella sigue simplemente el tiempo de la vida es menos que la vida; sólo puede ser más que la vida inmovilizando la vida, viviendo a la vez la dialéctica de las alegrías y las penas. Es entonces el principio de una simultaneidad esencial en que el ser más

---

<sup>1</sup> Un ejemplo clásico es “Introduction à l’analyse structurale des récits” (1966) de Barthes.

<sup>47</sup> Hemos venido usando el término ‘poética/o’ ambiguamente para referirnos tanto a la teoría o modelo semiótico-literario como al simple uso como adjetivo relativo a los poemas o a la teoría misma.



disperso, más desunido, conquista su unidad. (“Instante poético ... ” s/p).

Una instancia de la simultaneidad de la que habla Bachelard es este breve poema de Frost, “Dust of Snow”:

The way a crow  
Shook down on me  
The dust of snow  
From a hemlock tree

Has given my heart  
A change of mood  
And saved some part  
Of a day I had rued. (Frost 221)

En este poema podemos captar la visión total de un instante detenido, paralizado en el tiempo, en el cual los elementos se dan simultáneamente: un cuervo, la sacudida del polvo de nieve, el árbol de la cicuta, el cambio de estado de ánimo, y la superación de un día lamentado. Se podría objetar que la simultaneidad es una ilusión, puesto que los elementos mencionados se dan en una narrativa, aunque breve, secuencial. La secuencia está, sin embargo, en el texto, el cual requiere articularse en el tiempo. La simultaneidad está en la imagen poética, en el instante metafísico, no en el lenguaje cumpliendo con su labor expresiva. Dicho instante metafísico es posible gracias a un tiempo vertical, no al tiempo horizontal en el que se articulan los fonemas y monemas. Sobre este tiempo vertical, el filósofo de la imaginación dice:

En todo verdadero poema pueden hallarse, pues, los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que llamaremos vertical, para distinguirlo del tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa... Al aceptar las consecuencias del instante poético, la prosodia logra llegar a la prosa, al pensamiento explicado, a los amores experimentados, a la vida social, a la vida corriente, la vida que se desliza lineal, continua. Pero todas las reglas prosódicas no son más que medios, viejos medios. El fin es la verticalidad, la profundidad o la altura; es el instante estabilizado en

que las simultaneidades, al ordenarse, demuestran que el instante poético tiene una perspectiva metafísica. (“Instante poético ... ” s/p)

O como diría Woolf, el fin es la vida. En efecto, existe una semejanza conceptual entre la noción de “vida” de la autora británica y la de “perspectiva metafísica” de Bachelard. Tanto en el poema como en la prosa el instante metafísico se manifiesta como una totalidad, como una suma, pero unitaria, de sensaciones, percepciones, imágenes inéditas, leyes y movimientos universales, espacios oníricos y pensamientos inesperados que revelan una verdad<sup>48</sup>. Y todo ello forma una estructura en ebullición que capta el poeta o el escritor libre de las ataduras del método, de los mandamientos de los preceptos retóricos. Y esa estructura dinámica, cambiante pero congelada en el tiempo vertical, como diría Bachelard, de fenómenos sincrónicamente enlazados, es lo que denota el término ‘vida’ para Woolf. Con estas palabras orientadas a los noveles escritores, la autora británica intenta mostrarles cómo entiende la vida y de dónde viene la materia prima de la ficción:

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (“Modern Fiction” 160-161)

Por supuesto, Woolf se refiere a escenas narrativas que son en realidad un conglomerado complejo de imágenes o percepciones que requieren el tiempo lineal para tomar forma en el lenguaje, mientras que Bachelard, fiel a su visión teórica y a su estrategia expositiva, constriñe los fenómenos investigados y se concentra en la imagen poética aislándola heurísticamente. Aun así, tanto Woolf como Bachelard hablan de la totalidad, de simultaneidades, del espíritu y del alma recipiente de los estimulantes bombardeos del espacio cotidiano. Vida e imágenes poéticas conllevan una verdad universal e infinita como la que recibe la voz del poema de Frost, “Dust of Snow”. Son instantes poéticos con contenidos semejantes, pero con ropajes distintos.

Para dar cuenta de estos instantes poéticos y metafísicos se necesita hacer referencia, aunque de manera breve, al encuentro del lector con el poema, es decir, que dicho instante

---

<sup>48</sup> Pero no la verdad lógica, la cual establece una correspondencia entre los juicios y sus referentes, sino la verdad de una visión de la naturaleza intrínseca del vivir cotidiano, del ser humano con su entorno al cual adscribe rasgos de su mundo subjetivo, algo así como el *Dasein* heideggeriano.

surge en el acto de lectura de lector competente y recipiente del impacto estético, el cual se ubica en el territorio de lo inexpresable, de lo indecible. El lector, ya lo hemos dicho, es un recipiente, cuya mente, cuya conciencia abandona su voluntad para resonar con la imagen poética que nace o renace de las raíces más profundas de su psiquis onírica, de su mundo interior insospechado. La noción de “recipiente” sugiere que el poeta como creador o lector, o cualquier individuo común enfrentado al texto, no controla voluntariamente la irrupción de la imagen poética. Insistamos en que Bachelard se refiere a la imagen poética aislada, no a un conglomerado de imágenes, las cuales en un momento posterior formarán el poema en sí. No está claro, sin embargo, cómo funcionan o se unen las imágenes para la construcción del poema, ya que Bachelard, a pesar de referirse al poema breve como una simultaneidad que “tiene que dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y objetos, todo a la vez” (s/p), no precisa la forma como se concatenan las mismas, debido quizás a su objetivo fundamental de dar cuenta de ese momento inédito, primario revelador de un conocimiento que nada tiene que ver con lo verdadero, con el pasado, con la tradición, un momento pre-lingüístico, congelado en el tiempo que no fluye, sino que se auto inmoviliza para permitir una especie de resonancia alargada en fracciones temporales antes de que intervenga la forma lingüística, en el que irrumpe la imagen poética.

Hasta ahora hemos acudido a Bachelard y a Woolf porque, gracias a los ensayos de Ossott<sup>49</sup>, nos dimos cuenta de que la poeta venezolana estaba influenciada por los aportes literarios, filosóficos y de aproximación a la literatura (y por tanto a la realidad, a la vida) de ambos autores. Pero es momento de citar a la misma Ossott y, en específico, un ensayo muy corto titulado “Cómo leer la poesía”, en el cual proclama:

El lector de poesía debe ser ante todo un lector humilde, pasivo, receptor de riqueza. Por una rara conjunción, el lector tiene que tener la edad del poeta; no de la edad cronológica, sino la edad mental, anímica, psíquica... Leer poesía no es lo mismo que leer novelas o leer el periódico. Cuando leo poesía me encierro en mi cuarto para que no me vean, porque allí hago muecas, danzo, ondulo, leo en voz alta, me contorsiono como Ulises ante las sirenas, me acuesto en el piso, lloro, es decir, me conecto con lo más profundo del inconsciente. Y eso no se le puede mostrar a nadie, para ello –como dice Virginia Woolf- es preciso un cuarto propio. No le aconsejo a mis alumnos, por

---

<sup>49</sup> El diálogo con estos autores es recurrente en muchos de sus ensayos, explícita e implícitamente, pero recomendamos revisar, sobre todo, su libro *Como leer la poesía. Ensayos sobre literatura y arte* (2007).

ejemplo, que lean poesía en un carrito por puesto. Porque la poesía es un templo y a ella se va con una vestidura especial y adecuada. (16-17)

En este pasaje, Ossott sugiere un acercamiento a la poesía como un estar dispuesto a escucharla y experimentarla. Nos resulta llamativo, además, que recurra a la imagen de Ulises y las sirenas porque justo Sloterdijk, en su libro *Esferas I*, explica que cuando el héroe griego se encuentra con las sirenas, en realidad se protege de no arrojarse en la perdición de su interior más profundo, lo cual lo desviaría de su objetivo: regresar a Ítaca después de la guerra. Las sirenas cantan, en este sentido, desde el lugar del oyente (Sloterdijk 234) y sus canciones corresponden a la identidad de quien las oye. Así pues, “escuchar sirenas significa escucharse” (240). Usando las palabras de Sloterdijk para interpretar las de Ossott, podríamos decir que leer poesía es, entonces, escucharse a sí mismo. Por eso el lector maduro y empático con el poema, llorará, danzará, ondulará y contorsionará, pues trae a la luz “lo más profundo del inconsciente” (16). El poema, por decirlo de otra manera, *resuena* la interioridad del que lo lee, así como también la del propio autor. Ossott recomienda leerlo en el reposo de la habitación propia, respetarlo y entregarse a él como si de un ritual se tratara, el cual podría ser el de la autoconformación del sí mismo, que requiere de un trabajo tanto psíquico como físico.

Por último, sería conveniente recordar que nos hemos referido aquí a los cambios paradigmáticos que tuvieron lugar en diversos cambios del conocimiento humano, sobre todo en las áreas de la producción y crítica literarias, en donde hemos encontrado instancias de actitudes o planteamientos teóricos que se oponían a los métodos en boga durante las primeras décadas del siglo xx. Hemos también hecho alusión a la dificultad inherente a la propuesta de un enfoque diferente a los tradicionales, especialmente en el campo de las llamadas ciencias humanas. Bachelard, acorde con las ideas discutidas arriba, es probablemente uno de los más insignes y decididos pensadores en contraponer una visión distinta de cómo debe implementarse la tarea ardua y compleja que debe llevarse a cabo en la elaboración de un metalenguaje crítico que dé cuenta de ese objeto tan profundamente humano y enrevesado como lo es la imagen poética, sobre todo por la rigidez metodológica empleada durante años de investigación en cualquier área del saber. Acota en este sentido lo siguiente:

Un filósofo que ha formado todo su pensamiento adhiriéndose a los temas fundamentales de la filosofía de las ciencias, que ha seguido tan claramente como ha podido el eje del racionalismo activo, el eje del racionalismo creciente de la ciencia contemporánea, debe olvidar su saber, romper con todos sus hábitos de investigación

filosófica si quiere estudiar los problemas planteados por la imaginación poética. Aquí, el culto pasado no cuenta, el largo esfuerzo de los enlaces y las construcciones de pensamientos, el esfuerzo de meses y años resulta ineficaz. (*La poética del espacio* 7)

Estas palabras son las que abren el libro citado y, creemos, son muy esclarecedoras en torno a lo que hemos venido hablando acerca de una aproximación a la poesía despojada y liberada de una visión objetivista y científicista de la literatura. Bachelard propone, contrario incluso a lo que él mismo había estado haciendo como filósofo de las ciencias, el *topoanálisis*. Este concepto, que ya definimos en el subcapítulo titulado “Espacio e imagen”, consiste en tomar la imagen poética como entidad ontológica en sí misma y llevarla hasta sus límites con el fin de desvelar lo esencial, lo original. En *La poética ...* estudiamos, sin embargo, que lo original está determinado por la memoria de la casa originaria en el viaje del ensueño del *habitar* el mundo. Pero la imagen no debe analizarse buscando un mensaje oculto o un pasado que la respalde, sino que hay que hacerlo desde “la existencia misma de la imagen” (17). En otras palabras, el fenomenólogo de la imaginación “quiere vivir *tal* y *como* los grandes soñadores de imágenes han vivido. Y puesto que subrayamos las palabras, rogamos al lector que se fije en que la palabra *tal* supera la palabra *como*, la cual olvidaría precisamente un matiz fenomenológico. La palabra *como* imita, la palabra *tal* implica que nos convertimos en el sujeto mismo que sueña el ensueño” (114).

Siguiendo las instrucciones de Bachelard, en este trabajo intentaremos abordar la imágenes poéticas *tal* y *como* se nos presentan, ahondándonos en el ensueño mismo de habitar la casa, el cual implica, como hemos explicado a lo largo de este marco teórico, una red de connotaciones e interconexiones que se hacen posibles gracias a que el sujeto es un ser espacial y, por lo tanto, funda espacios y/o esferas de intimidad en los que garantiza su reposo y resguarda, a la vez que construye, su propia identidad. En este orden de ideas, primero haremos un pequeño análisis como recorrido por la primera etapa poética de Hanni Ossott y, luego, comentaremos sus últimos poemarios que son más afines al tema de la relación intersubjetiva que se forma y reforma entre el sujeto y su casa, su morada. A continuación analizaremos, pues, los procesos subjetivos inherentes a la imagen desde la óptica del espacio.

## IV. ESPACIO Y COTIDIANIDAD EN LA POESÍA DE HANNI OSSOTT

### A. El lugar del sujeto en el mundo

El crítico venezolano, Arráiz Lucca, en su *Literatura del siglo XX*, señala que en el prólogo que hace Hanni Ossott de su propia traducción de las *Elegías de Diuno* (1987) la poeta sentencia lo siguiente: “La modernidad de Rilke radica en esto, en saber que el hombre carece de lugar” (Ossott, citada en Arráiz Lucca 233). En cuanto a esta aseveración elocubra el crítico:

¿De quién habla la prologuista? ¿Al referirse a Rilke no está hablando, también, de sí misma? Sí, evidentemente. Pero habría que matizar el carácter religioso de la poesía de Rilke y el de Ossott. Si en el primero hay fervor, en la segunda hay espera por la palabra divina. Ossott está en el camino que intuye como el único por el que puede transitar su alma, pero no sabe quién ni qué le espera al final. Rilke, probablemente, tampoco lo sabía, pero hacía esfuerzos por que su relación con el mundo fuera menos extraña. No lo lograba, por supuesto. Su condición de expulsado del paraíso no lo abandonaba. A Hanni Ossott tampoco la deja esta sensación de no tener lugar. Por el contrario, de esta incomodidad insalvable nace su poesía. (234)

En efecto, se puede decir que a lo largo de toda su obra Hanni Ossott intenta encontrar su lugar en el mundo. El desarraigo del ser humano, como ella misma lo afirmó en una entrevista<sup>50</sup>, era una idea que la perseguía y de la que ella creía que debía hablar. Es como si, en cierto sentido, hablar sobre la incertidumbre de la existencia y del desarraigo traería una luz, una respuesta, un reposo. Heidegger estaba en lo cierto cuando dijo que la poesía instauraba el ser (*Hölderlin ...* 19), y este ser, como hemos visto, funda también un *estar-ahí*, del cual Ossott parecía estar consciente.

No obstante, lo que parece atormentar a la poeta es el vacío anterior que se presupone de la fundación del *ser* y el *estar*, como si allí estuviera realmente la explicación imposible de lo que somos y de dónde venimos. En uno de sus ensayos, titulado “II/ La sabiduría sin

---

<sup>50</sup> La entrevista fue realizada por Arráiz Luca y se llama “No me sienta cómoda en el mundo”, publicada en *Conversaciones con medio país* (2003) del mismo autor. En esta entrevista la poeta venezolana dice que: “El intelectual es un ser sufriente, doliente, que se ocupa, justamente, del asunto del desarraigo del ser humano ... No solamente es (la preocupación fundamental del intelectual) sino que debe ser. Es una ocupación sin remedio de la cual hay que hablar y seguir hablando. Es como deshojar una cebolla con paciencia” (204).

esperanza”, se cuestiona: “Pero, ¿hay una casa habitable? Pareciera que toda puerta en ella, toda ventana, todo muro, oprimieran hacia un afuera. Entonces se inicia el destierro, un destierro raro, pues no es el de quien ha perdido la patria y debe buscarla, sino el de uno que se sabe desterrado de lo sin tierra” (768). Más adelante, se lamenta: “Buscar una tierra que no se sabe, siempre supuesta, levantar sobre ella la construcción, y descubrirla falsa, aparente, o huir de ella porque devora, ¡tarea de condenado! Tarea de quien trabaja ineficaz su hacer” (768). Como se puede notar, sus palabras corresponden con el título del ensayo mismo: “sabiduría sin esperanza”. No hay esperanza porque al intentar conocer el sujeto se arroja en un feroz vacío que le recuerda que todo es aparente, pero no le responde qué es la realidad o, mejor dicho, le hace caer en la cuenta de que la realidad es incomprensible, incognoscible, y que sólo hay un lenguaje que funda, refunda y destruye. Por tanto, “si del ser se habla es por su ausencia” (760) y el *estar-ahí* que conlleva consigo es uno que coloca al sujeto en una situación de desamparo. De allí el misterioso trabajo del poeta y a las profundidades que, según leemos en Ossott, se tiene que enfrentar: su palabra funda el ser que irrevocablemente exclama el no-ser.

A continuación, extraeremos un poema<sup>51</sup> de cada uno de los siete poemarios, aunque lo pondremos en diálogo con otros versos alternos, correspondientes a la primera etapa de la poeta venezolana, ya que nuestro objetivo es hacer un recorrido que nos muestre el camino por el que ha transitado hasta llegar a un acercamiento distinto a la realidad. Será *El reino donde la noche se abre* (1987) el que marcará el antes y después de su poesía, pero también veremos que será un proceso progresivo que comienza desde los principios de su obra. En su mayoría, los poemas que presentaremos en este capítulo serán de un corte más metafísico, abstracto y, si se quiere, oscuro.

## **B. Rastreo espacial de su obra poética**

Empecemos con el primer poemario de Hanni Ossott, *Espacios para decir lo mismo* (1974). Casi en su totalidad está compuesto por poemas en prosa, en los cuales es posible apreciar un interés experimental, sobre todo en cuanto a los juegos de la conciencia. De hecho, Ossott confiesa que su mayor influencia para escribirlo fue el *Ulises* (1922) de James Joyce (“Memoria de una poética” 105), por lo que no es extraño que muchos de sus poemas nos recuerden las técnicas del *stream of consciousness*. La mayoría de los poemas muestran una

---

<sup>51</sup> Todos los poemas aquí citados serán recopilados de las Obras completas de la edición de Bid&Co de 2007.

preocupación, por su parte, por temas relacionados con los límites epistemológicos de la realidad o el espacio y la arbitrariedad del signo. Veamos, por ejemplo, el siguiente poema<sup>52</sup>:

(1)Ellos participaron. Hoy por hoy lograron atravesar cada una de las  
(2)transparencias emitidas por cada uno de aquellos objetos tan solos  
(3)ahora, desde siempre.

(4)Es posible recibir la transparencia de los objetos. Es posible  
(5)presentirla. Se concibe con ella como se comparten los tiempos que  
(6)suelen transcurrir entre las palabras no nombradas. Es posible  
(7)también emitirla. Al Este o al Oeste ella carece de espacio, deja de  
(8)ser como pueden dejar de ser las pautas que rigen a los objetos, esos  
(9)que hoy, ya no se llaman ... Su situación es el vuelo.

(10)En el fondo de esa fiesta de participaciones, nunca podrá saberse  
(11)del límite. Rota la selección, permanece la continuidad. Extensión  
(12)ilimitada. Pasión misma sin orillas. Para nunca ser medida. Y nunca  
(13)serán nombres, hombres, paredes o voces lo que se produzca. Una  
(14)masa informe, desplegada sobre sí misma, replegada a su  
(15)exterioridad vacía, se moverá en lo eterno.

Ej. B.1.1. “Ellos participaron ... ” (*Espacios para decir lo mismo* 48)

Notemos que el poema empieza con el pronombre personal "ellos" (verso 1). ¿Quiénes son “ellos”, nos preguntamos? ¿De quiénes o de qué está hablando la voz poética? No lo explicita, mas sí dice lo que “ellos” hacen: atravesar la transparencia de los objetos. Si seguimos con la siguiente estrofa, puede apreciarse que se habla de que dicha transparencia puede concebirse y presentirse por el sujeto, como si se hallara en una especie de vacío, paralelo a él, en el cual sólo transcurre el tiempo. Es probable que Ossott para entonces tuviera presente los descubrimientos sobre el tiempo en Bergson, a los cuales aludimos antes, puesto que aquí pareciera que el espacio se asume, precisamente, independiente del tiempo, que se puede definir, en su difícil representación espacial, como “Una masa informe, desplegada sobre sí misma, replegada a su exterioridad vacía, se moverá en lo eterno” (versos 13-15). De alguna manera, nos remite a las palabras de Minkowski refiriéndose a Bergson: “¿Qué es, pues, el tiempo? Es, para Bergson, esa ‘masa fluida’, ese océano misterioso, grandioso y potente que veo en torno mío, en mí, en todas partes, en una palabra, cuando medito sobre el tiempo” (citado

<sup>52</sup> Utilizaremos numeración en todos los versos para hacer el comentario de los poemas más sencillo, es decir, usaremos (1), (2), etc., al principio de cada verso. Es importante aclarar, pues, que dichos números no están incluidos en los poemas originales y es tan sólo una adhesión metodológica.



en Ardao 31). Los sujetos implícitos del poema participan del tiempo, pueden sentirlo e, incluso, emitirlo en la palabra (verso 7).

Por su parte, en la tercera estrofa, reza: “en el fondo de esa fiesta de participaciones, nunca podrá saberse del límite” y alude de nuevo, tácitamente, al verso que abría el poema “Ellos participaron”. Por tanto, ese “ellos” hace referencia a las dinámicas entre el sujeto, los objetos y el espacio en la red semiótica de intrincaciones e interacciones regida por la extensión ilimitada<sup>53</sup> (versos 11-12). Si le quitamos la representación simbólica a la realidad, ejercida por los sujetos, no queda sino pura continuidad e ilimitación (versos 10-11). Los límites son inalcanzables y de esta incapacidad gnoseológica de los bordes, también nos hablan, por ejemplo, sus siguientes versos: “Únicamente pudimos presentirlo. Mientras tanto, él seguía allí y su voz se alteraba únicamente en los acentos, nunca en profundidad, siempre en la superficie de una voz que jamás mostraría su otra realidad” (“Contó durante largas noches ...”, *Espacios para decir* ... 52), y otros más adelante: “Seguimos sin hilos, aquella vitalidad contenida. Únicamente presagio” (52).

A pesar de que en el poema al que corresponden estos versos se tiene a un personaje principal llamado Leopoldo, es a partir de él que también se insiste sobre los límites, “la superficie”, lo que sólo se aparece como un “presagio”, es decir, solamente como señal, presentimiento o preanuncio. En estos versos se nos comunica que lo único cognoscible de los otros es el borde, el contorno que no muestra su otra realidad, que es la del contenido. Frente a la subjetividad o identidad de los otros, nada más tenemos la impresión, idea de por sí muy modernista<sup>54</sup>. El lenguaje, de este modo, parece usarse para *contornear*, permítase decir, tanto a los otros como a lo otro (objeto), y así lo sugiere la poeta cuando clama: “Mi proyección de

---

<sup>53</sup> Desde el punto vista textual, sin embargo, “ellos” representa el uso catafórico pronominal, cuyo referente debería aparecer más adelante en el texto. ¿Cuál es la intención de esta movida pragmática? Se puede presumir que lo que la voz hace es anunciar la incapacidad de “nombrar”, debido a la inestabilidad del Ser, a una continuidad, de un fluir que nos recuerda a Heráclito, porque “... nunca podrá saberse del límite. Rota la selección, permanece la continuidad. Extensión ilimitada. Pasión misma sin orillas. Para nunca ser medida” (Versos 10-12). Este uso catafórico, si asumimos que nada es gratuito en el lenguaje, solapa una poética de la incertidumbre, de un espacio sin lugar, lo que conlleva la imposibilidad del nombrar. Este “ellos”, impropio, cohesivamente vacío, es el “pliegue” que separa lo cognoscible de lo incognoscible. La voz misma autoreflexivamente se anula al contradecirse, “... Es posible recibir la transparencia de los objetos. Es posible presentirla ... Y nunca serán nombres, hombres, paredes o voces lo que se produzca” (Versos 4-5/12-13) (Énfasis nuestro).

<sup>54</sup> Esta idea podemos verla claramente en la siguiente cita de Virginia Woolf: “The human soul, it seems to me, orientates itself afresh every now and then. It is doing so now. No one can see it whole, therefore. The best of us catch a glimpse of a nose, a shoulder, something turning away, always in movement. Still, it seems better to me to catch this glimpse, than to sit down with Hugh Walpole, Wells, etc. etc. and make large oil paintings of fabulous fleshy monsters complete from top to toe” (Woolf, LVW II: 597-598). Como vemos, los sujetos se nos presentan tan sólo como un contorno, una cáscara, un reflejo y es de esta manera en la cual podemos descifrarlos parcialmente, nunca en totalidad, o, al menos, ficcionalizar sobre ellos. Hemos apuntado anteriormente que esta autora era muy admirada por Hanni Ossott.

palabras se proyecta en ti, objeto, / ... Soy la palabra y me devuelvo en ti / para darte esos límites” (“Mi proyección ...”, *Espacios para decir* ... 73). Los componentes del exterior, sean objetos o sujetos, no tienen una extensión limitada señalable. El lenguaje selecciona y crea límites, al mismo tiempo que otorga significados sobre el vacío.

Este tópico del lenguaje será una constante en su siguiente poemario, *Formas en el sueño figuran infinitos* (1976), el cual también representa una obra experimental y de juventud. Hanni Ossott dice, refiriéndose a él, que “el libro es incomprensible... los conceptos son allí imposibles. Un desorden psíquico se instaura allí, una masa confusa” (“Memoria ...” 104-105). Intentemos, de cualquier forma, arrojar un poco de sentido a esas palabras que, sin duda, algo quisieran comunicar:

(1)	Formas diluidas
(2)	Abiertas
(3)	para que unos y otros las sumerjan en conciencia
(4)	Equívocos de nombres
(5)	Finalmente
(6)	cada quien es capaz de mencionar
(7)	en todos los vientos
(8)	aquellos
(9)	apenas presentibles
(10)	de acuerdo a sus zonas de origen
(11)	Y una tempestad no se aleja de cualquier otra forma
(12)	Su principio y su fin
(13)	la eternidad de no significar.

Ej. B.1.2. “Formas diluidas ...” (*Formas en el sueño figuran infinitos* 128)

En este poema descansa una reflexión lingüístico-filosófica en torno al signo. Como podemos observar, las formas se nos presentan dispersas y abiertas (versos 1-2) y, en cierto sentido, desconocidas. Al desconocer su realidad otra, su realidad verdadera, les otorgamos nombres equívocos (verso 4). La voz poética desenmascara la arrogancia del que posee el lenguaje y revela la arbitrariedad del signo (versos 4-10). El signo es sólo signo y el significante parece, irremediablemente, no ayudar en nada (verso 13). Los sujetos somos forjadores de

símbolos y artificios lingüísticos imprecisos y, quizás, debiéramos, más bien, escuchar lo que la poesía nos sugiere:

... Indaga sobre el sonido de los muros, mueren a diario

Conmociones lentas los van arrojando

Entre las grietas se alojan los vacíos

--estos que sobran por todas partes

los que no sabemos acomodar de un momento a otro ... (“Cualquier atributo ...”,  
*Formas en el sueño* ... 116)

Detrás de las formas (o dentro de ellas) está, por tanto, el vacío inaprensible. Sólo si prestamos atención al entorno y sus formas, si escudriñamos los muros, que podrían interpretarse como las rúbricas del lenguaje, nos daremos cuenta de que hay grietas que esconden vacíos inexplicables y que abundan por doquier. Al ser conscientes de estos vacíos, nos damos cuenta de que la realidad aparente es un engaño y se nos arroja en, como muy poco, un estado pesimista y de sospecha con respecto a la vida. Esta idea continúa y se reafirma en los versos siguientes de *Espacios en disolución* (1976): “Espejismos, apariencia, es todo aquello que nos ha sido dado” (“Sobrevive en lo solo una línea de luz” en *Espacios en disolución* 171). Esta comprensión de la realidad hace que, como ya hemos estudiado<sup>55</sup>, se tilde a la poeta venezolana de existencialista, ya que los cuestionamientos que tiene acerca del espacio (y el tiempo) la hacen caer en un gran hoyo: el de la nada, el absurdo y el sinsentido.

Continuando con el último poemario citado, habría que agregar que en éste las principales influencias son Rilke y Woolf (“Memoria ...” 106), aunque la línea temática y el tratamiento formal sigue tocando fibras con los libros anteriores. Ossott dice, además, que con la escritura de estos poemas llegó a “la certeza de que en la literatura debía existir concepto, idea” (“Memoria ...” 106). La verdad es, no obstante, que esos conceptos e ideas ya estaban revoloteando en sus obras más jóvenes, pero quizás será en este poemario cuando comience a *escuchar y prestar atención* a su entorno, en efecto, en lugar del sólo *decir* por encima del *hacer*. Se trata, entonces, “de una *experiencia*, un vivir” (“Memoria ... 107). Dicha experiencia, hace que la poeta emprenda un viaje filosófico y poético muy íntimo, en tanto que pone sobre el papel sus más profundas meditaciones desde la soledad. Aquí, además, comenzamos a ver

---

<sup>55</sup> Ver el capítulo I, subcapítulo A: “Planteamiento del problema y estado de la cuestión”.

que sus poemas tienen títulos y que, en general, mantienen una coherencia, ritmo y musicalidad entre ellos, como si cada uno de ellos se completara entre sí. Algunos de los títulos que encontramos son: “Sobrevive en lo solo una línea de luz”, “Expansiones”, “Hacia”, “Hacia la brevedad”, “El tejido, la red: imbricaciones”, entre otros. Todos, notemos, sugieren una inquietud fundamental: el espacio, su formación y, por consiguiente, su disolución. Pasemos, pues, a comentar uno de los poemas:

### **En ausencia de tensión**

(1) En disolución, en franca muerte y de nadie y sin fuegos

(2) sin cuerpo para el asombro

(3) y ausente de sangre y piel

(4) este desierto sin savia

(5) demasiado nuevo para la costumbre

(6) inútil como los gestos breves:

(7) el asomarse al recuadro de la ventana

(8) el recoger objetos para hacerlos visibles

(9) el abrazo en ausencia de tensión

(10) **Cuerpo sin músculo**

(11) ¿de qué eres convocatoria?

(12) porque no hay yo sino una línea descolorida

(13) demasiado entregada a todo lo otro

(14) gentes y proyectos

(15) no propios a esta indiferencia

(16) **Aprender el paso de la turbulencia a la planitud**

(17) al vacío.

(18) sin viscerales vértigos.

Ej.B.1.3. “En ausencia de tensión” (*Espacios en disolución* 162)

Estos versos nos asoman un cuerpo en disolución, un “cuerpo sin músculo” (verso 10) como un meteorito que va desintegrándose mientras más se acerca a la tierra: el cuerpo del sujeto es lo contrario, pues se deconstruye del plano terrenal al vacío, a través de sus reflexiones y descubrimientos. Aún así, se empeña en “gestos breves” (verso 6) que intentan darle sustancia a esa nada, a ese “desierto sin savia” (4), sin saber de su inutilidad. En eso consiste, pues, la ausencia de tensión: en la incapacidad de completitud, es decir, el hecho de que no hay elementos semánticos propios que se comuniquen entre ellos generando una red de tensión

capaz de sostener y mantener viva una esfera íntima, en este caso<sup>56</sup>. Luego, el verso 11, con su pregunta, implica una anterioridad. Vemos reflejada, pues, esa realidad otra y más verdadera de la que hablaban los poemas previamente comentados. Luego, en el verso 12, asevera que el ‘yo’ no es más que “una línea descolorida”, es decir, tan sólo retazos defectuosos y llenos de misterio. La subjetividad se aparece como pequeñas huellas, ausente. El que es consciente de esto, no obstante, sufre “viscerales vértigos” (16) que debe aprender a controlar y dominar. Ossott parece sugerir en el paso de “la turbulencia a la planitud” (16) una solución de imperturbabilidad, de ataraxia<sup>57</sup>, para poder soportar el vacío que se sabe y que, al mismo tiempo, no se sabe nada de él.

Este poema, por otro lado, se asocia con otro (en prosa) titulado “Cuerpo: una disolución ante diversas instancias”, del mismo libro. Dice lo siguiente: “Todo se desmiembra, ninguna forma es capaz de sostenerse, ningún nombre. Vuelo irreversible hacia la sensación. Piel, trozos de piel. Dispersión. Dislocaciones. Y este sonido inmenso, retenido, denso y frágil” (143). Estamos viendo, de nuevo, el cuerpo que se presenta en deshacer, en proceso de muerte. Y, el mismo, cierra con: “Esta capacidad, detenida y en potencia, en nuestros sólidos cuerpos hechos de resurrecciones y desgarraduras. / Sí, pero no es igual, en los nuestros deja huellas, hiere. Allá se desconoce toda conciencia para ser solo recorrido sin conocimiento. Memorandum arbitrario de sucesiones ... // ¿Dónde allá?” (145). El último verso es clave: “¿Dónde allá?”, se pregunta. Si es el cuerpo propio el que padece la conciencia de saber que el afuera es desconocido y oscuridad, ¿cuál es ese allá en el cual sucede lo contrario y que no es cuerpo? ¿Acaso hay un allá que se contrapone a la realidad en la que se inserta el sujeto? Sigue siendo el allá inasible, el que nos sobrepasa: “El borde está allí, en los finales. Un próximo acercamiento / produce evasión; en extenso, siempre más allá de sí mismo / se alarga para no ser asido ... ” (“Hacia”, *Espacios en disolución* 155).

Hasta ahora hemos visto que la relación adentro-afuera no es la de la complementariedad que hemos estudiado en Sloterdijk, pues en estos poemas hay dispersión y desarraigo; no hay posibilidad de la construcción de una esfera íntima: lo otro y los otros son quimeras, fantasmas. No se sueña, tampoco, en habitar el mundo y los espacios vacíos. Por el contrario, todo acercamiento *hacia* el mundo es un fracaso que radica en la imposibilidad de conocer una verdad que está más allá de nosotros. La realidad que nos presenta Ossott es

---

<sup>56</sup> Será su poesía posterior, a partir del año 1989, la que intente, precisamente, construir un espacio (o esfera) capaz de sostenerse por la tensión generada entre sus elementos interiores.

<sup>57</sup> Ataraxia: “Imperturbabilidad, serenidad” (*DRAE*). Es un concepto de origen griego que se refiere al “telos” (fin o propósito) de las corrientes filosóficas helenísticas más importantes. Se trataba de un estado espiritual eudaimónico (de felicidad) que consistía en no verse afectado por ningún avatar de la vida cotidiana.

angustiante y ahoga al sujeto, consciente de que ni su lenguaje ni su presencia explican la realidad del espacio, en un gran remolino de inquietudes y preguntas que no pueden ser, en efecto, respondidas. El vacío predomina no como posibilidad de *ser* y *crear* sino como una nada que se carcome todo, incluidas las connotaciones que otorgamos a la realidad. Quizás la única manera de librarse de tal estado de frustración y/o desesperación es optando por un ejercicio sobre el sí mismo que conlleve al estado atarácico que parece sugerir la voz poética de “En ausencia de tensión”.

El poemario que le sigue, *Espacios de ausencia y de luz* (1982), toca también el tema de la inmensidad sofocante del vacío, la disolución y el fracaso epistemológico. Sin embargo, en esta obra el afuera, con sus objetos circundantes, empieza a presentarse, cada vez más, como posibilidad del *ser*. La poeta venezolana, en realidad, considera este libro como “malogrado” (“Memoria ... ” 107) e incluso un crítico, que no menciona, “lo consideró ‘un intento fallido’ ” (107). No obstante, nosotros consideramos que esta apreciación es injusta, ya que dicho libro es parte del camino de búsqueda necesario para lo que intentará formar luego a través de su palabra poética: un espacio íntimo lleno de objetos cotidianos, memorias y sentidos. En general, los poemas que hemos visto son un paso previo al después de la segunda etapa, pero será en *Espacios de ausencia ...* en el cual la poesía tomará un sendero de acción y creación a partir de la propia subjetividad. Su palabra, por ahora, debe dar cuenta de la vaciedad, de los límites que esbozan lo ilimitado: todo es ausencia y luz. Lo que le queda a Ossott es, a medida que crea su poesía, construir un “círculo preciso”<sup>58</sup> en el que se vayan insertando significados y funciones subjetivas, los cuales irán modificando su interpretación sobre la realidad.

Atendamos, en este sentido, al siguiente poema:

---

<sup>58</sup> Tiene un poema llamado, precisamente, “El círculo preciso”, y pertenece al poemario *Hasta que llegue el día y huyan las sombras*. Este poema lo comentaremos en las próximas páginas.

### Lo nuclear

- (1) Huella, pequeño rastro, aglutinación  
 (2) semilla que todavía se guarda hacia el sobrevivir.  
 (3) Señal y marca, pliegue invisible entre lo más espeso.
- (4) Y se alza, como edificio y torre  
 (5) entre la violencia y lo complejo  
 (6) en las pausas entre caídas y rebote  
 (7) como memoria y aviso de una fuerza única:  
 (8) Algo.
- (9) Algo todavía indestructible  
 (10) una evocación no arrasable por corriente alguna  
 (11) un borde magnífico  
 (12) el hilo de permanencia que aún nada deshilvana  
 (13) ése cuyo secreto es un tejido especial por no visible.
- (14) Y se antepone callado a cualquier rostro nuevo  
 (15) a toda mano en acción de hurto  
 (16) a los gestos en roturo  
 (17) al impulso que agobia y arrastra  
 (18) y sobre todo al viento  
 (19) orgullosa fuerza sin contemplaciones  
 (20) viento de siega y poda  
 (21) viento de dolor
- (22) A ti se antepone el rastro anterior  
 (23) ---Contra ti  
 (24) Y entonces crece lo que vive y siempre de nuevo lo sagrado
- (25) Aquí  
 (26) Y se posa valiente sobre lo más simple  
 (27) y significa y espesa, densa, expande breve como para siempre
- (28) Y de lo ausente elabora una soberbia arquitectura
- (29) De lo velado inicia un perfil, amable, pleno de futuro  
 (30) Y sin engaño, porque se sabe oculto, se sabe en su inexistencia.
- (31) y solo desde allí, desde lo que no aparece  
 (32) Aparece.

Ej. B.1.4. “Lo nuclear” (*Espacios de ausencia y de luz*. 208-209)

El título, ya de por sí, es sugerente (“Lo nuclear”), puesto que implica una “semilla” (verso 2) que brota, “como edificio y torre” (verso 4), y funda *ser*. Es, sin duda, interesante que

en este poema se hable de una arquitectura que se forma desde la ausencia (verso 28), ya que nos recuerda al ensayo que comentamos de Heidegger<sup>59</sup>, “Building Dwelling Thinking” (1951). En el poema, la semilla nuclear crece como un evento sagrado y divino (verso 24): la instauración de la existencia por el verbo, por la palabra. Del caos (verso 5) se forma un espacio como si de un edificio se tratara, una arquitectura que “aparece” (verso 32) “desde lo que no aparece” (verso 31); y, por tanto, determina un adentro de un afuera. De la misma manera que la casa en la Selva Negra, en este poema se muestra un espacio que se funda en la construcción y que sólo así, desde sus límites (verso 11), hace visible el afuera, es decir, el mundo (verso 29). Lo nuclear hace aparecer lo que, previamente, era una nada caótica y sin sentido; o, dicho de otra manera, el estar-ahí de lo construido funda espacio, lugar.

Hay otro poema singular, llamado “Atracción de lo vasto”, en donde también la ausencia permite la creación de *topos*. Veamos los versos con los que termina: “... lo canto, lo signo / porque también habita en mí el deseo de su posibilidad / en franca oposición a lo permanente / en rechazo al borde demasiado preciso / y a la costumbre de esta piel / en distancia de mi propio cuerpo/ hacia la instauración de lo breve / por atracción a la ausencia / erguido el canto en regreso al soy” (215). Podemos observar aquí que la instauración del ser sobre el afuera implica una vuelta sobre el sí mismo, sobre la identidad. Al igual que vimos en el poema anterior, el adentro (o el núcleo) se describe como un “pliegue invisible entre lo más espeso” (verso 3). Así pues, Ossott parece ir orientando su arte poética hacia una construcción del adentro gracias a la mirada hacia el afuera: el lugar ‘yo’, la subjetividad, se anuncia como de este lado del pliegue después del cual está el exterior espeso. Fue necesario, entonces, dar cuenta del afuera para poder volverse hacia la interioridad. Las preguntas sobre el mundo exterior, sus vacíos, sus objetos, sus sujetos, hizo que brotaran las preguntas sobre la identidad individual, y esto lo vemos mejor ilustrado en el poema a continuación:

---

<sup>59</sup> Ver, por ejemplo, el artículo por Rafael Castillo Zapata titulado “Hacer la noche, temprar el habla” (incluido en el libro *La poesía como noche*), en el que se hace referencia a la influencia temática y conceptual heideggeriana que tenía Ossott en su obra tanto ensayística como poética.



### El círculo preciso

- (1) Tú y los otros me llegan de huellas y entre sombras  
 (2) aparecen cruzados entre líneas de activos verbos  
 (3)                   sobreabundantes  
 (4) advienen entre ritmo extrañamente asociado  
 (5) son el cortinaje transparente  
 (6)                   desplazado suavemente   dejando entrever apenas
- (7) Tú también te alzas  
 (8)    desde el fondo nocturno de un pantano antiguo  
 (9)    y te enlazas y adhieres   al nervio de mis últimos ojos  
 (10)   afirmado   a un presente   que sabiamente ignora lodos
- (11) Así recuperamos las sombras, las figuras,  
 (12)       entre hilachas  
 (13)       figuras ya desgonzadas  
 (14)       sin hombros    sin palabras  
 (15)       fuera de toda circulación
- (16) y llegan y llegas  
 (17)       instalándose en los bordes, fundándolos  
 (18)       marcando límites para la más profunda memoria
- (19) Yo era un vasto imperio virginal   sin frontera   sin  
 conquista  
 (20)       carecía de pérdidas  
 (21)       reunía   acumulaba tierras  
 (22)       sin saberlo
- (23) Pero ahora  
 (24)       mi reino es un círculo preciso  
 (25)       y en su perímetro arden presencias  
 (26)       los olvidados y los muertos  
 (27)       tú, los otros
- (28) Ahora cierro mi esfera y mis círculos  
 (29)       Sé sólo de los míos.  
 (30)       Sé de la fruta germinada en la tierra más rica  
 (31)               encarnado es su centro  
 (32)               amargo el borde  
 (33)               hija de la Noche

Ej. B.1.5. “El círculo preciso” (*Hasta que llegue el día y huyan las sombras 258-259*)

Estos versos pertenecen a *Hasta que llegue el día y huyan las sombras* (1983), el cual comprende poemas escritos entre los años de 1979 y 1983 a lo largo de los viajes de Ossott por Grecia y Londres, así como sus viajes introspectivos acentuados por la terapia (“Memoria ... ” 108). Será aquí en donde la realidad cobrará otro sentido y el espacio exterior empieza a tener comunicación y contacto con el interior. Ya no habrá una reflexión ajena a la realidad palpable ni un más allá que todo lo destruye. Es verdad, no obstante, que la incertidumbre del no saber y del no conocer continúa apareciendo, pero irá siendo reemplazada por lugares y objetos familiares que ayudarán a la poeta a construir un espacio poético singular desde el cual arraigarse. De hecho, Manuel Caballero, su esposo, afirma que “a partir de nuestra unión en Londres<sup>60</sup>, me dio (debo decir que no sólo a mí) la impresión de que había puesto los pies en la tierra” (“Por Hanni ... ” 83). Con “poner los pies sobre la tierra”, seguramente, se refería a que estos poemas estaban más cercanos a su experiencia vivida propia<sup>61</sup>, cuestión que se radicalizará en sus obras posteriores. Se puede decir, pues, que este poemario representa las primeras contracciones para su posterior gran parto: *El reino donde la noche se abre* (1987) y las ulteriores publicaciones.

Volviendo al poema, notemos que, a diferencia de los anteriores, la primera persona es protagonista de forma explícita. Vemos, en este sentido, un recogimiento por parte de la voz poética hacia lo propio, lo íntimo. De esta manera, expresa que antes “era un vaso imperio virginal” (verso 19) y ahora es “un círculo preciso” (verso 24) que sabe de los suyos (verso 29). Lo llamativo es, sin embargo, cómo la voz proclama: “Ahora cierro mi esfera y mis círculos” (verso 28), implicando una posible visión esferológica de la existencia en la que el sujeto participa activamente: ella *cierra* su esfera porque así lo decide y de ahí brota la intimidad delimitada por presencias en los perímetros (verso 25). Luego, concluye diciendo: “Sé de la fruta germinada en la tierra más rica/ encarnado es su centro/ amargo el borde/ hija de la Noche” (versos 30-33). Estos versos remiten al poema anterior, “Lo nuclear”, pues observamos nuevamente el centro que germina y encarna presencia. Su borde o su pensamiento, el lenguaje que lo circunscribe, es amargo y viene de la Noche<sup>62</sup>, de la profundidad más oscura y, a su vez, más rica. ¿No es en la noche cuando todo lo que parecía

---

<sup>60</sup> Este libro contiene poemas escritos en esa época, como ya hemos mencionado.

<sup>61</sup> La misma Ossott dice, refiriéndose a este poemario, lo siguiente: “Creo que la enfermedad y las crisis que he sufrido han sido determinantes en el cambio que dio mi poesía. Ella me liberó de las ataduras de la abstracción, el lenguaje áspero de *Espacios de ausencia y de luz* y se volvió más rítmico, intenso” (“Memoria de una poética” 108).

<sup>62</sup> La noche es un tema recurrente en toda la obra de Ossott, pero es una cuestión que necesita un estudio completamente distinto y aparte del que presentamos en esta investigación. Es importante, de igual manera, mencionarlo. Para este tema, ver *La poesía como noche* (2007), ya citado.

no estar, aparece? ¿No es en la noche cuando, además, entonan los cantos esos animalejos que con sus melodías anuncian el agua cercana que desconocemos? La noche es esa realidad *viva* que *es* y no se ve ni comprende totalmente pero que, justo por eso, da rienda suelta a la imaginación creadora. Así, la poesía ossottiana comienza a proponer y construir su habitación propia en medio de la Selva Negra heideggeriana.

Por otro lado, nos damos cuenta de que en las primeras tres estrofas se hace referencia a los otros y a una segunda persona que se dejan “entrever apenas” (6). Resulta más interesante la cuarta estrofa (versos 16-18), puesto que afirma que aquéllos son quienes fundan los bordes: ya no es, en efecto, un más allá que impone sus límites a la realidad visible y aparente; sino que ahora es la propia subjetividad la que los establece acorde con sus propios intereses y experiencias. En este orden de ideas, cabe mencionar otro de los poemas de este libro, “El cántaro y su noche”, el cual empieza de la siguiente manera: “El alma es un cántaro lleno / una boca grande traza el círculo grande de su límite abierto” (266). Apenas estos dos versos nos vislumbran lo que será la Ossott posterior y por lo que se entretejerá, ya que aquí se nos habla justo de la interioridad como recipiente y cómo se construye de acuerdo a lo que entra a ella fuera de sus límites. Sin embargo, este cántaro se presenta oscuro: “No. No hay alba allí, / otra noche se genera y acrece” (267), pero es una oscuridad que, de nuevo, permite nacimiento.

Por último, extraigamos uno de sus poemas de *Plegarias y penumbras* (1983), el cual representa, en la poeta, una reconciliación con lo divino: “Lo divino entra allí como el misterio del vivir el no saber, lo raro. La experiencia de lo raro, del extrañamiento se hicieron en mí” (“Memoria ... ” 110-111).

- |   |
|---|
| (1) Rezos                                   |
| (2) por esta intensa soledad                |
| (3) la distancia                            |
| (4) entre el yo, el cielo, los otros        |
| (5) Plegarias                               |
| (6) por un mar y un cielo incomprensibles   |
| (7) por lo infinito                         |
| (8) por lo incompleto del vivir individual  |
| (9) Ruegos                                  |
| (10) devotas manos cruzadas                 |
| (11) llantos                                |
| (12) y el alma en vilo                      |
| (13) en pendiente                           |
| (14) tratando de descifrar estos resquicios |
| (15) esquinas de un corazón que tiembla.    |
| (16) Cantos hacia lo alto                   |
| (17) voz de ángeles                         |
| (18) riego, tumulto                         |
| (19) sacralidad                             |
| (20) ante este miedo                        |
| (21) ante este no saber.                    |

Ej. B.1.6. “Rezos ... ” (*Plegarias y penumbras* 335)

En este poema vuelve la inquietud por descifrar la realidad exterior que se distancia del individuo (versos 1-4), sólo que ahora parece envolverse en el reposo de lo espiritual (versos 16-21). Claramente, podemos apreciar que la poesía de Ossott ha seguido una línea de cuestionamiento existencial y epistemológico. En otros versos expresa: “Que esto exista / la luz, la sombra, las casas / hombres apresurados / la calle, el paisaje, los jardines / Que esto exista / ese tumulto / el ruido / las hablas ... / La extrañeza se posesiona de mí / ¿adónde van? ¿por qué? / ¿qué son los árboles? ¿qué son los rostros?” (“Que esto exista ... ”, *Plegarias* ... 333). Todas estas preguntas fueron necesarias para reescribir su poesía y, al mismo tiempo, reescribirse a sí misma. Hemos visto hasta aquí que, aun cuando las raíces o motores de la escritura poética se hayan mantenido, ha habido cambios no sólo formales sino también de aproximación al contenido; es decir, la poeta se irá despojando, a medida que pasan sus libros, del lenguaje confuso y las meditaciones abstractas para llegar a una poesía que tiene que ver más con la propia experiencia vital y, a través de ella, vislumbrar, mostrar y construir problemas esenciales de la existencia humana.

### C. Destellos de cotidianidad

En el apartado anterior hemos podido ver en los poemas, los cuales constituyen la primera etapa artística de Hanni Ossott, tanto una preocupación por el espacio con un lenguaje que colindaba con la abstracción como una conciencia de sus limitaciones cognoscitivas. La cotidianidad parecía no tener lugar, siendo algo de carácter terrenal y, por lo tanto, menos cerca de lo verdadero que se implicaba en varios de sus versos. Así pues, el entorno circundante, los objetos y, en general, lo cotidiano, poco tenían que ver con las reflexiones filosóficas de la realidad que presentaba esta primera etapa de la obra de Hanni Ossott. Sin embargo, encontramos algunos poemas en las obras ya citadas que de alguna u otra manera intentaban reconciliarse con la realidad palpable en la que la poeta se insertaba.

En los poemarios que van desde *Espacios para decir lo mismo* hasta *Espacios de ausencia y de luz* la aparición de lo cotidiano es casi nula, pues estos poemas abundan en meditaciones que poco se preocupan por salir del ensimismamiento del afán terrible y frustrante de descubrir al Ser más allá de los cuerpos y las formas. En su primer poemario publicado, sólo hay un poema en prosa (“Ellos también pudieron ...”, *Espacios para decir ...* 59-60), el cual parece más un relato del *stream of consciousness* que hace alusión a las casas, pero como figuras alejadas, imposibles de poseer y sin función alguna, pues las que les otorgamos son sólo ilusiones propias de la arrogancia del lenguaje. En cuanto a *Formas en el sueño ...* y a *Espacios en disolución* existen versos sueltos, casi casuales, que aluden a la casa y sus pertenencias desde la perspectiva de lo ilusorio que se toca en *Espacios para decir lo mismo*. No cambia mucho el panorama con *Espacios de ausencia y de luz*, mas sí se asoma por vez primera una empatía entre el sujeto y el objeto desde una perspectiva nihilista y existencialista: “Y la casa: tiene cortinas y muebles, horno para calentar la humedad de / las cosas; esos objetos pétreos a quienes exijo una historia, un aferrarse / y allí donde ellos presentan grietas me inscribo porque deben / hablar, desesperadamente, junto a mí, de esta nada”.

No obstante, nos percatamos de que a partir de *Hasta que llegue el día y huyan las formas* la cotidianidad empieza a tomar más fuerza y se encuentran diversos poemas que refieren al espacio de la casa y a los objetos que lo conforman. Lo que más llama nuestra atención es que a partir de aquí la relación del sujeto con su exterior será cada vez más íntima y de complementariedad. Encontramos, por mencionar algunos, “De la habitación y de alcoba” (232-244), en el cual se describe una habitación propia y, en cierto sentido, es una exposición, un desnudo de quien la habita. Dice la voz poética: “De mi alcoba yo no me mudo / voy con

ella / -me la dieron / es mía, nada puedo hacer” (236). Se refleja, entonces, un cuarto heredado, sea de recuerdos, memorias o connotaciones que se han construido *mientras* ha sido habitado. El cuarto lo lleva consigo, forma parte del sujeto. Versos más adelante afirma: “su secreta ley / del adentro y el afuera” (237), como si la conciencia de *pertenecer* a un lugar descubriera o, al menos, centelleara lo que se esconde en él: la dialéctica rota del adentro y el afuera. Nos llama la atención, por tanto, que en este libro ya se puede ver la preocupación por descubrir lugares íntimos en los que tanto los sujetos como los objetos funcionen como agentes activos de una interrelación subjetiva y creadora. Así, describir la alcoba y sus componentes objetuales equivaldría a describir al sujeto que vive en ella.

Luego hallamos otros poemas en los que a los objetos se les otorga también cierta función en relación al sujeto en un espacio determinado, entre los cuales están “En negro, de gasas y lentejuelas” (245-252), “El sombrero” (260), “El horno” (261-263) y “A un jardín” (288). En todos se insiste poéticamente en cómo los objetos, al estar cargados de subjetividad (normalmente por enlaces afectivos), cobran un sentido diferente y clave en la experiencia humana. Los objetos, desde la perspectiva poética de la artista, comenzarían a tener una función fundamental en lo que se refiere a la repercusión de espacios íntimos, de reposo. El siguiente poemario, *Plegarias y penumbras*, continúa con los versos dedicados al entorno doméstico y a los objetos aparentemente triviales. Entre ellos se pueden mencionar “Nuestra soledad cubierta de objetos y paredes ...” (319), “Retratos, postales, cuadros, libros ...” (320), “Él duerme, él duerme” (321) y “Este espectáculo ...” (334).

Para no abusar de la prolijidad, hemos elegido sólo un poema como ejemplo, el cual, sin embargo, resume la importancia de la cotidianidad en la poesía ossottiana antes de los poemas escritos después del año 1989. Reza así:

### **Lo cotidiano**

- (1) Hemos visto modos, movimientos, gestos muy breves
- (2)     la infinita circulación de instantes
- (3) Hemos andado por calles que un día aparecen luminosas
- (4)     y otras alcanzadas por la opacidad
- (5) Hemos percibido el temblor, la presencia inminente
- (6)     de aquello que va haciéndose
- (7)     conservándose como cosa o hábito

- (8) Hemos visto hombres, casas, tierras, no del todo comprensibles
- (9) hemos sido extrañados
- (10) puestos a un lado
- (11) por lo nuevo y lo raro
- (12) Hemos inventado formas de amor para atacar lo solo
- (13) Hemos bebido con placer puesto que no nos está negada la fiesta
- (14) ---la necesaria fiesta aún desde la precariedad
- (15) Respiración nos circunda
- (16) y poseemos ojos para mirar lo innumerable
- (17) ojos de alma
- (18) capaces de contener heridas y noticias
- (19) De realidad estamos inundados
- (20) hay una montaña que nos atraviesa y escinde
- (21) hay un ruido golpeante de mar
- (22) hay siempre en nosotros un vestigio, una huella
- (23) ferviente
- (24) animal
- (25) vibrante
- (26) Eternidad de ser se anda entre nosotros
- (27) río siempre sonoro
- (28) fuente encendida
- (29) apego a saber que algo, alguien, sea una cosa
- (30) querencia a una forma
- (31) Y decimos esto es, y lo llenamos
- (32) no importa de qué suposiciones
- (33) Hay lo posible: el azul de cielo
- (34) la calle los muros
- (35) los sueños
- (36) las cosas ahí
- (37) asaltando con su presencia.
- (38) Ah rara brevedad, de tu misterio y goce no queremos la vacancia
- (39) ¿A qué se podrá después decir: he visto, he palpado?
- (40) ¿Quién hará de nosotros la otra historia?
- (41) Hemos visto querellas
- (42) casas en fuego
- (43) bibliotecas que acumulan sudor de presencia
- (44) documentos insuficientes
- (45) apócrifos útiles
- (46) excusas

(47)	Hemos dicho haber visto el fluir y lo estable
(48)	poseemos datos claros de cada movimiento
(49)	también entre nosotros se anda la precaución
(50)	edificada por la memoria
(51)	Ah oscuridad... y queremos llevar hacia ti el jardín
(52)	la casa
(53)	la corriente
(54)	la luz que ilumina la habitación.
(55)	¿A qué podremos decir que hemos visto?

Ej. C.1.1. “Lo cotidiano” (*Hasta que llegue el día ... 269-271*)

En este poema podemos apreciar que existe una incertidumbre marcada por la pregunta (versos 39 y 55) que nace del instante que se configura en el mismo escribir sobre las cosas. Ossott parece captar la metafísica instantánea de la que habla Bachelard, pues en la unidad de estos versos el tiempo parece encapsularse junto con la experiencia vivida a través de la vista. En él encontramos destellos de cotidianidad, de espacialidad y también de metafísica armoniosamente cohesionados. De este modo, el poema se presenta como una totalidad de mundos y sensaciones encontradas por el don de la palabra, la imaginación. El lenguaje, por su parte, se va acercando a uno más oral y fluido, pero sin dejar de contener profundas meditaciones acerca de la existencia y, específicamente, de su espacialidad que nos inunda (versos 19-25).

Empero, la voz poética es embestida por la duda cartesiana que desea abandonarla en el puro pensamiento: “¿A qué podremos decir que hemos visto?” (verso 55). A la poeta el pensamiento parece no serle suficiente y en la primera estrofa añade: “Hemos percibido el temblor, la presencia inmanente / de aquello que va haciéndose / conservándose como cosa o hálito” (versos 5-7). Habría que estar atento, probablemente, a los versos que van del 51 al 54 para deducir a qué tipo de construcción se refiere. Es decir, si la voz dice que lo que va haciéndose se conserva como cosa o hálito, ¿en qué consiste este proceso? ¿En llevar *la casa* hacia la oscuridad (versos 51-54), hacia el mundo indómito e ilusorio, al *habitar* la oscuridad? De ser así, el cielo, los sueños, paredes, muros, etc., se presentarían como la posibilidad (versos 33-37) de ser llenados de existencia y significado (versos 31-32), imagen análoga a la del alma como cántaro (“El cántaro y su noche” 266-267).

En fin, hemos podido observar, aunque de manera muy breve, que la cotidianidad era un tema que asaltaba también a la poeta y que se acentuó partir de la publicación de *Hasta que*



*llegue el día ...* en el año 1983. Sin duda, los poemas de Ossott desarrollan una lucha compleja entre una realidad palpable y otra inaprensible y esta primera etapa se caracteriza por imágenes que sugieren el vacío y la ausencia como lo único verdadero o, al menos, como la única verdad a la que podemos llegar. No obstante, paulatinamente la poeta venezolana empezó a percatarse y escuchar, como dice en uno de sus ensayos, “la presencia *inaudita* de las cosas” (“Identidad y reminiscencia” 822-823) y, por ende, incorporó lo cotidiano en su búsqueda de lo *real* y de su lugar en el mundo. Será la esfera cotidiana, en efecto, la que la llevará a descubrir una existencia y una poética posibles.

#### **D. Revelación (¿o rebelión?) del año 87: *El reino donde la noche se abre***

*El reino donde la noche se abre* es, de entre todos sus libros, la obra más valorada y comentada de Hanni Ossott, cuya publicación marca un doble giro: por un lado, epistemológico, ya que la aproximación al conocer cambia en tanto que ya no será desde la reflexión abstracta irreconciliable con el mundo físico, sino desde la experiencia individual; y, por otro lado, ontológico, pues el *ser* está en la realidad de la experiencia misma. Esto se predecía desde *Hasta que llegue ...*, es decir, dicho poemario preparó el terreno para uno de los versos quizás más arrebatados, resonantes, estruendosos y estéticamente preciosos de la poeta venezolana e, incluso, de la poesía venezolana de los años ochenta. Los poemas que encontramos en *El reino ...* son poemas vividos y profundamente íntimos: en ellos la existencia brota y se muestra en el espacio mismo que se da. Cada vez hay más *topos* y menos realidad etérea. Claramente se exploran lugares desde la imaginación, es decir, realidades otras y ficcionales, pero siempre coherentes con el vivir y la afición individuales. Se habrán diluido, pues, esos poemas rígidos en los que se presupone un vacío que todo lo aplasta y nos deja desamparados, arrojados en el mundo incomprensible e ilusorio. Veamos, por ejemplo, el poema que le da nombre a este libro:

### El reino donde la noche se abre

- (1) Soy de ese reino...
- (2) el reino oscuro, vasto, sin bordes
- (3) donde cada cosa se precipita
- (4) agitada
- (5) En él imágenes
- (6) poseen y se agolpan, unas a otras
- (7) como en intercambio voraz, instantáneo
- (8) No hay cese allí sino duelo o una alegría infinita
- (9) un llanto y un miedo cubren esa bóveda
- (10) traspasan la circularidad
- (11) de un sí mismo siempre pronto al hundimiento
- (12) a la exaltación
- (13) Porque también hay risas junto a la zozobra
- (14) extrema tensión de la alegría
- (15) desbordes para la noche oscura
- (16) éxtasis
- (17) colmación
- (18) Soy del reino donde la noche se abre repentinamente
- (19) reino de apariciones
- (20) en él naturaleza y cosa se acrecen, se intensifican
- (21) hablan, irrumpen
- (22) Soy allí sin yo, en entrega, tomada
- (23) los mares entonces cruzan el cuerpo
- (24) agreden poro y piel
- (25) o el vacío, una zona gris, blanca
- (26) instala su ancha carpa
- (27) en el centro del alma
- (28) hacia un no saber que se extiende desértico
- (29) Soy de ese reino aún no domeñado
- (30) que llega sin permiso y parte cuando quiere
- (31) reino difícil, hilarante, confuso y pleno
- (32) a veces surge de él una palabra, un símbolo, un ritmo
- (33) otras, abate
- (34) Mi yo ante él debe estar tranquilo, atento
- (35) debe acoger como un abrazo
- (36) ese movimiento, esa urgencia, esa prisa
- (37) o esa quietud de aguas estancadas
- (38) larvarias

(39) Mi ojo debe ser entonces un gran ojo, un faro  
 (40) el ojo atento del pez que mira

(41) Mi ojo debe separarse del dolor, de los  
 descuartizamientos  
 (42) entre la oscilación de alegrías y penas

(43) A veces  
 (44) él debe, pero no quiere  
 (45) él debe, pero no puede  
 (46) él sólo quiere también hundirse allí  
 (47) y una línea de deseo lo atraviesa  
 (48) deseo de dicha, de amor y muerte

(49) El reino oscuro no nos dice qué trae  
 (50) no tiene tiempo, carece de medida  
 (51) abrupto  
 (52) es espacio para un estar  
 (53) colmado de memoria

(54) Él es inhabitable, por lo excesivo.  
 (55) y sin embargo, fecundo

(56) En su centro fuegos y aguas, mar rasgando la tierra  
 (57) zanjando el alma  
 (58) golpeando sus playas

Ej. D.1.1. “El reino donde la noche se abre” (*El reino...* 363-365)

Este poema es, efectivamente, tenaz en la palabra. Llega a nosotros como un relámpago e inaugura una gran imagen: la de un reino oscuro, abierto, vasto, abrupto y que abunda en emociones contrarias que colisionan entre sí. Es el reino del adentro que se abre y despliega más allá de sí mismo, en el cual naturaleza y cosa conviven en la interrelación (verso 20). Podemos ver que es un espacio subjetivo “colmado de memoria” (verso 58) e imágenes (verso 5) “para un estar” (verso 52). Nos comunica, entonces, la conexión entre el *estar-ahí* de un sujeto con su historia *vivida*.

De esta manera, parece que la voz poética va encontrando la fusión del adentro y el afuera en la nueva abertura. Tal como versa en otro de sus poemas: “Sé que sostengo entre palabras / un adentro del afuera” (“Grana, sacrificial ciudad, rojo clavel de Ariadna”, *Hasta que llegue el día ...* 283). Se aprecia, entonces, una subjetividad expuesta a imágenes que le adolecen, estimulan y, también, alegran, pero que se forman en el pliegue del exterior que las promueve y el interior que las recibe. En otras palabras, la subjetividad que apreciamos en este

poema ya no es sino una “sin bordes” (verso 2), sin los límites determinantes y ontológicos que se encontraban en los poemarios anteriores. Aquí, la realidad se vuelve sobre sí misma y se funda en el espacio completamente abierto, es decir, ya no hay una realidad más allá de la palpable; sino que ambas se concilian en la experiencia individual subjetiva y construyen *una sola*.

Nótese que la voz dice del “reino”, valga decir, del *topos*, que es “inhabitable, por lo excesivo / y sin embargo, fecundo” (versos 54-55). Es un lugar, como hemos venido diciendo, abierto en su exceso, vasto; pero es su espacialidad, en efecto, la posibilidad del *ser*. El espacio vacío, o no-lleño, ya no parece ser un total problema, sino que ofrece y garantiza fundación. La palabra poética, en este sentido, llega para conquistar el reino, delimitarlo y fundarlo; de la misma manera que contribuye, paralelamente, a la conquista o reconciliación del yo. Pero, si esto es así, la misma voz parece contradecirse cuando clama: “Soy allí sin yo, en entrega, tomada” (verso 22). Justamente, se nos presenta como difícil y no domeñado, por lo que la embarcación que le sigue a Ossott es una poesía que no sólo dé cuenta de ese reino, sino que lo haga habitable, comprensible, familiar e íntimo. Al hacer esto, necesariamente implica un trabajo sobre el sí mismo. Estrofas más adelante la voz nos dice que su ojo debe estar atento, como un faro (versos 39-40), pero que a veces no puede porque quiere hundirse en esa oscuridad repleta de contradicciones e interconexiones (versos 41-48). Parece estar llamando a la *inteligencia* de la que habla Ardao, la que comprende la relación espacio-tiempo y organiza, haciendo uso tanto de la razón como de la intuición, los pensamientos y la imaginación. Es el ojo que discierne para comprender, que alumbra para crear.

En este mismo orden de ideas, está su otro poema emblemático, y quizás el más largo, “Del país de la pena” (366-379), el cual es, también, profundamente sentido; sin embargo, mucho más dramático e intenso<sup>63</sup>. Por ello, complementa muy bien el poema anterior y nos hace ver cuáles eran los rumbos que la poesía de Ossott había tomado y estaba tomando. Attendamos, por ejemplo, a los siguientes versos: “¿Quién soy? / Primero una pena, luego el soportar ... / ... ¿Quién soy? Creo que soy una trinitaria encendida ... / ... ¿Dónde estás? Dime, ¿quién soy yo? ... / ... ¿Quién soy? ¿Una ruta? ¿Un camino? / ¿Una carretera entre ciudad y ciudad? / ¿Seré un intermedio, un lapso?” (366-372). La pregunta identitaria resuena una y otra vez a lo largo del poema que se desarrolla como una epopeya sin héroe. Recorre un

---

<sup>63</sup> De este poema Ossott dice, en una entrevista realizada por Arráiz Lucca, que: “Es consecuencia de una visión que tuve, una revelación. Ese poema fue escrito una noche de noviembre de 1985 entre las diez de la noche y las cuatro de la madrugada. Aquello fue terrible: escribía, me levantaba, me asomaba por la ventana, me sentaba otra vez. Ha sido el poema más largo, intenso y complicado que he escrito en mi vida. Fue escrito en un estado de raptó y lucidez. No tiene correcciones” (citada en Arráiz Lucca, “La obra poética de Hanni Ossott” 34).

viaje que va por la Edad Media, por Venecia, Venezuela, caminos, pasiones, fuegos, jardines, etc., intentando contestarse quién es, a dónde pertenece y por qué está aquí. Es un poema, podemos observar, bastante narrativo posiblemente influenciado por los soliloquios explotados en la novela woolfiana, *Las olas* (1931)<sup>64</sup>. En él se mezclan, en este sentido, voces y pensamientos que irrumpen en la trama poética: “(Mi marido está durmiendo ... , al fin; así no me oye / mi marido sabe cuando pienso, cuando siento / la resonancia de mí le llega y es fuerte)” (374). El poema cierra, por otro lado, de la siguiente manera: “Suficiente // Es la luz de la Luna lo que hoy me ilumina” (379). Aparece la noche, como en otros poemas, pero esta vez es la Luna (en mayúsculas) quien arroja la luz sobre ella como sujeto individual, la luna de los lunáticos<sup>65</sup>, la que despierta los mundos más vívidos de la imaginación y, por lo tanto, de la creación. He allí el refugio de Hanni Ossott y su revelación: la poesía es lugar, espacio y zona de subjetivación. En eso consiste la noche abierta, la que desplegó a través de sus cánticos apasionados. Ella descubrió el reino, el círculo preciso. Ahora, sólo le hacía falta hacerlo *habitable*, de lo cual se encargará en sus poemarios ulteriores.

En cuanto a la presencia de la cotidianidad, en este libro hay variedad de poemas en los que, de alguna u otra manera, refieren al espacio de la casa y su relación viva y empática con el habitante. En uno de sus versos exclama: “Una casa de treinta años es casa de trescientos años ... / ... Ella sabe todo de nosotros / lo que seremos, lo que fuimos” (“La casa, ese depósito de ángeles” 360). Y, luego, más adelante, en el mismo poema, se pregunta: “¿Quién dice adiós a su casa? / ¿Quién se despide? / La red nos acecha Casa es enredo y queja / Clavada en el centro del corazón / nos sigue / somos su continuidad, sus rasgos, su carácter / su saber tácito” (361).

Los objetos también empiezan a cobrar más importancia *subjetiva* en comparación a *Hasta que llegue el día*<sup>66</sup> ... , encontramos poemas como “Notas sobre un vestido de amor” (348-353) en los que hallamos versos reveladores sobre la fusión que existe entre el sujeto y

<sup>64</sup> En torno a este tema, ver el ensayo de Judit Gerendas recogido en *La poesía como noche*, “Canto y Muerte” (49-52), en donde la autora habla acerca del juego intertextual que hay en “Del país de la pena” con la novela de Woolf, así como también su libro-ensayo *Una habitación propia* (1929). Es sabido, además, que Ossott en una de sus clases de la Universidad impartió, precisamente, la novela ya mencionada (“Las Patricias de Hanni” s/p).

<sup>65</sup> En la entrevista llevada a cabo por Arráiz Lucca, *Conversaciones con medio país*, Ossott señala: “Junto a la cotidianidad está, como digo al final del poema ‘Del país de la pena’, ‘es la luz de la luna lo que hoy me ilumina’. *Me refiero a la luna de los lunáticos, de los nocturnos, de la locura* ... Yo soy lunar, soy de la noche” (237-242). (Énfasis nuestro).

<sup>66</sup> Es verdad, sin embargo, que *Hasta que llegue el día* y *huyan las sombras* e incluso *Plegarias* y *penumbras* contienen más poemas, en cantidad, que tienen que ver con los objetos que forman parte de un entorno doméstico, pero el giro que hubo en *El reino donde la noche se abre* supone un cambio de tono e intensificación del sentimiento, como también de asimilación total del espacio cotidiano como espacio propio, subjetivo e íntimo. Esto se verá, sobre todo, en los poemarios analizados en el capítulo V, los cuales todos, en esencia, recogen la vida (el ser) en un entorno cotidiano específico.

sus pertenencias (objetos): “Mi traje es una única memoria” (349). Aquí vemos, por ejemplo, que la memoria - ese espacio en donde todos los tiempos se entremezclan e interpretan el pasado - *es* el vestido o, al revés, el vestido *es* la memoria. La misma voz dice: “Lo he tejido desde la niñez” (349). La imagen del vestido es, entonces, equivalente a la de la interioridad del sujeto, que se teje, construye y adapta en el tiempo y el espacio, como si de un traje se tratara. Otros versos, de acuerdo a esto, son: “Te he dado mi cama, mis hornos, mis cocinas / la mesa puesta, adornada con flores y copas, / los cubiertos .... / .... Orfeo ¿dónde estás? Socórreme. / Amado” (“Orfeo” 380-381). Otra vez, el tratamiento de los objetos apunta a que ellos son parte del sí mismo, del adentro. La exterioridad factual de los objetos refleja una interioridad que los posee y hace suyos subjetivamente. Esto se verá mejor (e intensificado) en los poemas que mostraremos en el siguiente capítulo.

Para resumir lo dicho hasta ahora, utilicemos la siguiente cita de la poeta venezolana<sup>67</sup>: “Mi amigo, el poeta Gabriel Rodríguez, dijo que mi palabra se hizo más viviente y que le había dicho ‘adiós a la literatura’. Esto es importante, y viéndolo desde hoy comprendo que el ‘artificio’ literario si no va acompañado del sentir es un fracaso. *Los experimentos verbales no me interesan ya, de la literatura me importa el fuego*” (“Memoria ... ” 108-109) (Énfasis nuestro). Le importa, por tanto, la vida de la que hablaba Virginia Woolf o el mismo Bachelard. La literatura, en este caso, la poesía sin *pathos*, es un fracaso, debe vivirse psicológica y corporalmente. De allí la importancia cada vez más creciente de escribir sobre el espacio propio y circundante. La epifanía de Ossott resultó en una rebelión contra la literatura como un cadáver al que se disecciona y propuso una escritura desde el vivir y, por lo tanto, una lectura desde el vivir. Fue reveladora, además, en cuanto a su propia visión de mundo y le abrió una nueva perspectiva y posibilidad de reposo: la del espacio íntimo. Podría argumentarse, de cierta manera, que su poesía de la primera etapa estaba en un plano abstracto, muchas veces geométrico, que, al ser inasible e inalcanzable, hacía caer a la poeta y a los lectores en un nihilismo completo. Por el contrario, con *El reino ...* se abrirá paso a una poesía *vivida*, desde el lugar propio e íntimo. Habrá, pues, un cambio del vacío que no abastece a la experiencia vital y cotidiana. ¿Qué tipo de experiencia vital? ¿Qué hizo Hanni Ossott, entonces, para escribir una poesía más apegada al mundo físico, a la vida? ¿Cuál fue el cambio? Posibles respuestas a estas interrogantes las veremos en el siguiente capítulo, en donde comentaremos

---

<sup>67</sup> Este comentario lo hace refiriéndose a *Hasta que llegue el día y huyen las sombras* pero, como hemos señalado, desde ahí comienza el sendero que dará a luz a *El reino donde la noche se abre* y los posteriores libros.

sus poemas pertenecientes a la segunda etapa con los conceptos teóricos discutidos previamente.

## V. ANÁLISIS TOPOGRÁFICO DE LA POESÍA OSSOTIANA

### A. Del espacio abstracto al espacio vivido: *Cielo, tu arco grande* (1989), *Casa de agua y de sombras* (1992) y *El circo roto* (1996)

Los poemarios que analizaremos en este capítulo son los de, la así llamada, “segunda etapa” de la obra de Hanni Ossott. En ellos el lenguaje es más sencillo y no recurre al enmascaramiento de la metáfora ni a la reflexión puramente abstracta. En los apartados anteriores, hemos estudiado que la poeta venezolana se interesaba por descifrar la realidad y esa realidad era o estaba consustancial a un *estar-ahí*, lo cual significaba una percepción topológica de la existencia. Decimos esto porque, si recordamos, se poetizaba sobre las formas, los límites, el adentro-afuera e incluso la exterioridad más cotidiana. Sin embargo, observamos que el espacio, y por tanto el lenguaje, de sus poemas iniciales era abstracto hasta el punto del absurdo. A partir de 1983, en cambio, el interés por la espacialidad en relación a los objetos externos empieza a acrecentarse y con *Cielo tu arco grande*, *Casa de agua y de sombras* y *El circo roto* se cristaliza una poética del espacio desde la cotidianidad. Ossott, así, parecía esclarecer que lo importante era lo que hacíamos *con* y *desde* el espacio, más que pensar y hablar *acerca* de él solamente.

Estos tres poemarios, a pesar de que traten *topos* cotidianos y domésticos, poseen imágenes en las que se inmiscuyen reflexiones psicológicas y filosóficas. Es por eso que hemos adoptado por la *fenomenología de la imaginación* y comentarlos desde la perspectiva espacial del *habitar*. En los libros anteriores a estos, Hanni Ossott se dio cuenta de que había que traer la casa a la oscuridad, que había que darle coherencia a ese reino que se había desplegado y había abierto las puertas al exterior circundante. Esto lo hará, por ende, a través de las funciones del *habitar* que la ensoñación poética le permite sin ningún tipo de cadenas epistemológicas.

Así pues, la voz poética se despojará completamente de las categorías científicas para comprender al espacio, y se centrará, entonces, en el espacio como el espacio que se hace, que se hace-uno, como diría Ardao (*Espacio e inteligencia* 11). La poesía ossottiana pasa de un espacio abstracto a un espacio que *se vive* y, simultáneamente, *se hace*. La única manera de encontrar el lugar del hombre o de la mujer en el mundo era, en efecto, entregándose a la vida.

La vida, el vivir, traería la respuesta. Nuestro lugar en el mundo se encuentra a partir de la red semántica de relaciones experimentadas entre el sí mismo y su alrededor.

Finalmente, cabe decir que Hanni Ossott pasó de una poesía desamparada a una poesía de la morada, y veremos, aquí, en qué consistieron esas imágenes necesarias para poder construir y reconstruir la casa y, de esa manera, habitar en el mundo, en un espacio que es *real* en tanto que se *realiza*. En palabras del crítico Marta Sosa, estos tres poemarios aquí presentados “profundiza(n) en ese rumbo poético<sup>68</sup>, alejándose cada vez más de la poesía en sí y por sí y levantando más la altura y la hondura de la creación poética que debe escribirse más acá del poema y leerse más allá de él, en sus significados íntimos, donde esencia y estancia de lo humano, de su centro personal y antropológico se funden y encuentran” (Marta Sosa 28). Adentrémonos ahora, pues, en los poemas.

## **B. La casa: nido, concha y rincón**

En el marco teórico<sup>69</sup> de este trabajo, discutimos acerca de las imágenes de la ensoñación poética del habitar en Bachelard. Sin caer en la repetición, sólo queremos recordar que las imágenes del nido y la concha son rescatadas por el filósofo francés para explicar las funciones poéticas del habitar, es decir, los mecanismos activos (y creativos) sobre el lugar habitado, de resguardo o reposo. El rincón, por su parte, representa la confluencia entre el mundo interior y el exterior, así como también el aposento o cuna que cobija al sujeto que lo ocupa. Así pues, ejemplifica el desenvolvimiento espacial del refugio. El rincón primario es, para Bachelard, la casa (28) y es, en este sentido, que nosotros vamos a llevar a cabo nuestro comentario. La casa rompe la dialéctica adentro/afuera y funda un cosmos viviente que se mantiene por la tensión existente entre sus componentes. Respecto a esto, en Ossott ya hemos visto una rebelión contra la concepción dualista de la existencia y/o la realidad. Nos ha presentado, en *El reino...* la yuxtaposición del adentro y el afuera como *topos*, como lugar e, incluso, la ha sugerido como *pliege*; posible gracias al renunciamiento de la observación objetivista, ajena a la esencia de la poesía. Ossott, por lo tanto, dará cuenta del *espacio habitado*, la *morada*, en tanto lugar compuesto por sujetos que construyen una relación interdependiente e intersubjetiva con él. Así, la separación del mundo exterior y el interior se

<sup>68</sup> Se refiere a la trans-poesía, comentada en nuestro subcapítulo titulado “Más allá del poema” (capítulo III).

<sup>69</sup> Ver capítulo III, subcapítulo A: “Espacio e imagen”.



deshace y culminan siendo fusionados, ya que el sujeto se forma cooperativamente con su morada. Percibamos, ahora, los procesos de construcción subjetiva desde lo que participa el sujeto en el espacio de la casa:

### **Altamira**

*A mi tío Willy Ossott*

- (1) Esa casa tan bella
- (2) tan intensa
- (3) con un violín que sonaba
  
- (4) Ese amor, esa gracia, esa fiesta entera
  
- (5) Esos rosados, los verdes, el fucsia intenso
- (6) de corazón
  
- (7) el olor en cada cuarto
  
- (8) la abuela delirante... su virgen, su santa, sus cajitas
  
- (9) la tierra, el barro, los vinos
  
- (10) los miedos por el misterio de la guerra
- (11) por el secreto
  
- (12) Esa casa sin nombre
- (13) sonora, febril
- (14) verde y rosada
  
- (15) Y el estanque para la mirada
- (16) los peces, las larvas, la forma vegetal
  
- (17) Ella
- (18) que ya no es de mí
- (19) sólo de la memoria
- (20) sólo de la muerte
- (21) sólo del dolor.

Ej. B.2.1. "Altamira" (*Cielo, tu arco grande* 415)

La imagen de la casa, en este poema, no se presenta como una estructura rígida compuesta por una arquitecta. Notemos, de hecho, que su descripción remite a ciertos componentes percibidos por la persona que los describe: se habla de colores (versos 5 y 14),

olores (verso 7), personas (verso 8), sonidos (verso 3) y sentimientos (10). Es una casa, en efecto, *habitada* en el sentido subjetivo de la palabra, lo que quiere decir que la casa *es* por lo que se vive *en* y *con* ella. Podríamos decir, en este sentido, que su construcción es la de una arquitectura de la imaginación: sus cimientos son las vivencias que allí se dieron y los objetos que fueron connotados con significado. En cuanto a estos últimos, reparemos en el verso 8 en el cual se habla de los objetos de la abuela: se hace uso del posesivo ‘su’, “su virgen, su santa, sus cajitas”. ¿Cuál es en realidad la función de ese posesivo en ese verso? ¿Por qué no decir ‘la virgen’, ‘la santa’, ‘las cajitas’? En efecto, cuando se alude a los objetos es, solamente, en tanto que hay un significado relacional implícito con un individuo. Además, porque ellos conservan una historia, un recuerdo. La cajita de la abuela guardaba dentro de ella lo que no se dice en el poema y es eso, lo *no* dicho, lo que también hace a Ossott recalcar sobre ella. La cajita representa lo oculto dentro del espacio de la casa y esto también lo evidenciamos en los siguientes versos: “Un día abrí una vieja puerta / desde mi pequeñez la vi alta, sagrada, secreta ... / ... Tuve miedo ... / Vi los trajes ... / ... Su pasión me llegaba ... / ... Y yo no tenía respuestas” (*Casa...* 458). El traje suponía una historia congelada a la cual la pequeña niña no podía acceder. Este mismo traje, lo advertimos en otros versos: “... Mi padre guardó en el armario / durante años / un vestido... / ... Cuido era el traje, la pasión que escondía ... “(“Ángel de la Guarda”, *Casa...* 459). Vemos, de esta forma, cómo las pertenencias de los sujetos tienen significados en tanto que hay un sujeto que se arroja sobre ellas y les otorga *ser*, como el árbol de Rilke que menciona Bachelard.

Las vivencias que conforman el espacio de la casa, por otro lado, son las de la música del violín tocada por el tío Willy Ossott<sup>70</sup> (verso 3), las fiestas y el amor (verso 4), los delirios de la abuela (verso 8) y las historias contadas o no de la Guerra Mundial<sup>71</sup> (versos 10 y 11). Dichas impresiones captadas y recordadas por la voz poética tejen, por decirlo de una manera, la imagen de la casa, es decir, la conforman y le dan sentido. Así como el pájaro, realiza una labor constructiva de su morada semejante a la de su estructura ósea y corporal, Ossott busca construir y reconstruir la casa desde su interioridad, siendo ésta absolutamente marcada por un espacio que fue y es *vivido*. Es decir, la casa se forma a través del trabajo, en este caso subjetivo, que los habitantes ejercen sobre ella. La casa sin sujetos (y objetos connotados) que entretejan historias y enlaces afectivos, es una construcción sin más. Es espacio, claramente, pero no es

---

<sup>70</sup> Willy Ossott Machado, tío de Hanni Ossott, fue un arquitecto fundador de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. Además, hablaba diversos idiomas, era pintor y tocaba el violín.

<sup>71</sup> La poeta venezolana es de ascendencia alemana, por lo que parte de su memoria histórica tiene que ver también con los acontecimientos europeos tanto de la Primera Guerra Mundial como de la Segunda. De hecho, su acercamiento a Rilke fue también una conciliación con la lengua alemana paterna.

una morada. Y de la misma manera que sucede en el pájaro, este entretejimiento hace devenir un ejercicio sobre sí misma que la lleva a la recuperación de las memorias y sentimientos experimentados (la vuelta al nido) para dar cuenta de su propia identidad. La música, su tío, su abuela, su virgencita, sus cajitas, el traje de la madre muerta, el estanque, los colores; se vuelven intrínsecos a su subjetividad.

Muy similar a este poema, se encuentra el siguiente: “Y frente a todo ello / tanta música / ríos y mares de música / y pasión / fervores / hechos carne / aprendidos, lentamente / en la casa de la infancia” (*Casa de agua y de sombras* 476). Vemos, en tan pocos versos, resumido lo que ya hemos comentado de los anteriores: la casa es la concreción factual y, si se quiere, corporal de las implicaciones, las dinámicas cotidianas o rutinarias y las relaciones existentes entre ella y los sujetos y objetos que resguarda en sí misma. La casa es un nido construido.

Sin embargo, esto parece contradecirse en la última estrofa del poema: “ya no es de mí / sólo de la memoria ...” (“Altamira”, *Casa ...* 416) (versos 18-19), como si la voz poética hiciera un desprendimiento entre memoria y ser individual. No obstante, esto forma parte del proceso configurativo y la reconciliación inminente la veremos ocurrir en el siguiente poema:

### La primera trama

- (1) Yo no sabía que la casa de la infancia  
 (2)           me hiriera después  
 (3) y que sus gasas, sus cortinajes, sus ropajes  
 (4)           se apegaran acumulados  
 (5)           a mi piel interior.
- (6) Yo no sabía que debía rasgar esas vestiduras  
 (7)           y dejar hilachos  
 (8)           pedazos  
 (9)           entre el vivir.
- (10) Yo no sabía  
 (11)           que había que hacer, y deshacer  
 (12)           como a un tejido  
 (13)           fiel  
 (14)           a una primera y única trama.

Ej. B.2.2. “La primera trama” (*Casa de agua y de sombras* 479)

Estos versos son muy interesantes desde la perspectiva del *habitar* de la imaginación. Podemos ver en él cómo la casa se presenta como un traje que ha de ser rasgado (verso 6) y reconstruido (verso 11) a partir de la raíz de la casa de la infancia (verso 1). Aquí vemos, entonces, que la primera trama (verso 14) implica una vuelta a la casa originaria, de la cual se habla en el poema anterior. Habitarla es, por lo tanto, ejercer un trabajo de formación y reformación de las experiencias vividas y las significaciones que se le han otorgado a éstas. La primera estrofa, por otro lado, nos dice que la casa de la infancia y sus elementos se apegan a la “piel interior” (versos 1-5) del sujeto que da voz al poema. Esto sugiere que la casa se adhiere a su identidad al igual que la concha al caracol. Se da, entonces, una simbiosis entre el habitante y su morada; mas no una pasiva sino una que es posible gracias a la participación activa y, por lo tanto, transformativa entre ambos. Se puede decir, en este orden de ideas, que nuestra identidad comienza a formarse en ese tejido de connotaciones de la *reciprocidad vivida* que acontece en nuestro primer lugar y refugio en el mundo, la casa.

Así pues, el sujeto lleva consigo esa “primera y única trama” (14) incrustada en su subjetividad, la cual a su vez contiene memorias pasadas, relacionadas con otros sujetos, que viven y conviven en ella. Por ejemplo, veamos el poema brevísimo a continuación: “Nunca he visitado su tumba / la llevo” (*Casa de agua y de sombras* 463). ¿Qué significa llevar la tumba, probablemente de la madre<sup>72</sup>? Si tomamos la imagen poética *tal y como* se nos presenta, hemos de volver al caracol. El caracol lleva su casa consigo, al igual que el sujeto del poema, Ossott, lleva la tumba de su madre. La casa es un nido-concha que, por un lado, se construye y, por el otro, se transforma y consolida en el sujeto mismo. Podría decirse que no sólo el sujeto habita la casa sino también lo contrario: la casa (con todas sus implicaciones del gran tejido semántico-subjetivo<sup>73</sup>) *habita* el sujeto.

Por último, rescatemos el siguiente poema en donde el afuera se ejecuta en el adentro:

---

<sup>72</sup> Stefania Mosca dice al respecto: “Su infancia (la de Ossott) transcurre entre sus hermanos, el tío Willy y el recuerdo de la pérdida, demasiado temprana de la madre, el duelo, el largo duelo íntimo del padre” (“Hanni no ha muerto”, *La poesía como noche* 73)

<sup>73</sup> Con tejido semántico-subjetivo, utilizando la imagen del poema, nos referimos a la red de tensiones que resulta de la interrelación y cruzamiento de las connotaciones subjetivas del espacio (afecciones, sentimientos, sensaciones, ideas, vínculo e interdependencia) entre sujetos y objetos coexistentes.

**El tigre**

*A mi tío Willy Ossott Machado y  
a su casa en Altamira (cerca de Tarzilandia)  
A Roberto Obregón y su tigre*

- (1) Era un jardín  
 (2) sin flores  
 (3) sólo sauces llorones  
 (4) y un estanque con pececillos dorados
- (5) Daba hacia el Ávila  
 (6) del Ávila venía un tigre  
 (7) al plenilunio.
- (8) Al siguiente día veíamos sus rastros:  
 (9) era *el tigre*  
 (10)       Mi padre salía con la escopeta  
 (11)                       --de nada servía  
 (12) el tigre se escondía artero entre el matorral  
 (13)                       Y nos avisaban  
 (14)                       del tigre
- (15) El tigre era la sombra  
 (16) de todos nosotros  
 (17) la de mi padre con su rifle  
 (18) la de mis hermanos con sus miedos  
 (19) la mía, sombra de sombras
- (20) El tigre no bajó del Ávila  
 (21)       sólo dejó sus huellas  
 (22)       en el corazón de todos nosotros  
 (23)       como algo que vendría
- (24) Pero el tigre está allí.  
 (25)       en el Ávila  
 (26)       al acecho, en vigilia  
 (27)       No dejo de creer en ello  
 (28)       Él aparece en Altamira

Ej. B.2.3. “El tigre” (*El circo roto* 516)

De nuevo, en este poema, se encuentra la casa de la infancia: la de Altamira. Aquí, no obstante, se poetiza en torno al jardín que formaba parte de ella. Un jardín, como vemos, que tenía vistas hacia el cerro El Ávila (verso 5), símbolo emblemático de la ciudad caraqueña. Es llamativa la imagen que usa del tigre que aparece en el jardín doméstico a la luz de la luna (versos 6-7), pero que nadie lo ve, sólo deja huellas y rastros (versos 8 y 21). Es un afuera

indómito que permite la construcción del adentro de la casa, del cual el jardín se encuentra incluido. La amenaza del tigre aprobó el resguardo o, mejor dicho, lo señaló. El tigre es la imagen ensoñadora que une la vastedad selvática con la intimidad del hogar, es el pliegue poético del afuera del adentro. Los sujetos que se encuentran en la casa y el jardín lo llevan “en el corazón” (verso 22), porque no es necesario *ver* lo exterior para reconocerlo en la mismidad interior. Podríamos decir que el jardín de sauces llorones y carente de flores (versos 1-2) es como un rincón que encuentra al Ávila con la casa y hace tomar conciencia a la voz poética y sus hermanos (versos 18), justo al mirar *hacia* el cerro, de que en su espacio íntimo hay, también, agentes externos que lo marcan, revalorizan y trastocan. Quizás ese es el miedo inicial (verso 18): la intimidad es exposición al afuera y no enclaustramiento del ‘yo’. Y la poeta lo sabe, lo cree: el tigre está ahí, en el Ávila (versos 24-27). Desde una perspectiva de la imaginación, este poema nos muestra cómo en la intimidad o, mejor dicho, en la construcción de los vínculos íntimos, bien sea con una cosa o con un otro, siempre hay una actividad creadora, polisimbólica, en la que el proceso subjetivo despliega un espacio angular de punto de encuentro entre afuera y adentro, entre lo otro y el ‘yo’, entre los otros y el ‘yo’. Es ahí de donde surge una especie de “bola viva” como el pájaro de Michelet (Bachelard 205), la cual se vuelve propia: ‘mi esfera’, ‘mi lugar’, ‘mi jardín’, ‘mi casa’. El compás que traza la esfera es la imaginación, la ensoñación poética del habitar, es decir, los mecanismos psicológicos de hacer *propio* un espacio.

### C. La miniatura y el objeto-espejo

Siguiendo con el tejido de connotaciones e interrelaciones, es preciso referirnos a la miniatura, la cual, como vimos también en capítulos atrás, representa el microcosmos que se trae a la vida por la proyección imaginativa del sujeto sobre el objeto. Muchas veces esta proyección, además de darle vida y funcionamiento propio a las cosas que no suelen tenerlos, resulta en un efecto *espejeante* en el cual tanto sujeto como objeto se desenvuelven y designan simultáneamente. Investir los objetos de espacio interior es otorgarles existencia, pero también concretan y *muestran*, desde su exterioridad, la subjetividad que los interpreta. Atendamos, por ejemplo, al poema siguiente:

### Disolución

- (1) Las sandalias
- (2) las zapatillas
- (3) para el baile
- (4) para el amor
- (5) para los besos
- (6)       aquí
- (7) entre la gravedad
- (8) entre los llantos
- (9) entre todo lo que no se puede decir
  
- (10) Y la flor, la bella flor
- (11)       los perfumes
- (12)       la danza
- (13)       los velos
- (14)       y este intenso amor
- (15)       para los vientos y el aire.
- (16) para el desgranarse

Ej. C.2.1. “Disolución” (*Cielo ...* 396)

Aquí podemos identificar variedad de objetos-imagen: sandalias, zapatillas, el baile, los besos, la bella flor, los perfumes, los velos. Es evidente que estos objetos no tuvieran mayor trascendencia si sólo estuvieran refiriéndose a su realidad puramente física, y su importancia radica en que *remiten* a alguien o a algún momento vivido. Porque si no es así, ¿para qué los nombra? ¿A quién pertenece el calzado? ¿Quiénes bailan, quiénes se besan y se aman? ¿Es la flor *una flor*, es un símbolo, una persona? Todas las palabras e imágenes en tales versos poseen una función semántica en relación al sujeto que sugieren o, dicho de otra manera, espejean. Pero lo llamativo es que la voz poética afirma que éstas se encuentran “entre *la gravedad* / entre los llantos / entre todo lo que no se puede decir” (versos 7-9) (énfasis nuestro), pues trae a la mente la manzana de Bergerac (Bachelard 138), cuyas semillas distribuían el calor por toda ella, como si se tratara de una dinámica planetaria. En este poema, en cambio, son los objetos con sus reflejos y connotaciones los que crean un cosmos de tensión entre ellos mismos, otorgándole a su espacio circundante propiedades vivas de coexistencia.

Hay otro poema, aunque con otro tono, diríamos tragicómico, llamado “Las pastillas” (*El circo roto* 539-540) en el que las drogas proscritas por el psiquiatra se enumeran una a una y, de alguna manera, forman un pequeño cosmos en el que la enfermedad lo mantiene en tensión. Lo más interesante es, en realidad, la manera en la que termina el poema: “¡Fuera el

Lexotanil! / Ciao bambino...” (540). Parece, así, que la misma paciente-sujeto decide romper con la resonancia y reciprocidad vivida entre sus pastillas y ella.

Ahora bien, ¿y el título del poema que tomamos de ejemplo principal? Sí, disolución. Es necesaria antes de dar coherencia cósmica al espacio. Sigamos, ahora, con otro poema:

### **El collar de perlas**

- (1) Las joyas
- (2) el collar de perlas
- (3) que trato ahora de robarle a mis hermanas
- (4) esa herencia tan secreta de amor.
- (5) El hurto difícil
- (6) la primacía
- (7) del amor primero
- (8) contra tanta dolorosa soledad.

Ej. C.2.2. “El collar de perlas” (*Casa ...* 469)

Estamos viendo, nuevamente, un objeto connotado que refleja a un ser individual, es decir, a una persona. Podríamos deducir que es el collar de perlas de la madre por lo que reza el cuarto verso: “esa herencia tan secreta de amor”, y luego en el sexto y séptimo: “la primacía / del amor primero”. Como vimos en poemas anteriores, la presencia de la madre continúa atrapada en, por ejemplo, el hermoso vestido cuidadosamente guardado en el armario. El collar, de la misma manera que el vestido, tiene un significado especial por cuanto que los sujetos que lo conservan le dan un valor subjetivo particular. Sólo así, la presencia del otro, de la madre en este caso, persiste y pervive.

En este sentido, hurtar el collar de perlas (verso 5) parece desvelar una necesidad implícita de conformarse con el contenido subjetivo del objeto, con su legado: un legado que es considerado así por la revalorización de los sujetos que se conectan con dicho objeto. Por ende, puede decirse que los objetos así, cargados de existencia y de realidad subjetiva, son motores claves en la formación de la identidad propia del individuo. Esta formación resulta de los reflejos encontrados y la *reflexión* inevitable que implica observar y reconocer el objeto-otro en tanto que forma parte del sí mismo. No es, como hemos discutido en la parte teórica, un reflejo idéntico sino uno en el que se ejerce una labor transformativa de parte y parte. El sujeto se forma *con* lo otro y los otros simultánea y paralelamente. Análogos a esta idea, encontramos los siguientes versos:



- |      |  |
|------|--|
| (1)  | Me gustaron siempre los recovecos                |
| (2)  | las gavetas                                      |
| (3)  | la sorpresa de un armario                        |
| (4)  | los olores extraños                              |
| (5)  | La casa de la abuela era abundante en<br>señales |
| (6)  | sus misterios                                    |
| (7)  | sobrecogían                                      |
| (8)  | Recuerdo una cortina transparente                |
| (9)  | bordada de anchas flores                         |
| (10) | y al fondo.                                      |
| (11) | el invitado                                      |

Ej. C.2.3. “Me gustaron...” (*Casa ...* 474)

En este corto poema parece vislumbrarse la cajita de la abuela que señalamos en el subcapítulo anterior. Otra vez, los objetos en su espacio cotidiano y sus olores (sentidos despertados) *contienen* significados asignados por una subjetividad pensante y sintiente. Aquí encontramos las gavetas (2) y el armario (verso 3) misteriosos (verso 6) en su ocultamiento pero ricos en señales (verso 5) acerca de la vida. Dentro de la casa, los objetos que están cerrados (pero que pueden abrirse) son perfectos para la imaginación, pues ésta quiere habitar la plenitud de los lugares y dichos objetos, desde su pequeñez, parecen esconder una extensión inmensurable. ¿Qué se esconde en los cofrecillos, los cajones, los armarios? Historias vividas y símbolos que explican la realidad, la que se hace *una* corporal y psíquicamente.

#### **D. La esfera íntima**

Ahora bien, tomemos otros poemas que ejemplifiquen la formación de esa unidad corporal y psíquica, redonda y viva del espacio:

### Devoción

- (1) Hay lo grande  
 (2) estrellas  
 (3) espacios que no sé  
 (4) lagunas  
 (5) Hay esos círculos  
 (6) el raro avatar  
 (7) la sensación de estar extraviado, extendiéndose  
 (8) eso inmenso  
 (9) gravitando  
 (10) sobre el alma
- (11) Y nosotros haciendo silencio  
 (12) sosteniéndonos las manos  
 (13) en pasión  
 (14) temerosos  
 (15) rezando  
 (16) en amor.  
 (17) abrazados.

Ej. D.2.1. “Devoción” (*Cielo ... 395*)

Este poema, en muy pocos versos, ilustra a la perfección la construcción bipolar de la esfera íntima que se distingue de las otras. La voz poética nos habla de la existencia de otros espacios (versos 1-3) que no conoce, círculos inhóspitos e inmensos (versos 5-10) que asaltan su pensamiento. Sin embargo, a pesar de esas otras esferas, quizás imponentes, ella forma una íntima y propia en la comunión con el otro, sosteniéndose de las manos (12), abrazados desde el afecto (versos 16-17). El abrazo remite al mito platónico de las dos mitades humanas expresado por Aristófanes en *El Banquete*, en el cual las dos partes al encontrarse se convierten en una sola unidad que añora una redondez originaria. Así pues, en estos versos la unión afectiva del abrazo trae el reposo y la calma ante lo desconocido, pues supone la *pertenencia* a una esfera íntima consustancialmente construida.

Es precisamente en esto en lo que han consistido todos sus poemas de la segunda etapa: en construir la esfera íntima (de la casa, cotidiana) a pesar del mundo caótico y vasto. Los hombres y mujeres, como sujetos espaciales que son, forman vínculos e interrelaciones que los envuelven y fundan una realidad particular y delimitada, la de la *esfera consubjetiva*. Esta esfera también se configura, hemos visto, por las interacciones entre el sujeto y su morada, incluidos los objetos que forman parte de ella. En este respecto, vayamos al siguiente poema:

- |      |   |
|------|---|
| (1)  | Quise mi casa                               |
| (2)  | aun en medio de la disolución y la quiebra. |
| (3)  | Sus ritmos se acrecientan en mí             |
| (4)  | cada cosa allí es sagrada                   |
| (5)  | para una única memoria.                     |
| (6)  | Soy la casa                                 |
| (7)  | sus sombras                                 |
| (8)  | sus dolores.                                |
| (9)  | Entera mi persona se ha hecho de ella.      |
| (10) | Poseo una identidad                         |
| (11) | un límite                                   |
| (12) | un cuerpo                                   |
| (13) | una estructura en temblor.                  |

Ej. D.2.2. “Quise mi casa ...” (*Casa ...* 478)

Aquí la voz poética nos trae la imagen del sujeto-casa como unidad resultante (verso 9). Ella quiso tanto su casa (1) que en su entrega total se convirtió en la casa misma con su sombras y dolores (versos 7-8). Sus preguntas acerca de la identidad que veíamos en “Del país de la pena” se responden: ella *es* su casa. De este modo, se puede decir que el lugar del sujeto en el mundo, el cual encierra intrínsecamente la cuestión de la identidad, sólo se resuelve en la medida en que se construye una morada, puesto que dicha construcción requiere de un trabajo subjetivo e imaginativo que funda *ser* en sentido doble y espejeante: el del habitante y el de su hábitat.

Podemos observar que la ensoñación poética del habitar rompe la dialéctica del adentro y del afuera. Habitar la casa, pues, es construirla, *hacerse* ella y *con* ella. Habitar la casa no es sólo un proceso creativo sobre la realidad exterior sino también sobre la subjetividad. Al relacionarnos con el afuera, al *hacernos con* el afuera, al *estar* en el afuera *con* los otros sujetos y objetos, nos construimos a nosotros mismos. Lo que sucede, entonces, es un producto esférico, cósmico, espacial en el que diversos focos (subjetivos, bien porque sean sujetos o bien porque sean objetos *connotados*) coexisten en la reciprocidad reflexiva y dinámica. Hay, por lo tanto, una complementariedad necesaria no sólo para encontrar el reposo sino también para formarse subjetivamente. En este mismo orden de ideas, vale citar otros versos de la venezolana que proclaman: “Me he vuelto una / al recobrar la soledad de mi infancia / Ahora llevo un nombre ... / ... No pertenezco sino a una raíz ... / ... No pertenezco sino a un mar ... / ... Mi fuente es ardiente ... / Mi unidad es entera / pues al fondo de mí, / yace una memoria” (*Casa*

de agua y de sombras 484). Vemos, en efecto, cómo esa unidad se logra por el ensueño que intenta recuperar la casa originaria en su habitar-en-el-mundo.

Para cerrar este capítulo, quisiéramos comentar unos versos que la poeta escribe sobre su mascota, en la que se podría ilustrar la *interfacialidad* de la que habla Sloterdijk:

### Ulises, el gato

- (1) Ulises  
 (2) tiene el pelo negro, suave  
 (3) los ojos verdes y en la tempestad, azules  
 (4) y te contorneas al borde del mundo.  
 (5) Ulises, te amo,  
 (6) en la *Odisea* eras rubio, fornido y sensual  
 (7) en mi vida eres agresivo y hostil. A veces dulce.
- (8) Te beso, para enseñarte a besar.  
 (9) Acaricio tu cuerpo  
 (10) te susurro  
 (11) te doy mi aliento  
 (12) y tu cola se mueve suavemente...
- (13) Ulises: ¿podemos amarnos?  
 (14) ¿No arañarás más mis piernas?  
 (15) ¿No me morderás ya más?  
 (16) ¿No saltarás sobre mí?
- (17) Tú todo lo hueles  
 (18) mi vida, mis gestos  
 (19) mis pasos, mi mirada  
 (20) mi comida, mis sueños  
 (21) Y yo te hablo:  
 (22) No. Sí.  
 (23) Mañana. Pasado mañana.
- (24) Mañana Ulises yo te daré mi secreto  
 (25) Así tú, así tú a mí...  
 (26) Pero es asunto de dioses.
- (27) ¿Cómo podré conciliar mi beso hacia ti?  
 (28) ¿Cómo podrás conciliar tu beso hacia mí?

Ej. D.2.3. "Ulises, el gato" (*El circo ...* 502)

En este poema podemos ver la *esfera* íntima que se forma entre el gato y su ama a través del encuentro entre miradas (verso 3). Si bien la mascota no es exactamente un sujeto, tampoco

es un objeto, pero sí forma parte del espacio del hogar y se le otorgan o connotan ciertos sentimientos que, además, construyen una *personalidad* en ella. La convivencia con el gato, en este caso, crea una relación empática entre el sujeto y él. La voz poética parece sugerirnos un proceso de humanización por parte del sujeto a la mascota: a través de las caricias (versos 8-12) y el habla (versos 5, 13-16). Incluso, el poema está dirigido en la segunda persona ‘tú’ que consigna al gato.

El verso más sugerente es, no obstante, el cuarto, en donde se dice “te contorneas al borde del mundo”. Se nos presenta el gato como aquél que perfila los bordes del mundo, los límites de la esfera habitada. Ese acercamiento subjetivo, que se vuelve intersubjetivo en tanto que se atribuye al gato con subjetividad, contornea la delimitación de la esfera íntima del hogar. Es un elemento activo complementario, claramente, importante para la poeta. Aunque, al final del poema se nos dice que el secreto de Ulises es un “asunto de dioses” (verso 26), como si aún no hubiera una compenetración total entre ella y el gato. De todas formas, es parte del proceso su proceso particular de la formación de su ser-para-el-otro-rostro (Sloterdijk 72), en este caso un rostro felino. La magia intersubjetiva consiste, así, en alojarse en los productos espaciales, surreales (Sloterdijk 42), de las relaciones íntimas que se comunican.

¿No nos dice el gato de Hanni Ossott, algo de ella misma? ¿Acaso este gato no funciona, también, como el espejo que implica el “conócete a ti mismo” para ser-con-los-otros? En fin, los objetos (relacionados con otros sujetos a través de la memoria o el recuerdo) y el gato de Ossott<sup>74</sup> son los agentes cooperativos que orbitan en el gran espacio íntimo de la casa que la autora venezolana pretende escribir o, mejor dicho, *topografiar* en la segunda etapa de su obra poética.

## VI. EL ESPACIO POÉTICO DE HANNI OSSOTT

En los capítulos anteriores (IV y V) hemos querido demostrar, valiéndonos del análisis de la teoría del capítulo III, que la poesía de Hanni Ossott es una poesía del *topos*, del lugar. Nos hemos encargado, en este sentido, de hacer un recorrido panorámico de su obra, para así entender cómo la poeta venezolana pasa de una poesía que busca su lugar en el mundo a una que lo construye. Por lo tanto, el resultado del análisis de su poesía es inherentemente *topográfico* en dos razones: por un lado, porque ella escribe, más decididamente en su primera

---

<sup>74</sup> Hay otros poemas, además de este, que aluden al gato. Ver, por ejemplo, “Los nombres de mi gato” (496-497), “El libro que exigías” (508-511), “Ella era bella y de ella aprendí este horror...” (512-513), “La hora en que el hombre no llega” (550) o “Una tarde” (557), todos pertenecientes a *El circo roto* (1996).

etapa, acerca de los espacios de abandono, angustia y pérdida de identidad, y por el otro, porque al establecer una comunicación intersubjetiva con los espacios vividos de su cotidianidad, en su segunda etapa, después de adquirir conciencia de su genuina visión poética, resuelve construir una poética de ensoñación que dé cuenta de su recuperado espacio ficcional. Lo que queremos decir es que al hacer el trabajo escritural no sólo ha configurado el poema, no sólo ha connotado los objetos que habitan en su casa, no sólo ha construido y reconstruido su morada al mismo tiempo que la revela y comprende, sino que, como consecuencia, ha formado un gran macro-espacio, que es el del espacio poético. Este espacio poético es, claro está, profundamente íntimo y brota gracias a las interrelaciones subjetivas y empáticas que ocurren en la ensoñación bachelardiana.

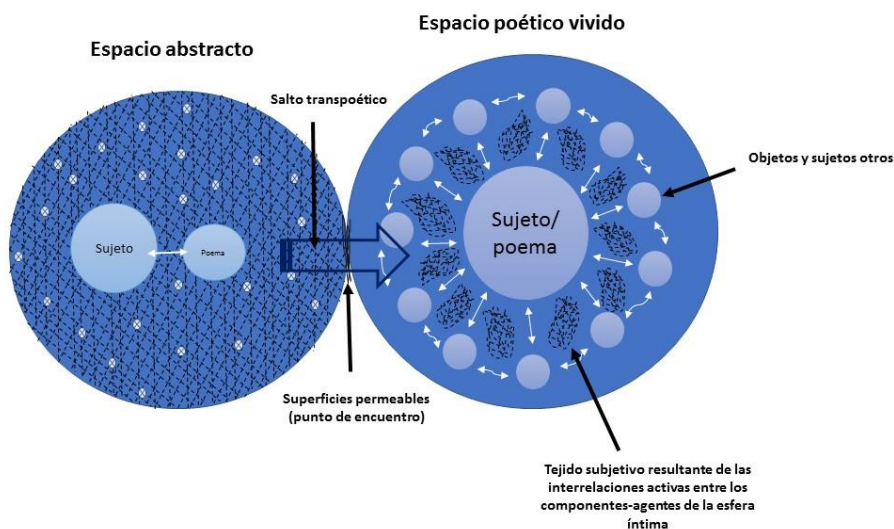
Arráiz Lucca, recordemos, afirmó en uno de sus ensayos que los poemarios posteriores a *El reino* ... hacen caer a Ossott en una “confesionalidad innecesaria” (“La obra poética ... ” 35). Sin embargo, nosotros planteamos lo contrario, basándonos además en el concepto de trans-poesía que propone Marta Sosa. La inserción de la biografía no simplificó sus poemas, los hizo complejos en su vivir más íntimo. La confesionalidad fue, digámoslo así, *completamente necesaria* para lo que, en realidad, de acuerdo con Ossott, era la literatura: la vida misma. En Ossott no hay una separación entre autor real y autor implícito, sino que debemos leer sus poemas desde una coherencia existencial entre la palabra y quien la profiere. Obra y autor se confunden, se vuelven una misma cosa. O para utilizar términos deleuzianos, podríamos decir que la obra es el pliegue del afuera de la subjetividad (autor). Lo relevante es, pues, que en la autora venezolana la construcción de la obra implicó una construcción de su subjetividad individual y, la obra misma, tomó las mismas funciones del *hábitat* que Bachelard recoge: el nido, la concha y el rincón. Ossott *es* su poesía, su vida es la ascesis<sup>75</sup> de la obra poética y, simultáneamente, la obra es un reflejo del sujeto que trabaja sobre ella<sup>76</sup>.

Para resumir las implicaciones de su obra y, por lo tanto, de sí misma, quisiéramos representarlas en la siguiente gráfica:

---

<sup>75</sup> Literalmente, ‘ascesis’ significa “entrenamiento físico”, pero según el *DRAE* se define como: “Reglas y prácticas encaminadas a la liberación del espíritu y el logro de la virtud” (“Ascesis” *DRAE*).

<sup>76</sup> El tema de la fusión entre el autor y la obra lo tratamos en el subcapítulo “Más allá del poema” (capítulo III), en donde hablamos de Foucault y Smith.



### Ejemplo VI.1. Topografía del espacio poético de Hanni Ossott (ilustración nuestra).

En esta gráfica podemos observar a la izquierda la esfera de la realidad en la que se inserta el sujeto y los objetos, incluido el poema, dentro de unos límites que se saben pero se desconocen. En este círculo, la poeta sólo puede dar cuenta de esos bordes, manteniéndose en una posición frustrante y nihilista con respecto a la realidad. Dicha realidad, está compuesta por redes indescifrables y, además, ilusorias. Sin embargo, a partir de *Hasta que llegue el día ...*, acentuándose con *El reino ...*, y llegando a su culmen en las obras posteriores, el poema va fungiendo de vehículo transitorio; es decir, en el giro ontológico y epistemológico de Ossott acerca de la realidad, el poema se acerca cada vez más a las fronteras de ese círculo. Así pues, posterior a *El reino ...* el poema traspasa los bordes de la realidad factual misma y funda una esfera poética paralela que recibe, desde su superficie permeable, influjos del primer círculo. En la segunda esfera la realidad es más comprensible en tanto que es vivida: aquí los objetos y sujetos orbitan alrededor del sujeto/poeta que se encuentra como núcleo ardiente. Todos ellos, notemos las flechas, se reflejan constructiva y complementariamente mientras forman tensiones semánticas (sentimientos, sentidos, memorias, connotaciones, comunicaciones, ejercicios subjetivos) que mantienen la esfera viva y funcional. Esta nueva esfera es la del cosmos de la *poesía vivida*, es el espacio poético como obra topográfica en sí misma. El sujeto, a través del poema, fue más allá del poema. Hanni Ossott no se conformó con tocar hondo o tocar los límites, ella los transgredió. El siguiente paso, sólo sería el siguiente:

**El circo roto***A todos**Toda vida es un drama*  
Rafael Cadenas (en una conversación)

He muerto

he trascendido la muerte  
he trascendido la vida  
más allá de mí no queda nada  
sólo rastrojos  
penasLa fiesta se ha apagado  
las luces del teatro ya no existen  
estoy en la nada  
del Circo no queda sino un traje raído  
cansado  
descolorido.Ej. VI. “El circo roto” (*El circo ... 578*)

Sólo queda, entonces, la explosión inmanente de la primera esfera<sup>77</sup>, incapaz de sostenerse a sí misma por su carencia de contenidos subjetivos. Se acabó el espectáculo y las máscaras que ocultaban un más allá. A Hanni Ossott no le interesa ni el más allá ni el más acá, le interesa la nada<sup>78</sup>, la posibilidad del espacio que *se hace* y que, en efecto, ella logró *hacer* al mismo tiempo que *se hizo* a sí misma. ¿Fue un espacio feliz? Eso es otro tema que se podría discutir en otro trabajo, pero feliz o no, la poeta venezolana fundó un *lugar otro* vivo y autosuficiente. Ossott murió para renacer en el drama de la casa de la infancia que la enseñó a habitar<sup>79</sup>.

<sup>77</sup> Esta esfera representa lo que hemos deducido de los poemas de la primera etapa de Hanni Ossott, es decir, responde a cómo la poeta veía la realidad. De ninguna manera queremos decir que la realidad *es* así, sino que nos basamos sólo y únicamente en las realidades *mostradas* en la poesía ossottiana.

<sup>78</sup> Esta nada no es la de la resignación que se veía en sus primeras obras, sino que es una nada como noche, como posibilidad de nacimiento.

<sup>79</sup> Acerca de *Casa de agua y de sombras*, poemario que, en inicio, Ossott quería publicar postmortem, al tratarse de un libro muy íntimo y desnudo, dice: “Me dije quiero escribir algo, pero qué ... entonces me acordé de Rilke, que decía en las *Cartas a un joven poeta*, cuando usted se sienta preso y desesperado, recuerde que todavía le queda la infancia” (“Escribo con mis sanos tormentos...” *El diario de Caracas* 4-5)



## CONCLUSIONES

En este trabajo de investigación hemos intentado abordar la obra de la poeta venezolana Hanni Ossott desde una perspectiva del espacio inspirada en la fenomenología de la imaginación propuesta por Gaston Bachelard (1957). Seleccioné esta poeta porque es poco conocida tanto nacional como internacionalmente, a pesar de que es respetada dentro de los círculos de artistas y autores en Venezuela y, específicamente, en Caracas. Mi intención ha sido, además de revivirla a través de su voz poética, sacarla de la oscuridad literaria en la que se encuentra y entusiasmar a posibles lectores y/o investigadores a que la rescaten también. Es por ello que hemos desarrollado nuestra investigación de la siguiente manera:

En primer lugar, hicimos un breve recorrido contextual de la literatura venezolana que nos permitiera insertar a Ossott dentro de un tiempo y lugar concretos. Nos dimos cuenta, sin embargo, que la poeta escribió siempre de manera independiente, y quizás haya sido esa una de las razones por las cuales ha tenido menos alcance que la literatura escrita por los llamados grupos o talleres literarios de la ciudad caraqueña desde los años sesenta. Así también, la ubicamos dentro de la explosión de escritoras mujeres en la Venezuela de los ochenta.

En segundo lugar, discutimos los conceptos que aplicamos al análisis de la poesía ossottiana y los relacionamos con su obra en general, tomando en consideración algunos de sus ensayos críticos, los cuales también suelen ser poco leídos. Entre los conceptos que tratamos, se encontraban principalmente los de *imagen, espacio, ensoñación o imaginación, adentro y afuera, esfera, pliegue, nido, rincón, miniatura, morada*, ente otros. Todos ellos argumentados desde la metodología del *topoanálisis* propuesta por el filósofo francés, Gaston Bachelard (1884-1962). Vimos, en este sentido, que el topoanálisis partía del escudriño de las imágenes poéticas del *habitar*, cuestión que nos llevaba, ineludiblemente, a observar *la casa* desde una perspectiva subjetiva compleja, en el sentido de que se ponían en juego dinámicas y mecanismos de construcción individual y objetual. Complementamos estas teorizaciones acerca del sujeto y su casa con otros autores como Ardao, Arráiz Lucca, Deleuze, Foucault, Heidegger, Marta Sosa, Seamon y Sloterdijk, con la intención de conformar una concepción sólida que nos permitiera adentrarnos en los análisis de los poemas.

Luego, dedicamos un capítulo a sus poemarios iniciales y rastreamos aquéllos poemas que nos parecieron más relevantes en torno a la problemática del espacio. Pudimos observar que la preocupación de Ossott por el espacio comenzó desde su primera publicación, *Espacios para decir lo mismo* (1974) y continuó a lo largo de sus ulteriores poemarios. La primera etapa de su poesía estuvo marcada por el pensamiento filosófico abstracto, con tintes existencialistas

y nihilistas, acerca de la realidad, en el cual el espacio se presentaba como un vacío abrumante que pisaba la vida. La realidad en la que se insertaba era, entonces, una ilusión, una sombra, una arbitrariedad.

Esta idea irá cambiando paulatinamente y a partir de *Hasta que llegue el día y huyan las sombras* (1983) la perspectiva que tenía la poeta acerca de la realidad se va modificando a la vez que incluye temas cotidianos, relacionados con la casa. El punto de quiebre será, en realidad, *El reino donde la noche se abre* (1987). Este libro propondrá una poesía sentida, vivida y que, por lo tanto, exigía una concepción del espacio distinta.

En cuarto lugar, y siguiendo este orden de ideas, nos adentramos en el análisis de los poemarios de la segunda etapa, los cuales concretan el cambio de un espacio inasible y abstracto a uno concreto y vivido. Será así que utilizamos las discusiones teóricas que señalamos en el marco teórico, puesto que estos poemas tardíos contienen un carácter más topográfico en el sentido bachelardiano en comparación a los anteriores. En ellos vimos cómo la imagen de la casa deviene en un tejido de elementos semántico-subjetivos entre el mundo exterior y el mundo interior. De esta manera, nos percatamos de que estos elementos, al ser agenciados por el sujeto inteligente, conformaban una relación de reciprocidad y complementariedad vivida entre ellos. Ossott, en estos poemas, no sólo dio cuenta del espacio íntimo, sino que igualmente lo reconstruyó a partir del recuerdo de la casa originaria.

Por último, sugerimos que la obra de Hanni Ossott constituye una poética del *topos*, la cual busca en principio el lugar del sujeto en el mundo y que, más adelante, se reemplaza por la construcción de ese lugar como tal. Esta construcción es triple: la del poema como ejercicio escritural, la del espacio íntimo que se trata y, por último, la del sujeto mismo que escribe y configura ese espacio. Vimos, en consecuencia, que Ossott llega a los mundos de la transpoesía en los que autor y obra se vuelven una misma cosa.

Una vez culminado este trabajo, nos gustaría incentivar a futuros estudiantes o investigadores a que estudien a la poeta venezolana en cuestión. Lo que aquí hemos propuesto es un modelo de lectura o acercamiento posible de su obra pero no pretende ser, es de esperarse, el único. Quisimos ofrecer un panorama general de su poesía desde la perspectiva del espacio para abrir las puertas a otros estudios más específicos. Por ejemplo, podrían estudiarse a profundidad poemarios individuales o, mejor aún, hacer una literatura comparada entre sus poemas y otros autores latinoamericanos. Sería interesante también un análisis que tomara en cuenta las grandes influencias sobre la poesía de Hanni Ossott de autores como, por ejemplo, Rilke y Woolf, para así encontrar posibles conexiones intertextuales.

Hay, por supuesto, una variedad de tópicos que podrían tratarse. Pero, ante todo, queremos invitar a leer su poesía y a dejarse envolver, empáticamente, por esa esfera poética tan poderosa y tan profunda que ella propone y construye. Quizás lo mejor sería atender a lo que dice Hanni Ossott con respecto a leer poesía, pero esta vez, aplicado a ella misma:

Si a mí se me pidiese un buen consejo sobre cómo leer la poesía diría que ante todo hay que querer leerla. Querer como querencia. Sin mala fe, sin desesperación. Averiguando qué diablos quiso decir el poeta. Porque los poetas son difíciles de leer. Uno puede quedarse veintitrés años con una frase incomprensible y alegrarse por ella ... , porque en el fondo casi la comprende. Y así uno manda la razón y la conciencia a paseo. Cada quien sostiene a un poeta. (“Cómo leer la poesía” 17)

Esperamos, en fin, haberla sostenido adecuadamente y motivar a futuros lectores a que la sostengan también.

## BIBLIOGRAFÍA

Abend van Dalen. “Las Patricias de Hanni”. *Raquel Abend van Dalen de la Santísima Trinidad*, 27 de mayo de 2015, [www.raquelabendvandalen.com/2015/05/27/las-patricias-de-hanni-entrevistas/](http://www.raquelabendvandalen.com/2015/05/27/las-patricias-de-hanni-entrevistas/). Acceso del 10 de septiembre de 2016.

Aínsa, Fernando. “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo”. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, nº 20, 2003, pp. 19-36. [bdigital.uncu.edu.ar/189](http://bdigital.uncu.edu.ar/189). Acceso del 05 de marzo de 2017.

Alba, Alexandra. “El reino donde la noche se abre: Éxtasis poético y cuerpo propio”. *Contexto*, vol. 13, nº 15, 2009, pp. 11-22. <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/29387>. Acceso 10 de diciembre de 2017.

Armas Marcelo, J.J. “República del Este”. *El Cultural*, 14 de marzo de 2014, <http://www.elcultural.com/revista/opinion/Republica-del-Este/34280>. Acceso del 20 de enero de 2017.

Anthilano, Andrés. “Prólogo Elemental”. *Cuatro décadas en la poesía de Vicente Gerbasi*, por Cruz M.R. de Contreras, Instituto Universitario Pedagógico de Caracas, 1979, pp. 9-13.

Aportes y límites a las nuevas teorías estéticas y a la investigación en Didáctica de la Literatura.”, *Enunciación*, nº 14, núm. 2, julio-diciembre de 2009, 21-32.

Araujo, Orlando. “La década violenta”. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1998, pp. 251-253.

Ardao, Arturo. *Espacio e inteligencia*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1975.

Arráiz Lucca, Rafael. *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Grupo Editorial Eclipsidra, 2003.

---. “La eclosión femenina”. *El coro de las voces solitarias*. Caracas: Grupo Editorial Eclipsidra, 2003, pp. 381-403.

---. “La noche de Hanni Ossott”. *Literatura venezolana del siglo XX*. Caracas: Editorial Alfa, 2009, pp. 228-234.

---. “No me siento cómoda en el mundo”. Entrevista a Hanni Ossott. *Conversaciones con medio país*. Caracas: Alfadil Ediciones, 2003, pp. 237-242.

Asociación de la Academia de las Lenguas. *Diccionario de la Real Academia Española*. 23<sup>a</sup> edición. Web. [drae.rae.es](http://drae.rae.es). Acceso el 19 abril de 2017.

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 1957. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . “Instante poético e instante metafísico”. *ADAMAR. Revista de creación*, s/d, s/p. <http://adamar.org/ivepoca/node/1500>. Acceso del 07 de abril de 2017.
- . *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. 1942. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Fragmentos de una poética del fuego*. 1988. Barcelona: Paidós, 1992.
- Barchino, Matías, Javier de Navascués y Celsa-Carmen García. *Manual de literatura hispanoamericana. V. La época contemporánea: introducción, teatro, poesía*. Coord. Felipe B. Pedraza Jiménez. Berriozar: CÉNLIT Ediciones, 2011.
- Barroeta, José (coord.). *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela, 2007.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2005.
- “Introduction á l’analyse structurale des récits”. *Comunications* n° 8, 1966, pp. 1-27.
- Bellini, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1986.
- Bollnow, O.F. “Lived-Space”. Traducido por Dominic Gerlach. *Philosophy Today* 5 (1961): pp. 31-39.
- Bravo, Víctor. “Fundación y tradición de la modernidad literaria en Venezuela”. *Actual investigación. Revista de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de los Andes (UCLA)*, n° 28/29, enero-abril 1994, pp. 171-190, [www.erevistas.saber.ula.ve](http://www.erevistas.saber.ula.ve). Acceso del 05 de diciembre de 2016.
- Caballero, Manuel. “Por Hanni Ossott, poeta”. *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.
- Cadenas, Rafael. “Cómo leer la poesía”. *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.
- Collazos, Oscar (ed.). *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: EDICIONS 62 S.A., 1977.
- De las Heras Aguilera, Samara. “Una aproximación a las teorías feministas”. *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, n° 9, enero 2009, pp. 45-82, [www.universitas.idhbc.es](http://www.universitas.idhbc.es). Acceso del 07 de diciembre de 2016.
- Deleuze, Gilles. “Los pliegues o el adentro del pensamiento”. *Foucault*. Barcelona: Paidós Studio, 1987.

- “Diez años de dictadura militar”. *Enciclopedia Océano de Venezuela. Tomo III*. Caracas: Océano, 1997.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. 1974, s/d, 2017, [monoskop.org/images/a/a6/Todorov\\_Tzvetan\\_Ducrot\\_Oswald\\_Diccionario\\_enciclop%C3%A9dico\\_de\\_las\\_ciencias\\_del\\_lenguaje\\_1974.pdf](http://monoskop.org/images/a/a6/Todorov_Tzvetan_Ducrot_Oswald_Diccionario_enciclop%C3%A9dico_de_las_ciencias_del_lenguaje_1974.pdf). Acceso del 12 de abril 2017.
- Ficino, Marsilio. *De Amore. Comentario a “El Banquete” de Platón*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.), 2008.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1985.
- Frost, Robert. “Dust of Snow.” *The Poetry of Robert Frost*. 1<sup>st</sup> Ed. Edward Connery Lathem. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1991.
- García Berrio, Antonio y María Teresa Hernández. *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Gerendas, Judit. “Canto y muerte”. *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.
- . “Forma y desgarramiento en la poesía de Hanni Ossott”. *PRODAVINCI*, s/n, julio 2016, s/p. [prodavinci.com/2016/07/30/artes/forma-y-desgarramiento-en-la-poesia-de-hanni-ossott-por-judit-gerendas/](http://prodavinci.com/2016/07/30/artes/forma-y-desgarramiento-en-la-poesia-de-hanni-ossott-por-judit-gerendas/). Acceso 02 de diciembre de 2016.
- Greimas, A.J. *Sémantique structurale: recherche et méthode*, Paris: Larousse, 1966.
- Guerrero, Gustavo. “Caracas, la ciudad invisible”. *INTI, Revista de literatura hispánica*, n° 77/78, Primavera-Otoño 2013, pp. 11-19. *JSTOR*. [www.jstor.org/stable/24583452](http://www.jstor.org/stable/24583452). Acceso del 30 de noviembre de 2016.
- Guzmán, Patricia. “Escribo con mis sanos tormentos sobre la mesa”. Entrevista a Hanni Ossott. *Bajo Palabra. El Diario de Caracas*, 1993, pp. 4-5.
- . “Hanni Ossott, erguida en lo extinto”. *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.
- Harman, Graham. “Heidegger’s Fourfold”. *The Quadruple Object*. Zero books, 2011.
- Heidegger, Martin. “Building Dwelling Thinking”. *Basic Writings*, n/d, 1993, pp.343-364, Web. Acceso del 18 de noviembre de 2016.
- . *Hölderlin y la esencia de la poesía*. 1936. Trad. Antonio M. Bergmann. Medellín: *Revistas UPB*, s/f.
- Hidalgo de Jesús, Amarilis. “La década del 60 y la modernidad venezolana”. *La novela moderna en Venezuela*. Nueva York: Peter Lang Publishing Inc., 1995, pp. 39-50.

- Jaffé, Verónica. "Anotaciones sobre la literatura venezolana". *INTI, Revista de literatura hispánica*, n° 37/39, Primavera-Otoño 1993, pp. 245-251. *JSTOR*. [www.jstor.org/stable/23285464](http://www.jstor.org/stable/23285464). Acceso del 18 de noviembre de 2016.
- Jakobson, Roman. "Lingüística y Poética". *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- . *Noveishaia russkaia poeziia (Modern Russian Poetry)*. 1921. Selected Writings 5. The Hague: Mouton, 1985. 299-344.
- "La década violenta". *Enciclopedia Océano de Venezuela. Tomo III*. Caracas: Océano, 1997.
- "La sociedad". *Enciclopedia Océano de Venezuela. Tomo III*. Caracas: Océano, 1997.
- "La mujer en la sociedad venezolana" *Enciclopedia Océano de Venezuela. Tomo III*. Caracas: Océano, 1997.
- Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas S.A., 1973.
- Loreto, Marelis. "Construcción del ser desde la ausencia: propuesta para una lectura de la obra ensayística de Hanni Ossott desde una perspectiva existencialista". *ARJE. Revista de Postgrado FACE-UC*, vol. 3, n° 4, junio 2009, pp. 27-52. <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/arje/arj04/art02.pdf>. Acceso del 20 de octubre de 2016.
- Marinello, Juan. "Sobre el vanguardismo en Cuba y en la América Latina". *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: EDICIONS 62 S.A., 1977.
- Marta Sosa, Joaquín. "La poesía desbordada de Hanni Ossott". *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.
- Medina, José Ramón. Prólogo. *José Antonio Ramos Sucre, Obra Completa*, por Biblioteca Ayacucho e Isabel Cecilia Ramos González (eds.), Biblioteca Ayacucho, año, pp. IX-LXXXV.
- Miranda, Julio. "Generaciones, movimientos, grupos, tendencias, manifiestos y postulados de la poesía venezolana del siglo XX". *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996*. San Juan de Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 2001, pp. 59-133.
- Mosca, Stefania. "Hanni no ha muerto". *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.
- Ossott, Hanni. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . "Identidad y reminiscencia". *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.

- . "II/ La sabiduría sin esperanza". *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Cómo leer la poesía*. Caracas: bid&co. editor, 2005.
- . "Cómo leer la poesía". *Cómo leer la poesía*. Caracas: bid&co. editor, 2005.
- . "Memoria de una poética". *Cómo leer la poesía*. Caracas: bid&co. editor, 2005.
- . "Memoria y alma de la casa". *Cómo leer la poesía*. Caracas: bid&co. editor, 2005.
- . *Casa de agua y de sombras*. 1992. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Cielo, tu arco grande*. 1989. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *El circo roto*. 1993. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *El reino donde la noche se abre*. 1987. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Espacios de ausencia y de luz*. 1982. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Espacios en disolución*. 1976. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Espacios para decir lo mismo*. 1974. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Formas en el sueño figuran infinitos*. 1976. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Hasta que llegue el día y huyan las sombras*. 1983. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . *Plegarias y penumbras*. 1986. *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . "Poesía, atención y revelación". *Obras completas*. Caracas: bid&co. editor, 2008.
- . "La problemática del escritor joven en Venezuela". *Revista Imagen*, nº 110, enero/junio 1977, pp.14-19.
- Pallasmaa, Juhani. "Mental and Existential Ecology." *Sustainable School Buildings: From Concept to Reality*. Ljubljana: 2009.
- Pantin, Yolanda. "Emily Dickinson". *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.



Parra, Esdras. “¿Por dónde transita Hanni Ossott en su poesía?”. *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.

Poe, Edgar Allan. “The Poetic Principle.” *Criticism: Major statements*. 3<sup>rd</sup> Ed. Charles Kaplan and William Anderson. New York: St. Martin’s Press, 1991.

Porrás, María del Carmen. “Tres revistas literarias venezolanas de los años sesenta y el problema de la cultura”. *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, no. 208/209, julio-diciembre 2004, pp. 875-890, [www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/5515/5666](http://www.revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/5515/5666). Acceso del 05 de diciembre de 2016.

“Presentadas las *Obras completas* de la venezolana Hanni Ossott”. *Letralia 191*, 28 de julio 2008, <https://letralia.com/191/0713ossott.htm>. Acceso del 20 de octubre de 2016.

Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Amertown International S.A.: LibrosenRed, 2010. <http://www.librosenred.com/triviaregalos/1a2s3d4f/6515-cartas%20a%20un.pdf>

Rodríguez Ortiz, Oscar. “Cuerpo de escritura en la disolución. (A propósito de la poesía de Hanni Ossott)”. *Revista Imagen*, n° 110, enero-junio 1977, pp. 85-88.

Salas Picón, Mariano. Introducción. *Dos siglos de prosa venezolana*. Caracas: Ediciones Edime, 1964.

Santaella, Juan Carlos. “Dos textos”. *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.

---. *Diez manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: La Casa de Bello, 1986.

Schmidt, April. *Everything and Nothing: The Poetry of Hanni Ossott*. Tesis doctoral, Universidad Estatal de Nueva York, 2012. UMI, 2012. 3518588.

Seamon, David. “Gaston Bachelard’s Topoanalysis in the 21st Century: The Lived Reciprocity between Houses and Inhabitants as portrayed by American Writer Louis Bromfield”. *Phenomenology 2010*. Lesteer Embree ed. Buharest: Zeta Books, 2010.

Selden, Raman et al. *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Editorial Ariel, 2006.

Sloterdijk, Peter. *Esferas I: Burbujas*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

Smith, Daniel. “Foucault on Ethics and Subjectivity: ‘Care of the Self’ and ‘Aesthetics of Existence’”. *Foucault Studies*, n° 19, junio 2015, pp. 135-150,

- <https://rauli.cbs.dk/index.php/foucault-studies/article/view/4819/5245>. Acceso del 18 de enero de 2017.
- Solaeche, María Cristina. "El rapto existencial de Hanni Ossott". *Escritoras venezolanas ante la crítica. IV Antología de la Asociación de Escritores de Mérida*. Mérida: Fondo Editorial "Ramón Palomares", 2007.
- Sucre, Guillermo. "La Nueva Crítica". *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno coordinador. Ciudad de México: Siglo XXI, 1977.
- Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura, textos de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 2011.
- Torres Moreno, Mónica, y Edwin Córdoba Carvajal. "El Estructuralismo en literatura: Valdivieso, Alejandra. *Grupo Guaire: un río con varias desembocaduras*. Tesis de grado, Universidad Católica Andrés Bello (Caracas), 2007.
- Varderi, Alejandro. "Los talleres literarios en la formación de la literatura de fin de siglo". *INTI. Revista de literatura hispánica*, no. 37/38, 1993, pp. 225-232, [www.jstor.org/stable/23285462](http://www.jstor.org/stable/23285462). Acceso del 05 de diciembre de 2016.
- Woolf, Virginia. "Modern Fiction". *The Essays of Virginia Woolf*, Andrew McNeille, Vol. 4:1925 to 1928, The Hogarth Press, London, 1984.
- . *The Letters of Virginia Woolf. Volume II (1912-1922)*. Ed. Nigel Nicolson. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Xirau, Ramón. *El tiempo vivido acerca de "estar"*. México: Siglo XXI, 1993.
- Zapata Castillo, Rafael. "Hacer la noche, templar el hablar". *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.