

SOMOS LO QUE HABITAMOS:
POÉTICAS DEL ESPACIO EN *CASA DE AGUA Y DE
SOMBRAS* DE HANNI OSSOTT

Eugenia Arria
Universidad de Lund
Lund, Suecia
eugenia.arria@rom.lu.se

RESUMEN / ABSTRACT

No solo es poco lo que se sabe de la poesía de Hanni Ossott (1946-2002) más allá de las fronteras venezolanas, sino que, además, es casi inexistente lo que se estudia de sus libros publicados aparte de *El reino donde la noche se abre* (1987) en la crítica literaria nacional e internacional. Este escenario, como consecuencia, ha relegado sus otros poemarios y, en especial, los que salieron a la luz posteriormente. Por ello, en este artículo nos centraremos en uno de sus poemarios posteriores, pues, como se argumentará, quizás sea el de mayor relevancia para comprender los procesos espacio-subjetivos que caracterizan toda la obra ossottiana. Así, haciendo uso de las teorías espaciales de Bachelard, veremos cómo con *Casa de agua y de sombras* (1992) la poeta pasa de la versificación del espacio abstracto e inhóspito a la poesía del espacio vivido, lo que le brindará una respuesta a sus inquietudes sobre la identidad: no somos más que aquello que habitamos.

PALABRAS CLAVE: Ossott, espacio, Bachelard, habitar, poesía venezolana.

WE ARE WHAT WE INHABIT: POETICS OF SPACE IN HANNI OSSOTT'S
CASA DE AGUA Y DE SOMBRAS

The poetry of Hanni Ossott (1946-2002) is hardly known beyond Venezuelan frontiers, and so is any domestic or foreign research, almost non-existent, about her published works, an exception being *El reino donde la noche se abre* (1987). Such a scenario, unfortunately, continues to be so regarding her other works, especially the ones published thereafter. For this reason, this article will focus on one of her later poetry books, *Casa de agua y de sombras* (1992),

since, as will be argued, it might be the most relevant one to understand the spatial-subjective processes that characterize the Ossottian oeuvre. Drawing upon Bachelard's theories of space, this paper will attempt to explain how the poet goes from the versification of abstract and hostile space to the poetry of lived space, which will offer answers to her identity dilemma: we are nothing more than what we inhabit.

KEYWORDS: Ossott, space, Bachelard, dwelling, Venezuelan poetry.

Recepción: 05/06/2020

Aprobación: 23/08/2021

En la primera década de cambio sociopolítico tras la dictadura de Pérez Jiménez (1952-1958) en Venezuela, comenzaron a surgir una cantidad inédita de grupos y talleres literarios en el contexto cultural del país; pero fue en los años ochenta y noventa cuando la voz femenina pisó el firmamento literario con más fortaleza. La poesía se convirtió en el albergue perfecto para enunciar y mostrar los espacios cotidianos a los que la mujer tradicionalmente se había visto aunada, mas no desde una visión doblegada, sino desde una creativa en la que esta marcaba y (re)construía su lugar en el mundo. En este ambiente renovador entra la figura y la poesía de Hanni Ossott (1946-2002) para entregarnos lo que Rafael Arráiz Lucca ha clasificado como “uno de los libros centrales de esta historia [de la poética femenina]” (“La eclosión” 382). La caraqueña cristalizó una poética del espacio partiendo de la cotidianidad y mostró, a través de su proceso escritural, cómo se pasa a una poesía del espacio vivido desde una ensoñación del habitar¹. En las próximas páginas, daremos cuenta de los procesos subjetivos por los cuales la casa se convierte en morada, entendiéndola como *topos* de construcción de una identidad única y particular. La casa y sus objetos, como veremos, no tienen en la poesía ossottiana una función meramente práctica, sino que contribuyen de manera activa e interrelacional a conformar la subjetividad del sujeto a quienes pertenecen. En última instancia, la poesía de Ossott propone –sobre todo a partir de 1987– que los seres humanos, como sujetos espaciales, nos construimos en un diálogo incesante con nuestro entorno y sus componentes.

¹ Se podría decir que la ensoñación del habitar, o ensoñación poética, es el punto de contacto entre memoria e imaginación (Bachelard 29) que lleva al poeta y al fenomenólogo a hurgar en la irrefragable cualidad de ‘habitante’ del ser humano (27) y, en este hurgar, fundar mundo.

Antes de adentrarnos en el corpus poético que será analizado, habría que apuntar que, al igual que muchos otros (y sobre todo otras) poetas venezolanos contemporáneos, Ossott pertenece a un infortunado escenario de desconocimiento internacional y, en cierta medida, también nacional. Aun cuando es considerada por varios escritores e intelectuales del país como una de las voces más importantes de la poesía venezolana de las últimas décadas (Arráiz Lucca, Caballero, Guzmán, Solache), Ossott no goza del reconocimiento editorial que tal apreciación ameritaría². Gustavo Guerrero explica, en este sentido, que probablemente la falta de conocimiento en el exterior de autores venezolanos, tanto caraqueños como del interior, se deba a que el país no logró proyectar una imagen literaria consolidada de Caracas que se asentara exitosamente en el imaginario occidental de referentes. Así pues, para Guerrero el hecho de no haber nunca definido un “aura mítica” de la capital venezolana (11), como la Buenos Aires de Borges o La Habana de Cabrera Infante (14), ha contribuido a esta falta de lecturas transfronterizas, que además responde a una cualidad sociocultural, y hasta político-económica, de cómo se ha construido el país a lo largo del siglo pasado. La Venezuela de las últimas tres décadas, continúa, se construye, al igual que la Torre de David³, siempre hacia el futuro, sin la nostalgia de un tiempo pasado por recuperar. El país parece edificarse, entonces, en su presente mismo, en sus realidades inconclusas, en la búsqueda constante y renovada de unos cimientos propios que permitan conquistar el porvenir (17).

Inmiscuida en una Caracas abarrotada de proyectos sociopolíticos incumplidos e inacabados, de esperanzas suspendidas y de un sentimiento generalizado de resignación, el cual, en cierto sentido, despertó las emergentes ambiciones de renovación en el ámbito cultural; Hanni Ossott parece haber encontrado su

² En el año 2018 la editorial independiente venezolana Letra Muerta lanzó una edición bilingüe (inglés-español) del primer poemario de Hanni Ossott, *Espacios para decir lo mismo* (originalmente publicado en 1974), en el que además se hizo un trabajo biográfico con fotografías familiares incluidas. La traducción estuvo a cargo del profesor e investigador Luis Miguel Isava. Esta iniciativa representa un interés generalizado, pero no siempre ejecutado, por rescatar y dar mayor visibilidad a poetas venezolanas contemporáneas.

³ La Torre de David es una analogía utilizada por Guerrero para explicar la situación caraqueña (y venezolana) de las últimas décadas. Esta Torre es un rascacielos abandonado e incompleto ubicado en la zona céntrica de la capital de Venezuela que se encuentra ocupado, en condiciones bastante desafortunadas, por cientos de familias sin hogar. De alguna manera, la Torre de David representa ese no lugar desde el cual se articulan o delimitan diversos espacios habitados que no tienen un punto de partida en común más allá del resurgir de las ruinas, de lo fragmentado e inestable.

refugio más seguro en la escritura. Desde este punto de vista, su necesidad atropellada de una respuesta a la pregunta “¿quién soy?” en uno de sus poemas más aclamados, “Del país de la pena” (1987)⁴, responde precisamente a un contexto nacional en el que los venezolanos, tras el auge económico del oro negro, no se saben en un lugar con una identidad cultural clara y definida. Como bien apunta Luis López Álvarez, esta crisis identitaria en la literatura y la poesía venezolanas de las últimas décadas del siglo XX es una cualidad heredada –aunque remontada a los tiempos de la Independencia– del, así llamado, *boom* petrolero de los años cincuenta que interrumpió de manera abrupta el intento incesante por consolidar una identidad en consonancia con la realidad nacional (117). Durante este período, el crecimiento de las ciudades aumentó el traslado de la población a sus centros de trabajo y concreto⁵. El sentimiento del desarraigo, que vino de la mano con los años de la Venezuela *saudita*, inundó todas las esferas artísticas y literarias del país. Ossott participó de este sentimiento generalizado, y es que, como continúa López Álvarez, “los escritores del país no harían más que traducir fielmente en sus obras una realidad existente” (López Álvarez 117). En su mencionado poema, al repetir “¿quién soy?” a lo largo de las catorce páginas que enmarcan los versos, la pregunta de la identidad queda sin respuestas claras, y más bien plantea elucubraciones e interrogantes que brotan desde la propia interioridad de una voz poética que intenta descifrar cuáles son los significantes que la constituyen o, incluso, cuál es su lugar en el mundo. La voz poética se pregunta si es un camino, una ruta, un intermedio, un pájaro enterrado en el jardín, el mar que habita dentro de sí misma, el olvido, entre otras muchas instancias no definitivas (Ossott, “Del país de la pena” 367-372). Menciona Ossott, en pequeños destellos, sus raíces alemanas, su tierra de nacimiento venezolana y los lugares visitados en el extranjero, como si todos ellos conformaran –o no– partículas de su ser. Así, el poema parece fungir de vehículo hacia una respuesta que aún no alcanza: ella es del país de la pena, del lugar desde donde padece su arrojó en un aparente vacío, la

⁴ “Del país de la pena”, el poema más extenso de la obra ossottiana, pertenece al poemario *El reino donde la noche se abre* (1987), que apenas cuenta con ocho poemas más: “De la tierra”, “Ser”, “Notas sobre un vestido de amor”, “Tierra firme”, “La casa, ese depósito de ángeles”, “El reino donde la noche se abre”, “Orfeo” y “Una playa sin fin”.

⁵ En las décadas de los cincuenta y los sesenta el crecimiento económico proveniente del petróleo cambió la infraestructura del país. Por ejemplo, se construyeron más de 30.000 km de carreteras que conectaran los diferentes estados del país, se construyó la Ciudad Universitaria de Caracas de la mano del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, la avenida de Sabana Grande en la ciudad de Caracas era comparada con el Time Square de Nueva York de la época, etc.

ausencia de firmamento. La voz poética intenta hallar aquí las bases que le permitan entender o alivianar la pesadumbre de su existencia, que es la de saberse perdida, desamparada en el mundo. Dicho de otro modo, en “Del país de la pena” se va descubriendo la necesidad de encontrar reposo o, al menos, de dirigirse hacia él a través del proceso mismo de la poetización.

Aunque la obra de Ossott, es verdad, está impregnada de esta sensación de no pertenecer a ningún lugar; también lo está, sobre todo, de un deseo casi resignado de dar con él. Sin embargo, no será hasta *El reino donde la noche se abre* (1987) cuando Ossott comience a conformar su lugar propio como tal y, en vez de buscarlo en la mera exterioridad del mundo que la rodea —la ciudad, por ejemplo— o en un más allá inasible, se recoge en lo más cercano y propio: el ámbito del hogar. Esto es importante, pues a partir de *El reino* su poesía no será de la calle como la que hacían sus contemporáneos de los grupos Guaire o Tráfico, sino que germinará desde la intimidad de la casa; cuyo núcleo, por fin, le dará las raíces sobre las cuales (re)formar su subjetividad y, como consecuencia, su manera de *estar* en el mundo.

En la crítica sobre Ossott no encontramos lecturas que se centren en el interés activo que hay en su poesía por dar forma a una subjetividad que se articula en una relación intrínseca e inseparable con su propio entorno, sino que más bien se enfocan en la descripción punzante, astuta e inquieta de una voz que no se sabe a gusto en el mundo (Arráiz Lucca), sus contenidos más existencialistas (Loreto, Solaeche, Schmidt) o sus recorridos, casi juguetones, por la infancia (Arráiz, Gerendas, Santaella). La crítica obvia, con bastante frecuencia, estos últimos, los cuales corresponden a los poemarios posteriores a *El reino donde la noche se abre* (1987), como si no tuvieran nada esencial que comunicarnos. De hecho, se llegan a calificar como partícipes de una “confesionalidad innecesaria” (Arráiz Lucca, “La obra poética” 35) por incluir temas que tienen que ver con la casa familiar, sus memorias y recuerdos, así como también sus miedos, dudas y sentires más humanos. Si bien es cierto que predomina la opinión de que la obra ossottiana transmite una inconformidad o incomodidad con respecto al mundo y una necesidad de hablar sobre el desarraigo de los seres humanos y, por tanto, de la carga existencialista de sus poemas; no existe una línea interpretativa que se dirija como tal hacia los movimientos poéticos-subjetivos que, efectuados en la obra de Ossott, abonan el terreno propicio para arraigarse en el mundo. En efecto, *Cielo, tu arco grande* (1989), *Casa de agua y de sombras* (1992) y *El circo roto* (1993) indican un cambio en la trayectoria poética de Ossott que se caracteriza por la intromisión del sujeto-poeta en el plano poético o, mejor dicho, por

la inseparabilidad entre la palabra y su enunciativa, entre la palabra y la vida. No creemos, entonces, que la inclusión de contenidos biográficos haya simplificado sus poemas, sino muy al contrario, los ha complejizado en su sentido más filosófico. Por eso, nos atrevemos a decir que la confesionalidad de estos poemarios es *completamente necesaria* en tanto que toda ella supone una construcción subjetiva que nace de la necesidad de instaurarse un lugar propio en el mundo. El resultado es un espacio, un *espacio vivido* –idea a la que volveremos más adelante– que se funda gracias y a través de los versos que vienen, sobre todo, de sus obras posteriores al año 1987. En ellos, la poeta venezolana consigue su sentido de arraigo, de pertenencia, en el drama de la casa de la infancia que, digámoslo así, le enseñó a vivir.

En este orden de ideas, las siguientes páginas proponen una lectura topográfica⁶ de la poesía de Hanni Ossott que dé cuenta de un espacio poético particular, en específico de su poemario del año 1992, *Casa de agua y de sombras*⁷. Sin duda nuestro estudio surge de la necesidad de revisar la voz de Ossott, pero también de lo que esta nos sugiere, literaria y filosóficamente, sobre la relación de los sujetos con su entorno más íntimo y doméstico.

1. HANNI OSSOTT, UNA POETA DEL ESPACIO VIVIDO

Como hemos señalado, el poemario *El reino donde la noche se abre* marca un punto de quiebre o de transición con respecto a los anteriores poemarios de la obra de Hanni Ossott⁸. El año 1987 representó para la poesía ossotiana un giro, por un lado, epistemológico, y por el otro, ontológico. El rumbo de los poemas alcanzará, a partir de entonces, el tan ansiado *saber* desde la

⁶ Con lectura topográfica nos referimos a un nivel de análisis que preste atención al ejercicio poético, al espacio íntimo que se trata y al sujeto mismo que escribe y configura ese espacio; es decir, poner en evidencia el proceso por el cual se traza o delimita tal espacio en la fijación de las palabras.

⁷ *Casa de agua y de sombras* (1992) fue originalmente escrito en el año 1984 y no sería hasta ocho años después que Ossott por fin se decidiría a publicarlo. Ella misma afirma en su ensayo “Memoria de una poética” (2005) y en la entrevista con Arráiz Lucca (2003) que, al tratarse de un poemario sobre sus memorias y su infancia, no tenía intenciones de que saliera a la luz pública de inmediato.

⁸ *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).

experiencia concreta del sujeto, desde su lugar preciso en el mundo, y no mediante el proceso reflexivo, generalmente atrapado en circunloquios de la abstracción; y, además, en dicha experiencia subjetiva, vivida, se palpará lo que en realidad *es*. En otras palabras, sus poemas posteriores a 1987 indican que el vivir mismo funda realidad, mundo, espacio. Es verdad que la apertura hacia una poética del espacio vivido ya se había comenzado a delinear en *Hasta que llegue el día* (1983), no será hasta *El reino* cuando Ossott se atreva a dar el salto transpoético del que habla el crítico literario Joaquín Marta Sosa, el que consiste en traer la poesía a la vida misma (Marta Sosa 28). Sus versos, así, se presentarán cada vez más íntimos, tal como los poemas “El reino donde la noche se abre”, “La casa, ese depósito de ángeles” o “Del país de la pena” –pertenecientes a *El reino*– e irán otorgándose de una voz que solo puede nacer de los ejercicios activos y persistentes entre un sujeto y un lugar concretos. Como veremos en los próximos poemas, estos ejercicios consisten en connotar la casa, junto a sus objetos, de memorias y experiencias vividas a través de la ensoñación poética del habitar. Mientras que sus libros anteriores se sumergían en la realidad como un espacio desconocido e inaccesible, *El reino* se articula como un develamiento espacial que marcará el rumbo de los poemarios subsiguientes. Antes, el enfoque de la poeta se centraba en fuerzas imprevisibles y caóticas, en espacios sin referencias, en nociones extraídas más bien de la física, en una suerte de existencialismo desconsolador; en los poemarios posteriores, en cambio, su atención recae sobre la noción de espacio vivido, el que contempla conceptos y movimientos subjetivos relacionados con las experiencias primigenias de la infancia y otros momentos de intimidad que se viven únicamente en la morada. La pregunta que queremos responder, partiendo de los poemas de Ossott, es la de cómo hacer habitable un espacio y cómo, en este ejercicio, también nos descubrimos en él. La venezolana, haciendo eco de las teorías bachelardianas sobre la poética del espacio, se entrega a la imaginación o a la necesidad de habitar los lugares más recónditos del hogar y, en este *hacer*, se desliga de la visión existencialista del ser arrojado a la nada. El estar-ahí de los sujetos no es indeterminado, sino que se enmarca dentro de los límites cósmicos de la casa, nuestro primer “rincón del mundo” (Bachelard 28). Así entonces, el sujeto se va definiendo en el *espacio que se hace propio* y en la red semántica que resulta de las tensiones de dicho *hacer propio* entre el sujeto, la casa y sus objetos. Será con *Casa de agua y de sombras* (1992) que se corporalice en su totalidad una poesía del espacio vivido desentendido de las meditaciones casi matemáticas de la realidad. Ossott aquí

se desprenderá de los espacios inhóspitos y desamparados de sus poemarios anteriores y se entregará a la imaginación para fabricar las poéticas de la morada. Como apunta Marta Sosa, la caraqueña va “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” (28). El poema, siguiendo la idea del crítico literario, se libera de una retórica anquilosada y anclada en construcciones estilísticas más bien oscuras, y asume el riesgo de expresar lo íntimo de su ser más profundo y, al mismo tiempo, más cotidiano en sus versos cortos.

Dicho esto, una muestra de los poemas incluidos en *Casa de agua y de sombras* se hace necesaria para adentrarnos en el universo simbólico de Ossott y llegar a ver, a través de ellos, los funcionamientos subjetivos que ocurren dentro de un espacio íntimo con referentes claros que contribuyen a la concreción de tal espacio. Para alcanzar nuestro objetivo, abordaremos la imagen poética *tal y como* se nos presenta, entendiéndola como una propiedad semántico-subjetiva que es resultado, y además constructora, de un espacio poético que se funda al momento de proclamar la palabra. En otras palabras, los poemas nos servirán para dar cuenta de cómo el sujeto poético otorga significado y/o sentido a los componentes de la casa familiar a partir de las interrelaciones y experiencias subjetivas que se vive con ellos. La voz poética, por ende, lleva a cabo dos mecanismos simultáneos: por una parte, uno semántico en cuanto que ha de tratar con los significados concedidos y/o establecidos; y por otra, uno subjetivo, puesto que estas significaciones solo tienen cabida al construirse en la coexistencia vivencial entre objetos y sujeto, permitiéndole a este entrar en un juego de subjetivación en el que se define por y a partir de esa coexistencia.

Para Bachelard, cabe recordar, la imagen poética es contraria a la metáfora: por un lado, esta última “es relativa a un ser psíquico diferente de ella... una imagen fabricada, sin raíces profundas, verdaderas, reales. Es una expresión efímera, o que debería serlo, empleada una vez al pasar” (80); por otro, la imagen es una “obra de la imaginación absoluta, (que) recibe... su ser de la imaginación... es un fenómeno de ser” (80). Por ello, para la fenomenología es la imagen poética la que tiene valor de ser estudiada⁹. La imagen, pues, no

⁹ Esta diferencia la establece Bachelard para oponerse al cajón como metáfora en Bergson (81).

pretende reemplazar, adornar u ocultar (como si se tratara de una máscara) los objetos referidos; sino que ella es lo que *es* y nada más. La imagen ha de tomarse como estancia verdadera (79-80), pues “la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida” (57). Así, dirige la ocupación fenomenológica tradicional a unos elementos particulares de los aparecimientos en el mundo, que serían los fenómenos propios del ensueño poético. Procura, de esta manera, “iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética... restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen” (8-9). En consecuencia, el autor se interesa por el espacio poético en tanto vivido; es decir, en tanto que la imaginación a través de la palabra y el ensueño recrea *inéditamente* los espacios habitados, imbuidos de recuerdos y sentires, posibles gracias a las tensiones que surgen entre el habitante y la casa. Para el filósofo, quien concibe al sujeto como ser espacial, la casa, sus paredes y habitaciones –al ser cuna de nuestra intimidad–, es un espacio prolífero para la imaginación y, por tanto, propicio para la creación literaria. Su reflexión está completamente guiada por la búsqueda de “las raíces de la función de habitar” (47), que están empalmadas con las imágenes primitivas, con el calor y la protección que brinda el refugio. La función de habitar no es la mera ocupación de un espacio, sino que es el ejercicio vital que ocurre en tal ocupación, es experimentarlo subjetivamente, llenarlo de sentidos. Habitar no es más que el goce del refugio, y es lo que indagaremos en los poemas que siguen.

2. CUATRO POEMAS, TRES DE MUESTRA Y UNO DE CIERRE

En el poemario más íntimo de Hanni Ossott, *Casa de agua y de sombras*, encontramos los siguientes versos referentes a la casa:

Quise mi casa
 aun en medio de la disolución y la quiebra.
Sus ritmos se acrecientan en mí
 cada cosa allí es sagrada
 para una única memoria.

Soy la casa
 sus sombras
 sus dolores.
 Entera mi persona se ha hecho de ella.

Poseo una identidad
 un límite
 un cuerpo
 una estructura en temblor. (*Casa 478*)

En este poema nos percatamos, en primer lugar, de la alusión a *su* casa y a los ritmos que se acrecientan en la voz poética y en su memoria. Notamos una conciencia que reconoce la afectación de la casa con toda su composición sobre la misma subjetividad. Toma, además, “cada cosa de allí” como “sagrada”; es decir, parece intentar dar forma a una representación de lo que no es representable a través de la sacralización. El movimiento de lo sagrado, pues, es el intento de delimitar lo inasible, lo que compone, en Ossott, “una única memoria”. Su inclinación por entenderse a sí misma la hace dirigirse hacia el espacio de la casa, a sus objetos que, a través de la imaginación, intentará habitarlos para darles no solo sentido, sino sobre todo vida. En este habitar, como resultado, habrá un desvelamiento del que ejerce esta función del morar: mientras se habita, se *es*.

En segundo lugar, se pasa de un reconocimiento de las repercusiones del hogar sobre el sujeto a una simbiosis corporal entre el uno y el otro. La imagen ensoñadora de la concha bachelardiana se vería regocijada en estos versos: el habitante *se hace* su casa y viceversa. La voz poética muestra la casa como una gran concha que se habita, como “una intimidad completamente física” (124) que se forma en lo cerrado frente a la apertura, que crece y se desarrolla en la medida en que lo hace el sujeto que vive en y dentro de ella. Meditar sobre la casa que se hace y se entremezcla con el cuerpo mismo del sujeto, es sumergirnos en el ensueño de la función primigenia del habitar y toparnos con la inclinación humana (y poética, claramente) de dar sentido a las cosas y, sobre todo, al refugio que lo acoge ante el caos del mundo. Como afirma Bollnow, la casa es el cosmos ante el caos (4) y, al ser un cosmos, contiene dentro de sí una serie de interrelaciones, dialogantes o en tensión –si se quiere– que lo mantienen en funcionamiento. Estas tensiones son las que se forman, como veremos en los poemas siguientes, entre el sujeto y los objetos cotidianos que se dotan de una afectividad especular, es decir, que

muestran cómo el sujeto, más que un *estar-en*, desenvuelve su existencia en el *estar-con*. Bien nos explica Peter Sloterdijk (2003), partiendo de Bachelard, que la subjetividad se crea en una relación esférica bipolar; es decir, en una relación que implica siempre a un otro. Nos constituimos, entonces, en la complementariedad. Podemos pensar en el sujeto como el resultado de un vínculo o, más bien, como el vínculo mismo. En efecto, la subjetividad solo es tal cuando se da la permeable interacción entre dos o más elementos que se contienen dinámicamente. En el caso de Ossott, la otredad (que, al final, es una mismidad) se presenta como los objetos del hogar, que permiten construir –a través de los usos subjetivos del espacio cotidiano– un universo propio (una esfera) con sus componentes semánticos particulares que lo mantienen en funcionamiento. Además, estos objetos los hallamos como reminiscencias de momentos que implican otros sujetos; como si –insistimos– no pudiera pensarse la subjetividad sin una anección a un otro o a un algo-otro. De esta manera, la imagen de la concha bachelardiana es sugerente porque alude a esa coexistencia entre el objeto (supuestamente inerte) y el cuerpo dinámico (en este caso, el sujeto-poeta). Por ende, al igual que el cuerpo del caracol incluye la forma babosa y la concha, la poeta y su casa se vuelven un mismo organismo o, mejor dicho, un mismo espacio vivido *consubjetivo*. En este sentido, las palabras del fenomenólogo de la imaginación se abren paso a sí mismas: “Hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella” (Bachelard 107).

Por último, la tercera estrofa sintetiza los descubrimientos de resonancia, a manera de vibraciones, y reunión que la casa provee: le ha dado un límite, un cuerpo, una estructura. ¿Acaso los bordes que la casa marca y delimita en el mundo no nos invoca, en cierto sentido, a la casa de la Selva Negra heideggeriana? Recordemos que el filósofo alemán hace uso de la imagen de la casa en la selva para explicar cómo esta apunta y devela al sujeto el exterior, la selva que *es allí fuera* (Heidegger 343-364). La casa, pues, es el cosmos que permite, a su vez, dar con el afuera. Podríamos entender la casa como el dedo que señala y, en ese señalamiento, se convierte en un faro que esparce luz sobre lo ajeno, lo otro. Desde una perspectiva heideggeriana, la casa derrama luz sobre el mundo y lo hace *aparecer*. Entendida de este modo, la voz poética de Ossott parece afirmar una identidad que se presupone de un límite, un cuerpo y una estructura, pues esa consciencia del afuera le permite formarse un adentro sólido que la lleva a conciliarse con la incesante pregunta del “quién soy” que mencionamos más arriba.

Nos llama la atención, asimismo, el último verso (“una estructura en temblor”) porque da un salto regresivo a los primeros versos que anuncian una ritmicidad que *resuena* y, por tanto, modifica al sujeto-morador (“Sus ritmos se acrecientan en mí”). Los versos cortos, como puede verse, se posicionan en la totalidad del poema dirigiendo el ritmo, unos mayores que otros. Atiéndase, al respecto, a cada uno de los versos que empiezan en mayúscula: “Quise mi casa”, “Sus ritmos se acrecientan en mí”, “Soy la casa”, “Entera mi persona se ha hecho de ella” y “Poseo una identidad”. Podría leerse el poema, incluso, omitiendo los versos secundarios marcados por la sangría. El mensaje esencial ya se presenta en estos ritmos mayores, utilizando la misma terminología de la voz poética, cuyo núcleo –presentado en la última estrofa– es la identidad. Se pasa del valorar la casa, el reconocimiento de sus ritmos, la respuesta ontológica del sí mismo, la reunión entre el sujeto y la casa, a la posesión de la identidad. Los versos en minúscula, por su parte, sirven para reforzar la ritmicidad y el contenido del poema. Por ejemplo, en la segunda estrofa hace uso de los posesivos (“sus”); mientras que en la tercera los indeterminados (“un” y “una”). No debe tomarse como casual que las palabras que siguen a estos indeterminados sean sustantivos bastante definidos, y si se quiere, determinados: “un límite”, “un cuerpo”, “una estructura”. El deseo de delimitar lo metafísico, que mencionamos al principio del análisis, también reaparece al final del poema.

Ahora bien, el sujeto que es ahora también casa se armoniza en una arquitectura en temblor que rasga y modifica el espacio delimitado del hogar y sus componentes humanos y no humanos. El sujeto y la casa se vuelven parte de una misma red sísmica de historias, identidades y significados. Hay, en esa simbiosis que ocurre entre el morador y su morada, un saber el espacio como de antemano vivo, que se transforma en *vivido* en cuanto existe un sujeto que lo experimenta y conforma una trama de operaciones cotidianas *en* y *con* él: en la interrelación activa y especular entre el uno y el otro, con la distribución de los espacios de la casa, sus objetos y adornos, las memorias asignadas, reinterpretadas y adjuntas a cierta materialidad. Ossott posa su mirada connotadora de sentidos sobre los objetos no tanto para otorgarles vida, sino más bien para vivir *con* ellos. El poema, aquí, funge de orden; hace a la poeta dar cuenta de la trama de interrelaciones que dirige y forma su realidad; y, por tanto, su cualidad de sujeto. Sobre la vida y la vibración rítmica de las cosas, atendamos al siguiente poema:

Me gustaron siempre los recovecos
 las gavetas
 la sorpresa de un armario
 los olores extraños

La casa de la abuela era abundante en
 señales
 sus misterios
 sobrecogían

Recuerdo una cortina transparente
 bordada de anchas flores
 y al fondo
 el invitado. (*Casa 474*)

Los recovecos, esos lugares escondidos y de difícil acceso, despiertan la necesidad de habitarlos y convertirlos en espacios que se viven y se experimentan en la reunión. La poeta es una soñadora que percibe, por decirlo de algún modo, la posibilidad de vida de esos objetos que indican una entrada al lugar recóndito. Ciertamente, en este poema corto se exaltan los objetos, que son, en realidad, los protagonistas. Distinto del anterior donde la primera persona sobresale en cada una de las estrofas, aquí son “los recovecos”, “las gavetas”, el “armario”, “la casa de la abuela” y la “cortina” los que delinean algo que se intenta descubrir. Los versos conducen la voz poética hacia un trazo, una topografía, de la casa a partir de la enunciación de un gusto: “Me gustaron siempre los recovecos”. De hecho, podemos fijarnos cómo el poema se estructura en una acción narrativa: se cuenta, se enumera y se deja un final entreabierto. Poco a poco, después de cada verso largo, parece irse vislumbrando, en versos cortos a modo de centelleos, los aspectos relevantes que componen los misterios y señales de la casa. En consecuencia, será el ensueño poético el que permita a la hablante entrar imaginativamente en esos cajones y espacios ocultos dentro del hogar, cuestión que atisba la inclinación del sujeto por habitar desde los espacios más grandes a los más pequeños. “La sorpresa del armario”, apuntada en el tercer verso, insinúa una predilección por las realidades no descubiertas y no dichas, pues ellas son las que permiten re-trazar el mundo. Dice Bachelard que el armario es, precisamente, un “*espacio de intimidad*”, un espacio que no se abre a cualquiera”, es ese espacio en el que se reúne la historia íntima

de la casa y de la familia (112). ¿Cómo el soñador, que es el poeta, no va a desear adentrarse en los secretos posibles de la casa habitada guardados en los armarios, cajones y cofres? Estos últimos simbolizan un universo que se puede desplegar gracias al ensueño que conduce o inclina al poeta hacia “la memoria de lo inmemorial” (Bachelard 119), el evento para contar, para novelar (118). Son espacios, entonces, que irrumpen en el juego del descubrir y el cubrir historias/sentires/memorias al que el poeta es aficionado, ya que en este vaivén de *ocultar* y *decir* el mundo (propio y particular) se va formando.

Respecto del ocultamiento, la última estrofa entrevé, tras una cortina, al invitado. En esta, con el verso que cierra (“el invitado”), la poeta nos brinda un final inconcluso. No se dice nada del invitado, solo se constata su presencia. Apenas es la voz poética la que forma una secuencia de versos desde el sugerir y el enumerar los elementos de la casa. Por tanto, estos versos siempre apuntan hacia una posibilidad, hacia los misterios de los espacios recónditos de la casa que se quieren develar. Entre “la cortina” y “el invitado”, en este caso, se aprecia el juego de la apertura y la clausura: la intimidad que no se abre a todo el mundo; el núcleo de la casa, encapsulado en el armario, ha de ser protegido de foráneos. Este espacio solo se abre y funda en la ensoñación del que desea regocijarse en la pertenencia del refugio, en la delimitación de lo propio, distinto al afuera indómito. De nuevo vemos el adentro que da con el afuera, o que permite identificarlo desde la intimidad como la casa en la selva comentada arriba. El invitado se reconoce como invitado desde los espéculos del espacio íntimo y, en este movimiento, se enriquece el último. Existe, pues, un replegamiento del sujeto –y, por tanto, de la casa– en el que se recoge también lo ajeno para así constituir un espacio más seguro, más *nido* en el sentido bachelardiano. No es que la ajenedad o el exterior estén separados de la casa, sino son reconocidos desde ella, en el habitar mismo, cobrando un sentido formulador que permite al sujeto consolidar sus espacios de intimidad.

En este poema, la casa, junto con sus adornos, armarios, gavetas y cofrecillos, es espacio vivido en tanto que toda ella es habitada desde los pliegues de la imaginación por su morador. Habitar el espacio de la casa quiere decir volverlo mundo, volverlo un adentro/afuera, darle la condición de cosmos a partir de las implicaciones y movimientos subjetivos que se recrean en los espacios cerrados. Por eso, para Bachelard la necesidad de habitarlos nos lleva siempre a despertar los objetos dormidos del hogar (192), a revalorizarlos en una suerte de cosmogonía. Observemos, ahora, los siguientes versos:

El collar de perlas

Las joyas
 el collar de perlas
 que trato ahora de robarle a mis hermanas
 esa herencia tan secreta de amor.
 El hurto difícil
 la primacía
 del amor primero
 contra tanta dolorosa soledad. (*Casa* 460)

Como podemos advertir en este poema de apenas ocho versos –la mayoría muy cortos– el objeto afecta al sujeto desde su valor vital, preciado y rebosado de memorias. En este caso, el collar de perlas se vuelve un amuleto o un ancla “contra tanta dolorosa soledad”. En su estructura total, se percibe una oralidad que revela, como en el poema anterior, una cotidianidad. En el tercer verso, a través de una subordinada y del verso más largo, se dilucida la intención de la voz poética con el verbo “trato”. Este verso es el único que contiene acciones verbales, por lo que es el punto desde el cual van a orbitar las demás enunciaciones. Vemos que, entonces, le interesa hacerse con una herencia que no tiene valor económico, sino subjetivo e íntimo. El objeto, además, se convierte en un elemento partícipe y crucial del espacio íntimo, que contribuye en la fijación del espacio, en volverlo firme. En el poema, el collar no es apenas un collar, sino que, por un lado, funciona como testigo o huella de una memoria que despierta la necesidad de volver a la casa de la infancia para descubrir las funciones primarias del habitar (la protección, el regocijo, la pertenencia), ya que los seres humanos dan con el mundo en cuanto lo habitan; y, por otro, agencia sobre la subjetividad misma en el ejercicio bipolar de pertenecer a un espacio concreto (la morada). Así como “the walker transforms each spatial signifier into something else” (De Certeau 98), el morador-poeta transforma la casa en la medida en que connota y resignifica sus habitaciones y objetos, en la medida en que interactúa con ellos, en el espejeo entre los unos y los otros, en el verterse simultáneamente de sentido. La casa toda, en el ejercicio imaginativo del poeta, que no es otro que el *habitar*, se convierte en un espacio vivido.

Se aprecia en este poema, entonces, cómo la voz poética derrumba la soledad del afuera ajeno, sin significados ni sentidos, que acompañaba a Ossott

en poemarios anteriores¹⁰ desde una dimensión desplegada en la intimidad: la casa familiar. El collar de perlas es una imagen de reunión espacial, donde el pasado y el presente permiten poetizar sobre la propia pertenencia al *aquí* y al *ahora*. El collar, igualmente, se presta como lugar virgen para fundar espacio (vivido) en la creación misma del ensueño poético, alzándose como un microcosmos que se mantiene en funcionamiento por la tensión semántica de diversos elementos subjetivos. Estos elementos no son más que recuerdos, sentimientos, connotaciones u otros objetos y/o sujetos involucrados que otorgan un elemento vital al espacio circundante en su propia interrelación. El collar pasa, así, a ser una “imagen planetaria” (Bachelard 112) como la manzana 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” (cit. en Bachelard 138). Las perlas, al igual que la manzana, forman por sí mismas (eso sí, gracias al sujeto-morador) un cosmos en miniatura. ¿No se constituyen acaso universos propios a partir de objetos particulares inundados de connotaciones y/o memorias? ¿No forja el collar, aquí, un mundo habitable para la poeta? Ossott, con la imagen mínima de un collar que sirve de órbita a las perlas esferológicas, nos comunica su única verdad: el arraigo deviene en el anclarse poéticamente sobre las superficies materiales del mundo.

A propósito de la imagen mínima, la estructura del poema se caracteriza también por ser corta y compacta. No hay estrofas y apenas verbos, lo que refuerza la necesidad de la voz poética de alzar un collar de perlas como un universo por sí mismo colmado de significados. Para cerrar, nos gustaría traer uno de los poemas que vislumbran, y en cierto modo resumen, con mayor claridad la inquietud de Ossott por la casa familiar¹¹:

¹⁰ Nos referimos a los poemarios que van desde *Espacios para decir lo mismo* (1974) hasta *Plegarias y penumbras* (1986).

¹¹ La misma poeta en la entrevista realizada por Arráiz Lucca, expresa lo siguiente: “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).

La primera trama

Yo no sabía que la casa de la infancia
me hiriera después
y que sus gasas, sus cortinajes, sus ropajes
se apegaran acumulados
a mi piel interior.

Yo no sabía que debía rasgar esas vestiduras
y dejar hilachos
pedazos
entre el vivir.

Yo no sabía
que había que hacer, y deshacer
como a un tejido

fiel
a una primera y única trama. (*Casa* 479)

Todo el poema, estructurado de una forma más irregular y dinámica en relación con los comentados anteriormente, nos conduce a la última estrofa que alude al “tejido fiel” que se hace y deshace desde una “primera y única trama”. Se reitera, préstese atención, el “Yo no sabía” en cada una de las estrofas, aludiendo a un pasado en el que la voz poética desconocía la capacidad subjetivante de la casa. Cada inicio en los versos que siguen, esparcidos como “hilachos” en movimiento y entreverados, comunican eso que la voz poética no sabía (pero ahora sí). La repetición es aquí un recurso clave, pues no solo marca la relevancia de lo que va a decirse después de la negación, sino que además permite pensar el poema en su forma oral y rítmica. Se evidencia, también, la abundancia de los sonidos de la ‘s’ en la selección de palabras, lo que contribuye a un eco rasgado a medida que se lee el poema. Quizás Ossott, en “La primera trama”, desea sugerir que leer o habitar la casa es justamente participar del movimiento interconectado, entretejido, de cada uno de sus componentes, desde los sujetos hasta los objetos. Aparte de esos versos que nos reconducen a la imagen del caracol, donde todo el cuerpo se ha hecho casa (“y que sus gasas, sus cortinajes, sus ropajes/ se apegaran acumulados/ a mi piel interior”); la imagen del tejido nos remite, en cierto sentido, a la tela narrativa de la ciudad teorizada por de Certeau. En el sugerente capítulo “Walking in the City” de su libro *The*

Practice of Everyday Life, elabora una teoría del espacio cotidiano de la ciudad en relación con sus caminantes, entendidos como practicantes o hablantes del lenguaje que ofrece la ciudad (99). De este modo, caminar la ciudad es articular su espacio, otorgarle su condición de ciudad. Sin los caminantes, la ciudad sería insignificante, pues son ellos quienes trazan –a través de la moción– sus posibilidades espaciales, sus ambigüedades, sus encuentros y organizaciones (101); transforman lo que ella *es* operando sobre ella. Sostiene De Certeau que “to walk is to lack a place” (103), pero, ¿podemos decir, de la misma manera, que se habita la casa porque el sujeto es un desarraigado por esencia? ¿Podemos decir que, así como el caminante está siempre en una búsqueda de lo propio, de los “dreamed-of places” (103), el poeta es ese que busca la morada incesantemente? Para Bachelard, por su parte, somos *sujetos que habitan* desde que caemos en el mundo; es decir, entendemos el mundo en tanto que lo habitamos originariamente. Sin embargo, parecemos olvidarlo y es por eso que el poeta, desde el ensueño poético, quiere hurgar en las funciones primarias del habitar, es decir, volver a su esencia de ‘habitante’. En este sentido, Ossott decide poner fin a la amnesia que la ha desprendido de su origen, su pertenencia, y rescata la “primera y única trama” de la casa de la infancia. En este punto, el caminante y el morador se tocan, pues son ellos quienes revalorizan los espacios; el uno desde la operación del caminar, y el otro desde la del habitar.

El tejido, en efecto, es el resultado o la consecuencia de habitar la casa, es decir, es el *espacio vivido*. Así como los caminantes *hacen, reelaboran, transforman* y *resignifican* la ciudad; los moradores (re)construyen la casa. Más que darle la cualidad de lugar simbólico en el mundo, le otorga la de espacio vivido que funda y hace visible el mundo. La casa bachelardiana, a diferencia de la ciudad decerteauiana, es una imagen fija de significados, ya que en la relación consubjetiva entre el sujeto y su casa se forma la única realidad esencial, la del espacio propio que *en efecto es* y que arroja luz sobre lo que bordea sus límites. Habitar la casa es, entonces, enredarse en ella, descubrirse en ella en el hacerse-con-ella, en la reciprocidad y complementariedad vivida entre la una (poeta) y el otro (espacio). Habitar la casa, pues, es irrumpir su arquitectura y sus elementos constituyentes (objetos) en el arrullo de descubrir que somos *seres que habitan* y *que siempre hemos habitado*. Ossott, en su escritura, parece haber dado con esta revelación, fruto del ensueño poético, desde el ejercicio mismo de habitar los espacios recónditos del hogar primero.

3. A MODO DE CIERRE

Hemos hecho, en este texto, una lectura de la poesía de Hanni Ossott estimulada, sobre todo, por la fenomenología de la imaginación de Bachelard, recuperando los conceptos de espacio y sujeto en la creación poética de la venezolana. Después de una breve contextualización, nos hemos enfocado en su poemario más íntimo, *Casa de agua y de sombras*, a través de la muestra de cuatro poemas: “Quise mi casa”, “Me gustaron siempre los recovecos”, “El collar de perlas” y “La primera trama”. Estos poemas nos han servido para proponer una poética del espacio vivido en la obra de Ossott, que se forja a lo largo de sus poemarios (sobre todo a partir de *El reino*), pero que con *Casa* se configura con mayor claridad. Este poemario es una variación radical respecto de sus libros anteriores, porque la poeta inserta no solo su biografía, sino también su actividad misma de *habitar* la casa de la infancia desde la ensoñación o la imaginación poética. Se puede afirmar, así, que su poesía pasa de versificar un espacio inhóspito, ajeno, abstracto y nublado; a uno habitable, íntimo y propio que se ha formado en la interrelación activa entre el sujeto, los objetos y el espacio en el que se encuentran –la casa–. La poesía no solo le brindó a Ossott un refugio desde el cual salvarse del nihilismo, sino que también posibilitó su propia construcción subjetiva y responder(se) la pregunta sobre su identidad: somos lo que habitamos. En resumen, ha sido la intención de este artículo desarrollar tres puntos evocados en la poesía ossottiana: i) el espacio es vivido en tanto que habitado, connotado, y lleno de memorias; ii) al habitar los espacios y al revalorizar sus objetos también damos cuenta de nuestra subjetividad; y iii) la relación entre el sujeto y su casa es conjunta: *somos-con* ella y a partir de ella. Hanni Ossott, soñadora del espacio vivido, regaló a sus lectores una forma íntima de arraigarse en el mundo o, si se quiere, de ser y estar en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRÁIZ LUCCA, RAFAEL. “La eclosión femenina”. *El coro de las voces solitarias*. Caracas: Grupo Editorial Eclipsidra, 2003. 381-403.
- . “La obra poética de Hanni Ossott”. *La poesía como noche. En torno a Hanni Ossott*. Caracas: Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación UCV, 2007.

- . “No me siento cómoda en el mundo”. Entrevista a Hanni Ossott. *Conversaciones con medio país*. Caracas: Alfadil Ediciones, 2003. 237-242.
- BACHELARD, GASTON. *La poética del espacio*. México: FCE, 2000.
- BOLLNOW, O.F. “Lived-Space”. Traducido por Dominic Gerlach. *Philosophy Today* 5 (1961): 31-39.
- 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.
- CERTEAU, MICHEL DE. *The Practice of Everyday Life*. California: University of California Press, 1984.
- 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.
- GUERRERO, GUSTAVO. “Caracas, la ciudad invisible”. *INTI. Revista de literatura hispánica* 77/78 (2013): 11-19.
- GUZMÁN, PATRICIA. “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.
- HEIDEGGER, MARTIN. “Building Dwelling Thinking”. *Basic Writings*, n/d, 1993. 343-364.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, LUIS. *Literatura e identidad en Venezuela*. Barcelona: PPU, 1991.
- LORETO, MARELIS. “Construcción del ser desde la ausencia: propuesta para una lectura de la obra ensayística de Hanni Ossott desde una perspectiva existencialista”. *ARJE* 3/4 (2009): 27-52.
- 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.
- OSSOTT, HANNI. *Obras completas*. Caracas: Bid&co. Editor, 2008.
- 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.
- SCHMIDT, APRIL. *Everything and Nothing: The Poetry of Hanni Ossott*. Tesis doctoral, Universidad Estatal de Nueva York, 2012.
- SLOTERDIJK, PETER. *Esferas I: Burbujas*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
- SOLACHE, MARÍA CRISTINA. “El rapto existencial de Hanni Ossott”. *Escritoras venezolanas ante la crítica. IV Antología de la Asociación de Escritores de Mérida*. Fondo Editorial “Ramón Palomares”, 2007.