

<http://gregoryzambrano.wordpress.com/>

Yolanda Pantin: el poema como redención

Gregory Zambrano

En: *Los verbos plurales (Estudios sobre poesía y narrativa venezolana e hispanoamericana)*, Mérida, Ediciones Solar, 1993, pp. 39-71.

Para Julio E. Miranda

I-Divagaciones. Notas prescindibles

La existencia de una escritura literaria, de aportes muy particulares, hechos "por mano de mujer" no implica necesariamente una reflexión procesual sobre la escritura de las mujeres, en la tradición literaria universal, latinoamericana o de nuestro país. La ya discutida tesis de si existe o no una literatura específicamente femenina no será tema particular en estas notas, puesto que ya ha corrido mucha tinta sobre el asunto y se han visto, al parecer, destellos refulgentes y al mismo tiempo pasajeros. Sin embargo, es tema para una discusión de antemano presupuesta sobre verdades parciales y no vamos a establecer aquí el recuento pormenorizado de algunas de esas discusiones, llevadas a los más disímiles escenarios. Valgan sólo unos ejemplos.

En el IV Congreso Interamericano de Escritoras, celebrado en Ciudad de México en junio de 1981, se discutieron varias ponencias relacionadas con el tema. La escritora mexicana Margo Glantz, quien participó en dicho Congreso escribió luego para la revista *Fem.* en marzo de 1982, un interesante artículo en el que aborda el tema: "La escritura y el cuerpo", en el cual señalaba que "son muchos los escritores que aducen que su escritura es viril, altamente masculina, simulando que cualquier caligrafía o mecanografía procede de la cabeza y no de la genitalidad, y con todo califican, y al calificar de viril algo, de inmediato se piensa en el valor, la envergadura, la limpieza, el coraje de una escritura y cuando se dice que es femenina, de inmediato se piensa en la mollicie, en la gordura, en la matronidad, en el harpiaje, en los vuelos por el tejado"¹.

Quizás ésta sea una posición llevada también a los extremos y no sería conveniente asumir una posición previa porque no estamos forjando una premisa estática para, por ejemplo, relacionar la escritura como un proceso de concepción, gestación y alumbramiento. Otro importante Congreso se realizó en Santo Domingo, República Dominicana, organizado por la Universidad Autónoma de

¹ Margo Glantz "La escritura y el cuerpo", *Fem.* (México) 6 (21): 31, febrero-marzo 1982.

Santo Domingo (UASD) en octubre de 1985, llamado "Mujer y Literatura", en el cual se discutieron estos problemas de especificidad, incluyendo un debate sobre la problemática de la mujer escritora frente al hecho de lenguaje².

En Venezuela también se ha hablado bastante en torno a este tema y se han producido encendidas discusiones en los eventos donde ha tenido lugar esta discusión, o en el papel, cuando a partir de algún artículo provocador se ha desatado la polémica. Recordamos, por ejemplo el texto que publicó Juan Carlos Santaella en el *Papel Literario* de *El Nacional* (PLN) (Caracas), del 22-5-83, "Cuestión de pudor, será" donde, entre otras cosas decía que "Venezuela nunca tuvo ni tiene figuras femeninas fuertes en ciertos campos literarios como, por ejemplo, la novela y la poesía" y que ha habido una falta de comunicación, pues para Santaella "la novela y la poesía (...) para florecer en un país necesita de una suficiente y auténtica vinculación entre hombres y mujeres; más que un puro diálogo vaginal (...) nunca ha existido un nexo sincero y creativo entre los hombres y mujeres venezolanos. A lo sumo se producen solamente voces hipotéticas incapaces de trascender el reducido espacio de una alcoba. (Por ello) los nexos son prácticamente irreales, pues están supeditados al universo de un fregadero, una cocina o una máquina de escribir. Esa es la única alternativa existencial de la mujer venezolana —la innegable vocación secretarial— la que parece haber dominado durante largos períodos de la vida nacional".

Esa opinión desencadenó alguna reflexión en Venezuela por esos días y la discusión no ha parado puesto que, cuando no aparecen artículos en periódicos y revistas alusivos al tema, casi nunca falta una que otra ponencia en encuentros, simposios o congresos literarios. Apuntamos aquí el sugestivo trabajo de Julio Miranda "*El corazón ya tiene quien le escriba*", publicado en el *PLN* (13-10-85). Allí el discurso "masculino" asume cierta pasividad para sentirse objeto del hecho literario, poético más precisamente, que han escrito las mujeres. La ironía no escapa en el reconocimiento de una voz que se instaura en la escritura de las mujeres con una actitud de explícita feminidad. Allí están "las" poetisas de ayer y de hoy ocultando o revelando una percepción hecha por ojos de mujer, que asume su sexualidad en la página. También se destaca un trabajo de Elena Vera, titulado "La poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX", en el que tras un breve balance, hecho por "manos de mujer", reivindica una lectura crítica desde su feminidad, pues, según Vera "La crítica (generalmente ejercida por hombres) nos lee con desdén o no nos lee", (y continúa) "Pienso que sería un acto de inteligencia que comenzaran a vernos, a entendernos, y porque hemos asumido ya la voz de nuestro sexo y no hay que olvidar que somos la mitad de la humanidad".³

Al respecto, y para cerrar esta breve divagación, voy a citar la reflexión de Martha Rivera, joven poeta dominicana quien en lugar de lamentar las

² Las ponencias y el debate se publicaron en el volumen titulado *La mujer en la literatura*, Santo Domingo (R.D), Editora Universitaria, 1986.

³ Elena Vera, "La poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX". Ponencia presentada en el XIV Simposio de Investigadores y Docentes de la literatura venezolana", Caracas, enero 25 al 28, 1989.

discriminaciones desde la tradición propone un punto de partida en el cual asume sin cortapisas su condición de mujer, de creadora y todo lo que ello implica: "Se han lanzado al viento teorías que hablan sobre un supuesto lenguaje femenino y otro masculino, sobre una respuesta literaria femenina, ideas éstas que han caído en el vacío frente al hecho irrefutable de que el lenguaje existe al margen de los géneros, de que la literatura es una sola. (...)

La premisa de la que partimos para adentrarnos en el laberinto de las explicaciones es la siguiente: aunque nos duela, debemos enfrentarnos a la realidad de que la mujer no ha logrado universalizar su temática en la literatura. La razón no es, como se ha planteado muchas veces, que el trabajo de las mujeres no ha sido reconocido ni estudiado con una cierta rigurosidad porque los que tradicionalmente se han dedicado a estas labores son los hombres, aunque esto pudiera haber influido en algunos casos. Si no ¿cómo se explica la existencia en la historia de la literatura de personajes como Sor Juana Inés de la Cruz, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Gabriela Mistral, Sylvia Plath, Emily Brönte, Jean Austen, Jean Rhys, George Sand, Virginia Woolf y Salomé Ureña, por ejemplo?

La poesía, el cuento, el teatro, la novela o el ensayo sin calidad tienen y han tenido muy pocas posibilidades de trascender (...). Universalizarnos significa ubicarnos en una realidad universal, e incorporarnos a una cultura al margen de los planteamientos de género. Objetivar en el texto literario nuestras trampas y nuestras búsquedas como mujeres sin que se sienta la escisión de lo humano en hombre/mujer. Universalizarnos es darle forma al lenguaje para expresar nuestras especificidades, de manera que éstas puedan producir emoción, no sólo en las mujeres que sufren cada día los mismos desgarramientos sino también en los hombres. Conmoverlos no sólo desde nuestro lamento sino por la fuerza con que éste ha sido plasmado (...) En el proceso que hemos seguido las mujeres, en el contexto de la literatura se han evidenciado diferentes momentos. Lejos quedan aquellos años en que las mujeres nos limitábamos a describir nuestro ambiente familiar, el entorno inmediato y los afectos.

En los últimos años el enfrentamiento de la mujer con su cuerpo, los debates en torno a la sexualidad reprimida, la mujer vinculada de manera indisoluble a una pasión, y a menudo a lo que Rosario Ferré llama "el derecho de la mujer al amor endemoniado", se han reflejado de manera significativa en la creación literaria. Es así como surge el erotismo en el camino hacia la trascendencia. La mujer al tiempo de tomar la conciencia de su cuerpo, al empezar a perder el miedo de nombrar su verdad, se siente poderosa e irreverente cuando toca sus senos, tiembla en su orgasmo o humedece su sexo. (...) Ha llegado el momento en el que lejos del balbuceo de nombrar las cosas, tenemos que tratar de exponerlas al interior de otras complejidades. Es decir, ya nos dimos cuenta de que nuestros cuerpos existen, que nos pertenecen, ahora queda todo un universo que nos espera para encontrarnos en él (...).

Finalmente expone que "la mujer escritora que no se asuma a sí misma como una oficiante del vivir, de la muerte, de sus sueños y de sus fantasmas y que en consecuencia no se aplique al estudio de lo que hasta su momento se hizo, a la lectura perseverante (porque sólo leyendo aprendemos a escribir), a la contemplación de todos y cada uno de los colores de la realidad; la mujer que no alucine cada mañana de cada

nuevo día con la posibilidad de acercarse al conocimiento, y que se conforme con ver nacer y morir sus trabajos, en los que se han limitado a cantar sus frustraciones, podrá encontrar su réquiem en los versos del escritor brasileño Manuel Bandeira (...) "Su destino fue corto y pleno no la lloréis ..."⁴

Y compartiendo muchas de esas reflexiones que son una a la hora de verse como un reclamo y al mismo tiempo un reto, entramos a revisar la obra de la escritora venezolana Yolanda Pantin.

II-El poema como redención

Yolanda Pantin nació en Caracas el 20 de octubre de 1954. Cursó estudios de Letras en la Universidad Católica Andrés Bello. Participó en el Taller Literario de la UCAB, igualmente en el Taller del CELARG (1979-1980) y en el Taller "Calicanto" coordinado por Antonia Palacios y se integró al Grupo Tráfico (1981).

La obra literaria de Yolanda Pantin está recogida (para 1990) en seis títulos, *Casa o Lobo* (1981); *Correo del Corazón* (1985); *El cielo de París* (1989); *La canción fría* (1989); *Poemas del escritor* (1989) y un libro de, podríamos decir, narrativa, titulado *Paya (una elegía)*, publicado en 1990. El trabajo que me propongo se orienta hacia la búsqueda de unas matrices básicas que nos permitan puntualizar la especificidad de su poética en tanto lenguaje. Igualmente, las recurrencias temáticas que se inscriben de manera muy particular en las variantes expresivas de la modernidad literaria. Éstas tienen en la autora una singular concreción que la registra con voz muy personal en una corriente lírica de aportes renovadores —y con antecedentes poco explícitos— dentro del panorama poético venezolano.

III. - La propuesta inicial

El primer libro mencionado, *Casa o Lobo* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1981; 83 p), ganó el segundo premio del concurso Lazo Martí en 1979. Está integrado por 37 textos sin título que los separe, los cuales se entrelazan sobre dos polos temáticos fundamentales: la infancia como el referente que palpita en un tiempo dejado atrás que se revitaliza. Luego, una evocación que elabora minuciosas apreciaciones de una cotidianeidad esplendorosa que se restaura. El segundo polo lo constituye la memoria como el instrumento que otorga la potestad de volver atrás, a interferir el tiempo en busca de un pasado oculto pero siempre sentido: naturaleza, monte, infancia llena de fantasmas, evocación del niño fotografiado en la memoria, la casa, la revelación y el ocultamiento. La mirada fija, atrás, ¿el tiempo pleno, la alegría?, pero también el acorralamiento, el lobo, la pequeña fiera cercada:

⁴ Martha Rivera, "No la lloréis". Ponencia presentada en el Encuentro de Jóvenes Escritores "César Vallejo". Santo Domingo, R.D., julio de 1988.

La infancia es una gracia que me fue desprendida. Aquello que se viene, me devuelve persona con brío de reír. Ya no tengo memoria para el nombre del árbol y semilla tallada. Ni de aquel que resiste con caballos en las palmas y tiene a cada lado una vionda tejida. Lo cierto más oscuro. Cuando divago y pregunto, háblame de aquello, de las cosas sucedidas, cuando antes: La rudeza de sentarnos en las sillas de madera. (p. 11).

En este libro destaca lo que podríamos llamar una poética de la frase. En efecto, se elude la forma tradicional de versificar de manera vertical; hay aquí un verso o una frase que persigue la poesía y huye de ella al mismo tiempo. La precisión del lenguaje, en medio de una retórica mínima como recurso de la expresión, deja apenas esbozada una anécdota que se pierde en la maraña de una vertiginosa sucesión de imágenes. La casa es el espacio circunscrito para el hacer vital, luego es propicia para el hacer poético y todo lo que en ella se encierra, guarda también los misterios no revelados a los ojos del niño, por ello atribuido a fantasmales presencias de lo no conocido, pero "familiar" al mismo tiempo:

En esta casa se amontonan los fantasmas. Uno les cuenta los cabellos y les adivina, sin cristales, los pasos, de tanto fantasma que hay por la casa. (...)
(p. 21).

Y esa presencia se reitera en una evocación que se torna implícita, sugerida:

Aparecen ellos de tanto siglo en las espaldas. Se recuestan en mi cama. Se siente en el aire de la casa un vaivén de hamaca desaparecida. Uno persigue de la sala hasta el patio el eco de la vida, el rebote en las paredes, las ganas contenidas de abrazarles e hincárseles de rodillas, tan señoras. (p.23)

La enunciación poética se desdibuja, a ratos no hay más que vuelta atrás, al mundo perdido de la infancia que devuelve la memoria, a ratos el niño que ha restituido su vuelta al pasado y habita nuevamente en su presente: el tiempo de la casa como un otro, el mismo que fue; una dualidad que se asume en dos tiempos:

Largos corredores me cercan. Oscura certeza de mirarme en el fondo. El último cuarto del pasillo donde una figura crece y multiplica. El de antes niño o sabio de palabra se cruza la cara con barro. Un hombre lo hiere, persigue a salto de bestia. Levanto a ratos persianas: afuera es un vértigo con rigor de espejo.
Me sobrevive el más cercano. El que tiene mi nombre y me juega a morir como un zarpazo hacia adentro.

Habranse visto niños de estatura muy quieta, de piernas cruzadas, el pequeño animal, lobo de siempre, en el ojo que brilla. (p. 27)

Y hay también ese personaje que recuerda nuestra infancia, no de gran ciudad, sino de presencia pueblerina, un fantasma de carne y hueso que echaba su andar a la rosa de los vientos ¿de dónde venía, a dónde iba? Algunas veces podía venir cargada de miedo para darlo, otras de grata presencia:

Nuestra. Con todo y sus trapos negros, el mantón rojo sobre los hombros. Nos regalaba porquerías, taparas, cachitos, cosas así. Uno sabe que viene de tantas jaculatorias en los aires del pasillo. Hace un ruido por lo bajo. Debe ser viejísima María Úrsula. Conoce historias, asuntos que pasaron. Escuchando detrás de las puertas, repite estos secretos de familia. (p. 33)

El enunciador se asume niño o niña a ratos, no hay una forma de apreciarse como totalidad para expresar la reflexión objetivada como lo que "pasa" o simplemente para hacer conocer desde su misma interiorización los pensamientos, las reflexiones:

Mírame las manos, los ojos detrás de las trenzas... (p. 47).

A veces la mirada es la precisa ubicación en tiempo presente, cuando el enunciador, de plenitud objetiva, reflexiona:

(...) Tantos hijos poblando los cuartos. De bultos, cuadernos dibujados, esa extraña devoción de tamarindo, pilas de café, de andarse y no volver a regresar. Te empecinas en la edad hermosa y yo decía, mi madre tiene veinticinco años. (p. 49)

La presencia referida de la madre se hace patente; también hay un padre evocado, no así hermanos, la madre aparece como única y vital certeza:

Respiro por ti, por lo nuestro, por eso que dibujas y me pides que escriba y yo escribo casa o lobo pequeño hijo, tomados de las manos de tu mano a la clara estadía. (p. 53).

En estos textos de *Casa o Lobo* hay constantes referencias a elementos que denotan la ruralidad, con alusión precisa a algunos lugares como San Pablo, la Redoma y el Valle de Paya, sólo nombrados como contexto geográfico que refleja un desplazamiento, lo demás es evocación, mucha soledad y un tiempo que se trastoca para situar un enunciador que trasciende la temporalidad, que suma las instancias vitales en una reflexión; que evoca el niño o la niña; es sola y única voz interrogando el pasado, en medio de un gran silencio, que prolonga una sensación

de oquedad, una posible muerte que se oculta, segura, en la noche (p. 61), y un enunciador poético que es a ratos el niño que vive, el adulto que reflexiona y superpone los tiempos en ese espacio lleno de incertidumbres. Es en la casa como referente espacial donde la memoria abreva en la infancia. Yolanda Pantin, a raíz de la publicación de su primer libro, señaló elementos que se circunscriben a esta etapa vital, la infancia, punto de partida de *Casa o Lobo*:

"La infancia no es precisamente un paraíso. El miedo y el silencio y también el amor y la ternura y otra vez el miedo. La palabra cortada, incoherente, el pensamiento agolpado, una y otra vez (...) la trampa de la memoria"⁵.

Algunos años después la autora ha ampliado los elementos allí especificados, más allá de aquella reflexión: "*Casa o Lobo* respondió en su momento a la necesidad de construir con la palabra el mundo de la infancia. Descubrir no sin asombro —ya que era mi primera experiencia poética— cómo la palabra puede adecuarse a determinada vivencia y en ese sentido traducirla ¿cómo escribir no sobre sino desde el dolor? (...) Con *Casa o Lobo* extraje de la memoria los fundamentos que me permitieron edificar un universo alterno donde reconocirme"⁶.

Casa o Lobo es un libro cuya unidad viene dada por esos elementos que ya hemos señalado: tiempo, distancia, memoria, soledad y fantasmas; las certezas y el miedo (¿el lobo?) Muchos serían los sentidos que podrían desprenderse de un análisis profundo porque hay, en efecto, claves recónditas, ocultas reminiscencias mas no como se ha señalado en algunas oportunidades, un insalvable hermetismo.

A este libro le sucede, unos años después, la publicación de *Correo del Corazón*, precedido de una experiencia que quizás pudo dejar ciertas marcas en su escritura: la experiencia del Grupo Tráfico. Este grupo surgió entre 1980-1981, constituido por Armando Rojas Guardia, Igor Barreto, Rafael Castillo Zapata, los hermanos Alberto y Miguel Márquez, junto a Yolanda Pantin, única mujer integrada al grupo.

IV.- EL INTENTO. LA RUPTURA

Desde *Casa o Lobo* a *Correo del Corazón* median unos cuatro años y el trabajo de elaboración poética, así como el modo de abordar los temas, también varían considerablemente de uno a otro libro.

Correo del Corazón (Caracas, Fundarte, 1985), es un libro integrado por 41 textos, de los cuales unos pocos no llevan título. Sus referentes pueden encontrarse marcados por un afán de despojarse. Hay en ellos un afán de

⁵ Yolanda Pantin. "*Casa o Lobo*". En: *Papel Literario de El Nacional* (Caracas) 30-10-81, p. C-10.

⁶ Yolanda Pantin hizo este señalamiento en las reflexiones que cierran su libro *La canción fría*, Caracas, Ediciones Angria, 1989; p. 66.

revelación. El título del libro es también expresivo, el correo, el epistolario, el mensaje a los sentimientos; y en su interior la ironía, el desencuentro, la cotidianidad y las palabras tomadas del idioma inglés.

Éste es el libro más transparente si buscamos deslindes determinantes, con un lenguaje que muestra gran depuración y factura artística y pudiéramos insertar en la tradición de la poesía conversacional de América Latina.

En este poemario vamos a encontrar una voz que se asume auténticamente femenina en tanto recrea los temas que la tradición literaria ha destinado a la mujer desde una especie de enclaustramiento, pero ya no para sacudir de su vida lo irremediable y confesar en la página sus desventuras. Aquí hay una irreverencia desde el propio manejo del lenguaje, sin retóricas rebuscadas y aborda temas que reclaman el derecho a comprender al ser humano como totalidad. Describe, cuenta, ironiza y como voz de mujer es testigo o actante de lo que expresa; y es intermediaria entre los hechos que elige para situarse en primer lugar como mujer y todo lo que eso implica, luego como artista, poeta en consecuencia. Elena Vera, en su ponencia "La poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX", señala que Yolanda Pantin en *Correo del Corazón* "se escribe cartas a sí misma. Habla por las mujeres de la clase media que van al supermercado, que ejercen profesiones liberales y escogen la soledad como opción de vida. Mujeres de hoy que escudriñan el mundo sin inocencia (...)"⁷.

Pero todo esto va mucho más allá. Partiremos del lenguaje. Ya habíamos señalado su carácter directo, transparente, de gran coloquialidad, pero también de gran factura artística. Formalmente, estos poemas pretenden comunicar la experiencia cotidiana de una mujer en nuestra sociedad no como alegato feminista sino como una manifestación de feminidad porque es evidente una voz que se asume como tal, una expresión de lo femenino que trasciende esa "habitación propia" de la que hablaba Virginia Woolf, para encontrar a una mujer que trabaja, es madre, esposa, y que en esa relativa compañía está sola. Hay una recurrencia a los temas tradicionales de la literatura escrita por algunas mujeres: la soledad, el aislamiento, la histeria, el miedo, la inconformidad, la dependencia (en todos los órdenes), las carencias, entre otras, pero su propuesta es en el fondo jubilosa puesto que lucha para "cambiarse"; veamos algunos fragmentos de sus poemas como ejemplo: "Cuesta abajo". (En algunos casos transcribiremos el poema, en otros sólo haremos referencia).

"Todo es posible
claridad
altas casas palomas
una gallarda altiva su nevera
que algunas mujeres se rasuran las piernas
beben café humanamente hablando

⁷ Elena Vera. Ponencia citada.

divagan

el abrazo de las telenovelas
como un ósculo prohibido
cuesta abajo en la rodada

Ese lenguaje directo, va explorando más allá de lo nombrado en la vida de una mujer, hacia lo que es ocultado por considerársele, quizás, de menor trascendencia:

"24 horas en la vida de una mujer":

Se levanta
se peina
se lava

llena de agua un tarrito

se viste
se arregla
se calza

besa a quien quiere

sin fuego
sin vida
sin alma

se acuesta
se duerme

Dentro de esa simpleza aparente se oculta un drama de desarraigo, de soledad, de incomunicación, que es en su extensión la cotidianeidad, es decir, hacer de todos los días, análogamente una rutina. La voz que se asume como mujer en este libro es también desmitificadora en el diálogo abordado desde otras perspectivas de creación artística —la de los hombres— en la poesía.

Un texto que por su lirismo, brevedad y precisión ejerce un efecto de contundencia e instaurationa una verdad dicha ahora como totalidad, es el poema sin título cuyo final descansa sobre ese eje de doble efecto:

El amor es un algo sin nombre
que obsesiona al hombre por una mujer
y viceversa

En algunos poemas la mujer asume su cotidianeidad, sus carencias, sus nostalgias, sus largas esperas y su voz se instaurationa sobre una gran desolación cuya frialdad lacera.

Este libro justifica la temática de su título más allá del poema que se incluye como tal. Hay explícitas referencias a lo que el buzón del correo implica como posibilidad de comunicación, pero que en su ausencia (ausencia de correspondencia, ausencia de destinatario), la soledad, el desencuentro se hacen abrumadores, como puede apreciarse en los poemas "nomeolvides" y "opio corazón".

Este libro habla de todas las mujeres desde la óptica global de su historia, por ello no se queda para enunciar solamente a una mujer de hoy, que se expresa en primera persona o que se refiere como un testimonio de vigencia y urgencia; también se aborda la mujer desde esa historia, real o vivida en la literatura misma. Así está presente en "Una carta de Margarita Gautier a Armando Duval", o en el poema "La pianista del zar Nicolás II y de Nijinski vive de Limosnas" cuyo referente real parte de una nota periodística que se incluye, sin fecha, de la Agencia de Noticias France Presse, publicada en el *Diario de Caracas*. Allí el poema dialoga con la historia del personaje y toda su tragedia, del esplendor a la caída.

Insistimos en que la mayoría de los poemas de *Correo del Corazón* buscan una comunicación directa, a veces de propuestas efectistas, aun cuando el poema esté envuelto en claves particulares de una vivencia real que en algún momento pueda inducir a determinaciones fallidas por lo cerrado de algunas sutilezas lingüísticas (por ejemplo en "Despierta alma mía").

En otros poemas la desnudez de la palabra puede llegar a un clímax por lo desolador de su expresión, por esa inmensa soledad que se vive aun en compañía. Prueba de ello es el poema "Conversación en un baño", donde el laconismo de la frase lleva a la anécdota una experiencia íngrima de gran intensidad:

Por costumbre
se acuesta en la cama
a esperar a su marido
que llega siempre tarde
da las buenas noches
bosteza
Ella se va al baño
aplaca la furia
con su mano maestra
recostada en la toalla
cuando él entra y pregunta:
"¿qué haces aquí?"
"nada", responde.

Otros poemas hacen énfasis en la ironía de su motivo, en la desnudez de su expresión, en una forma manifiesta de burlarse de la vida, hay sátira y sarcasmo, como en el poema "Conversaciones en un automercado".

Yo he hecho de todo
en esta vida
mil amores de años
con Alberto
Abogado
Ejercí como abogado
Tengo dos hijos
sanos
qué más puedo pedir

No viajo
le tengo miedo a los aviones
Además
viajar con el marido de una
cuesta demasiado.

En *Correo del Corazón* hay muchos otros poemas en los cuales la temática recurrente encuentra diversas formas para expresarse, por lo cual no se hace reiterativa en el estricto modo de elaborar y reelaborar sus motivaciones. Los temas paradigmáticos de Yolanda Pantin están perfectamente delimitados como grandes caminos que se bifurcan: la soledad, el miedo, el azar, el desamor, el desencuentro. Sin embargo, son escasas las posibilidades de subvertir los elementos de negatividad, poca la esperanza, sin llegar a ser expresión de un pesimismo total.

La mujer lucha y se pronuncia, por ello creemos que hay mucho de reflejo, de presentación natural de la cotidianeidad femenina. En un contexto marcadamente urbano, una o varias mujeres se asumen como las voces que se expresan en estos poemas. Yolanda Pantin señaló en relación con estos factores que el principal sujeto de *Correo del Corazón* es "una señora que vive en un apartamento, que se relaciona con un mundo de determinada manera, que va al abasto, que tiene un marido, que tiene hijos, que sufre todas las tragedias de la cotidianeidad. Sucedió que con este libro, muchas señoras que asistieron a los recitales del grupo "Tráfico" se sintieron totalmente identificadas"⁸.

Todos esos elementos que hemos entresacado para verlos en las vertientes de significados posibles, se juntan nuevamente en un contexto de síntesis. Ésta se expresa en "Vitril de Mujer Sola", el poema que cierra el libro y en el que se establece una suma de sus principales recurrencias.

Los poemas que aquí hemos tomado como ejemplo, pudieran ingresar a la polémica interrogante de si existe una literatura específicamente femenina. Esa especificidad se torna evidente, si no en todos, sí en muchos de ellos, para concretar una propuesta poética desde la feminidad, desde el contenido y la

⁸ Citado por Miguel Marcotrigiano L. "Yolanda Pantin a puertas cerradas", *Imagen* (Caracas) (100-70): 42, octubre 1990.

temática a través de una voz que en buena medida también se revela femenina.

V. El lenguaje, disonancias de la palabra

Los que pudiéramos considerar como expresión central de lo femenino en el universo expresivo de Yolanda Pantin, se manifiesta como un hito en *Correo del Corazón*. No obstante, como lo que ocupa es la obra poética de la autora como totalidad, abordamos su tercer libro publicado: *El cielo en París* (Caracas, Pequeña Venecia, 1989), cuyo título es de por sí una invitación a buscar a través de la mirada la concreción de una propuesta delimitada de antemano. Éste es un largo poema, dividido en cuatro partes, con unidad de forma y contenido más estrecha en las tres primeras.

Estos versos, en conjunto, apuntan hacia una objetivación sobre lo inhumano que puede llegar a ser la ciudad: París como referente explícito, o bien, cualquiera otra de las grandes urbes donde el hombre es un objeto que subsiste en medio de múltiples disonancias; donde la negatividad lo impregna todo y se produce el desconcierto que devora al hombre y lo recluye en una gélida oquedad, lo cual justificaría una lectura matizada por los elementos de la modernidad, con su carácter de negatividad, tales como la ironía, las disonancias, lo sarcástico, lo oscuro, lo paradójal.

Desde una perspectiva formal el poema se entrecorta, se desconecta, se retuerce en su sintaxis y crea, a ratos, contrasentidos. Se instauran dos discursos paralelos que alternan el desconcierto. Es la ciudad, la casa, la infancia, lo perdido. Una ruptura manifiesta con el lenguaje y hasta los temas de sus libros anteriores:

"fétidas aguas/del río que abraza/la ciudad de piedra
(-) ruinas/pestilencias/cúpula de hierro
"es un sueño estás sola/ no hay otro/ la luz no existe.

"no hay leche para ti/ ni sal ni agua/(-) hijo de hombre
(-) guárdate debajo de la roca"

En un artículo titulado "El oscuro cielo de la perversión", publicado en la revista *Imagen*, Alberto Márquez señala con acierto que "*El cielo de París* está construido a partir de una arquitectura de lo desarticulado. Las imágenes recurrentes son las de la piedra y el hierro; los versos contienen la dureza del primero y la frialdad del segundo; los dos convocan a la soledad tanto como a la esterilidad"⁹ y en cierta medida, todo eso concurre al llamado de la desolación, del silencio y la contradicción:

"Aquí no hay nadie/ aquí hay alguien que llama/ desde un
jardín de piedra"

Y ese silencio de lo fantasmal recrudece lo inanimado, una no-vida que es como

⁹ Alberto Márquez. "El oscuro cielo de la perversión". *Imagen* (Caracas) (100-63): 38, marzo 1990.

la posibilidad última para expresarse. Alberto Márquez señala más adelante que "la voz poética (las voces) que discurre en el poema no habla de la muerte sino desde la muerte, desde el último de los olvidos".

"abstinencia angustiosa/
que presume el dolor y no lo crea
que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
retumbar el gemido del lenguaje
y no lo emite
La ciudad
final/tiniebla

En una breve y precisa reseña, publicada en la revista *Solar*, Armando Rojas Guardia señala que "dentro de la simbólica desplegada por el texto, París queda convertido en metáfora de la helada belleza del mundo, incapaz de atender a esa súplica que le dirige el sufrimiento (...) el cielo de esa ciudad viene a ser el metafísico bloque de mudéz y sordera que hace del hombre un olvidado de Dios (...) jadeante y espasmódico (las pausas en blanco duelen aquí tanto como las palabras), rítmico o sabiamente disonante, según las necesidades de la dinámica textual, este lenguaje nos inunda con su ternura indefensa y nos aterra con su exactitud de daga (...)”¹⁰.

Toda esa precisión que logra el lenguaje mediante la utilización de una palabra desnuda, lacerante, se torna recreación de un hecho que se presenta real, construido a través de otros recursos expresivos. Esto tiene realidad en la parte IV de *El cielo de París*, en el que un discurso más directo, menos indagador de claves simbólicas y artificios retóricos, se nos muestra bajo una cobertura de componente narrativo.

Este texto está fechado en París, el 20 de abril de 1970 y narrado en segunda persona, para un tú, silente, amplio que —en el texto— es receptor pasivo de una narración minuciosa mientras una embarcación se desplaza sobre las aguas del Sena. Ese enunciador va señalando en la rápida visión que permite el recorrido, lugares cuya revelación parece importarle y así introduce un hecho casual que se presume interesante para quienes lo viven y de gran indiferencia para quien actúa como intermediario.

Es mediante un dibujo de breves y precisas pinceladas que se logra un efecto de muerte, cuando "los gendarmes" sacan del agua el cadáver de un hombre y la impresión del enunciador es tan pasiva como el barco que "se deslizaba indiferente/ante las torres de la conserjería" y el paseo continúa, inalterable, en su mutismo, como la vida misma.

Yolanda Pantin en declaraciones periodísticas, indagaba en el tema de la muerte presente en los intersticios de *El cielo de París*, fondo que constituye el eje ordenador de su poemario, titulado *La canción fría* (1989). Pantin en aquella

¹⁰ Armando Rojas Guardia. "El cielo de París" (R). *Solar* (Mérida) (1):60, segunda etapa, enero-marzo, 1990.

oportunidad expresaba: "La imposibilidad del deseo es la negación total y en ese sentido es la muerte. Es el tema que yo he manejado siempre, no tengo otro. En oposición a ese tema manejo una salida posible frente a eso, que es el sueño"¹¹.

Ese gran tema, de tan múltiples significaciones, se presenta aquí a contraluz de otros sentidos que lo redimensionan, pero alejándose intensamente de alguna posibilidad de salvación. De allí podríamos asumir el hecho de que en "*El cielo de París* no existe siquiera confianza en el lenguaje, más aún, es en el lenguaje donde se expresa con mayor claridad la absoluta incomunicación del hombre y la consiguiente petrificación (también putrefacción) del mundo..."¹².

Hay una perplejidad que nos sorprende, sale a nuestro encuentro y llega a chocarnos por su grado de sordidez, que logra producir un efecto de descoyuntamiento. Estos elementos nos permitirían ir más hacia el trasfondo de significados apenas revelados donde se privilegian las carencias. Cerramos esta aproximación con las palabras de la misma autora, para quien "*El cielo de París* es una sucesión desarticulada, descoyuntada de imágenes que buscan su significado en la propia fragmentación. Es el poema de la perplejidad, ¿qué palabras pueden traducir lo intraducible? En este caso, la experiencia, lo referido en el poema, sobrepasó mi capacidad de comprensión"¹³.

En 1989 apareció *La canción fría* (Caracas, Ediciones Angria), un libro estructurado en tres partes: la primera que le aporta el título al conjunto total de textos, seguida de "La faz de la tierra" y "El país dormido". Según la autora, la escritura de éste viene inmediatamente después de *Correo del corazón*, pero su tono interior, su propuesta estética a partir de su lenguaje representa una ruptura total con este último.

Desde un punto de vista absolutamente estructural, *La canción fría* aparece como un conjunto de textos superpuestos que guardan relación con ciertos elementos expresivos presentes ya en *El cielo de París*. Nuevamente es el tema de la muerte el que aparece como elemento articulador de su discurso literario, recubierto por una metaforización expresada a partir de imágenes recurrentes como la soledad, la oscuridad y el frío.

En este libro Yolanda Pantin ha elaborado una comprensión propia de su textualidad lírica, a partir de relaciones evidentes y lineales con algunos de sus libros anteriores, conformando así un sistema coherente de búsquedas expresivas, mediante el uso de ciertos motivos recurrentes.

Efectivamente, la coherencia interna que se desprende de *La canción fría* tiene su punto de partida en la configuración de un enunciador lírico que a ratos

¹¹ Armando Coll. Yolanda Pantin. "Siempre me estoy peleando con la poesía". (Escritores para qué) *Papel Literario* de *El Nacional*, (Caracas) 9-9-90, p. 8.

¹² Alberto Márquez, art. cit.

¹³ Verónica Jaffé, "El artificio, el dolor, la incompreensión" (Diálogo informal con Yolanda Pantin), *Imagen* (Caracas) (100-72/73): 12-13, diciembre 1990/ enero 1991.

puede llegar a convertirse en narrador de fragmentos dinámicos, superpuestos como mosaicos que llevan a la médula expresiva una observación, a veces demasiado simple, del mundo exterior o una compleja percepción interior, que por su intimidad llega a hacerse lacerante:

"Me escuecen las manos porque pienso/ en la muerte"
(Este diálogo)

o un texto más expresivo y contundente:

"Vacío. Todo está en calma: /El deseo de morir; el deseo de
apagar la sed /con furia./Todo respira ceremoniosamente.
/La memoria exhala fragancias de un viejo dolor/ que aún
perdura".

(Casa das pedras)

Las tres partes que integran *La canción fría* buscan por separado una síntesis medular de temas ya tratados por la autora. Desde la más absoluta soledad que es el silencio cuando nombra la muerte, hasta la visión sintética que asume cuando lo urbano es pretexto para plasmar paisajes, geometrías de muchas ciudades —reales o imaginarias—, vistas o desconocidas. Ciudades que se tornan verdaderas y muestran su pulso íntimo para llegar luego al clima musical que convoca una canción, o una forma de reconciliarse con la realidad, de volver a ella, consciente o desprevénida, para hacerla vivir una vez más en el poema.

Este libro incorpora al final unas reflexiones de Yolanda Pantin sobre su propio proceso creador y la red de relaciones que, a su modo de ver, se establecen entre sus libros. Es una reflexión pausada y minuciosa de los ejes temáticos sobre los cuales ha vuelto en más de una oportunidad. Por consiguiente, toda vez que ese "apéndice" resulta altamente explicativo y revelador como totalidad, no nos detendremos en la revisión minuciosa de los contenidos orgánicos de *La canción fría*, sino que lo incluiremos íntegramente al final del trabajo, una vez abordada otra de sus más logradas propuestas, la cual se concreta en el libro *Poemas del escritor*.

VI. La escritura, la paradoja, el espejo

Cierro estas notas con *Poemas del escritor* (Caracas, Fundarte, 1989), un libro que guarda una estrecha relación con su producción poética anterior, sobre todo con *La canción fría*, que le antecede en su escritura. Según la autora fue este poemario el que le abrió el espacio de lo literario, de lo imaginario, de la ficción, aspectos que continuó en *Poemas del escritor*, "al crear un personaje, al crearme un otro yo", también con *El cielo de París*, en el que "retomando el tema de la muerte, ya es la concentración definitiva del tema, ya casi sin literatura, el hueso de la muerte"¹⁴:

¹⁴ Armando Coll, art. cit.

Poemas del escritor obtuvo el premio de Poesía de Fundarte, correspondiente a 1989. Está estructurado en 33 poemas que alternan dos discursos superpuestos, uno de los cuales es la visión hacia el "mundo" del escritor desde afuera, es decir, desde una focalización suspendida que se limita a precisar a través de mínimos detalles los actos concretos, logrados o fallidos de "el escritor" y el discurso alterno, que se concentra en textos titulados uniformemente como "Divagaciones", que en total de XVI concretan un ejercicio de escritura cuyo acto de elaboración está acechado constantemente por ese otro que señala, critica, puntualiza.

La red de correspondencias que se establece en cada discurso, de manera independiente, constituye una interesante forma de construir un artificio poético a partir de relaciones paradójicas. Para efecto de estas notas veremos con algunos ejemplos, donde el escritor se siente escrito así como se presupone que el lector se ve a sí mismo leído en una conjunción de perspectivas de integración textual. No es casual que el libro sea abierto con epígrafes, de Barthes o Murilo Mendes, que apuntan hacia una posibilidad, nada remota, de que sea el texto el que escriba a su autor; por ello "*El poema me mira y, fascinado, me compone*" o ese verso revelador señalando que "Quien escribe es el otro".

De hecho, se trata de expresar en este libro, además de una nueva propuesta frente a los poemarios anteriores, una forma muy personal de asumir la escritura. Por ello aquí escapan las posibilidades de hallar aquellas constantes que aparecen caracterizando la literatura, y en este caso, la poesía hecha por mano de mujer. Aquí distanciamos la accidental exploración del universo literario de la mujer para tratar de encontrar una "voz" que "expresé" lo específicamente femenino. Atrás queda, con este libro, la cotidianeidad de la mujer y su problemática, ahora es la del escritor.

En el primer poema, "El escritor está sobre la piedra", hay un "hombre" cuyo trabajo intelectual se encuentra contextualizado en un ámbito doméstico. El escritor está frente a un instante de su cotidianeidad:

"El escritor retoma la lectura/
que había dejado al
cavilar su suerte/
¿Cómo puede un niño ser tan
fuerte? y un hombre haber dejado/
siempre? El
escritor demuda del terror la muerte:/
Del bolsillo
al estribillo/
son las nueve en el reloj de siempre/
El escritor cavila con el libro ausente?"

Allí está el autor —el poeta— el hombre frente al hecho mismo de crear, de producir la palabra que reviste al acto creativo, el escritor se nutre. En consecuencia de ese hecho vital y cotidiano emerge el poema, la creación envuelta en su propia oquedad:

Divagación III

Queda el lenguaje/
más en hueco

Queda el sonido de las palabras cuando aman
mas en ruido
Queda el silencio puro de las cosas
cuando son
Queda el hombre solo con el verbo
y las cosas en silencio
puras sin palabras.

Pero antes de producirse el alumbramiento de la palabra para la concreción del poema, está esa parte de la creación que lo emplea a fondo, es el hecho mismo de su acto creativo: el escritor que está:

solo, ante él, ante el mundo y ante la persona que ama
y por ello está aterrado (p. 19); y más está acorralado,
arrastrando silencio, defectos y carencias porque hasta
cuando habla, "las palabras salen de su boca con cierta
dificultad/ —fue un niño tartamudo— (p. 26)

Obviamente, la voz que se asume en el poema es la voz de un hombre, del escritor que no busca más que una posibilidad de realizarse en el lenguaje como ante un espejo, porque la vida le asalta y lo mortifica a cada instante; por ello: "el escritor sufre considerablemente" (p. 28).

Pero no es un sujeto estático puesto que "el escritor decide viajar" y lo hace con sus palabras y todas las nomenclaturas que caben en su valija. El escritor viaja —a Londres— por ejemplo y pasea acompañándose de su literatura y de la de otros, para estar pronto de vuelta: "en casa/liviano y desprovisto" (p. 31).

De hecho, el escritor vive la presencia de una cotidianeidad cercada por la soledad en una angustiada calma que goza muy de cerca situaciones del absurdo. De muchas de esas vivencias de realidad inconexa surge, de vez en cuando, el poema que lo redime. El lenguaje nuevamente le abre la posibilidad de ser, sólo en el lenguaje. Todos esos elementos parecen ser el centro en el que convergen las preocupaciones vitales.

Yolanda Pantin las recrea de tal forma que las recurrencias se ocultan, se solapan y nos obligan a buscar, más profundamente, los puntos de contacto entre *Poemas del escritor* y los libros anteriores. Ahí está la misma imposibilidad, el drama del individuo, solo, ante el mundo que lo acorrala y despoja de la esperanza mínima de redención. Queda su discurso lírico envuelto en esa espesa atmósfera donde triunfa la contradicción, la ambigüedad, la desolación, la oscuridad —la noche también palpita en los desencuentros—, el frío, el aislamiento y una voz que se asume como masculina, en la escritura de una mujer que en ese sentido la convierte quizás, en un precedente, al menos en la literatura venezolana.

Poemas del escritor llega a intensificar los recursos que expresan el despojo, y mezcla a ratos la dialéctica de la sexualidad como anverso y reverso de

una misma realidad:

"por qué un escritor debe hacerse tales preguntas
pregunta el desgraciado a quien éste ama" (p. 37)

y otras veces es la mujer quien resulta poseída plenamente, porque está presente y puede ser descrita en detalles precisos o porque llegue en una evocación llenando las nostalgias.

Finalmente la escritura: el hecho consciente de esperar a que se produzca la palabra para el poema, la razón que da unidad al hombre que aguarda una llamada telefónica, sobrecogido en su interior y pasa el tiempo, pero al final es el Otro quien espera pues

"el escritor no espera: escribe" (p. 39)

Así se produce el milagro, todo está dispuesto sobre la página, las imágenes agolpándose, pero todo está dicho. El poema está escrito pero algo se resiste, una palabra al menos y volvemos al comienzo:

"El poema está por verse" (p. 47).

El enunciador, máscara del escritor como sujeto oficiante del acto creativo, es objeto de ese acto mismo, pero a través de una óptica que puede llegar a parodiar e ironizar lo masculino, puesto que este rasgo parece abordarse desde una falsa asunción de lo masculino, allí también la escritura funda lo paradójal.

NOTA FINAL

Como ha podido verse, este recuento parcial sobre la obra de Yolanda Pantin, se ha estructurado sobre la base de una aproximación a los temas fundamentales que convergen de alguna manera, explícita o implícita, en cada uno de sus libros. Podríamos señalar con énfasis que nos encontramos ante una obra que dialoga a través de una temática sumergida entre símbolos: el lenguaje, la escritura, cuya presencia en sí es también tema de reflexión; la infancia en lo que implica una manera determinada de comprender el mundo; la mujer frente a su cuerpo y frente a su rol social de compañera-madre-hembra aislada, que se comunica consigo esperando abrirse a los demás. La muerte como síntesis de la tragedia del vivir ante un mundo hostil, frío y nuevamente el acto de la escritura: quien escribe, lo que escribe.

Desde *Casa o Lobo* hasta *Poemas del escritor* se tensa un arco de exploraciones en el lenguaje, en la escritura misma, que se entrelaza hacia las claves que de alguna manera conectan el intento de cada libro y, hacia el exterior, se imbrica con la propuesta estética de la tradición poética venezolana que irrumpió con algunos escritores de la década de 1960, y hacia su interior, instaura las matrices temáticas que se reiteran en una recurrencia que se revela y oculta, que se privilegia o se sumerge en

sus simbologías, pero siempre queda la esperanza en medio de las incertidumbres, el poema como redención.

APENDICE

La obra como totalidad. Reflexiones de Yolanda Pantin:

De *Casa o Lobo* (publicado en 1981) a *La Canción Fría* hay un largo trecho recorrido. Me resulta difícil separar la vida de la literatura, en ese sentido, la metáfora del camino tiene una doble lectura. El pudor, sin embargo, me impide entrar en pormenores que, finalmente, serían tan banales como anecdóticos. De manera que intentaré, en estas páginas, dilucidar los escollos meramente literarios que he tenido que sortear en este azaroso viaje.

Casa o Lobo respondió en su momento a la necesidad de construir con la palabra el mundo de la infancia. Descubrí, no sin asombro —ya que era mi primera experiencia poética— cómo la palabra puede adecuarse a determinada vivencia y en ese sentido, traducirla. ¿Cómo escribir no sobre sino desde el dolor? Los poemas me fueron dictados atropelladamente: una sintaxis fracturada, balbuceante, atisbos no de luz sino de oscuridad, fueron la única respuesta a las preguntas que en aquel momento me hacía. Con *Casa o Lobo* extraje de la memoria los fundamentos que me permitieron edificar un universo alterno donde reconocirme. Siempre tomé estos poemas como una suerte de biblia personal donde los objetos, las personas, los paisajes referidos en él son elementos de una infancia mitificada. Quise borrar de ella todo lo que no fuera asombro, esplendor. La presencia de la muerte quebraba sin embargo todo intento de construcción. Demás está decir que para el momento de escribir el libro no tenía ninguna distancia, ni duda, ni resquemor, con la palabra poética. Estaba totalmente entregada a ella y para mi estupor, tenía la sensación de que el poema me traducía fiel y amorosamente.

Correo del Corazón es mi segundo libro publicado y cronológicamente coincide con la experiencia de Tráfico. En este punto debería extenderme. Tráfico fue importante para mí en la medida en que me permitió abrirme al exterior. No sé si me equivoqué, pero tenía entonces la sensación —molesta, por lo demás— de que el lenguaje de *Casa o Lobo* me estaba devorando y que de continuar indagando en él, corría el riesgo de repetirme. La remota sospecha de repetirme me produce pánico. Tardé meses en descubrir el 'tono' de *Correo del Corazón*. Más fueron los poemas que tiré a la basura que los que publiqué. En todo caso, este libro es la contrafigura de *Casa o Lobo*, y con él no hice otra cosa que borrar el paisaje que tan trabajosamente había dibujado. Se trataba de acercarme a una realidad que me era ajena por completo: la de la ciudad.

Correo del Corazón rompe a conciencia, en todo sentido, con *Casa o Lobo*. En lo que al lenguaje se refiere, intenté banalizarlo, traerlo de los cabellos hasta la futilidad de lo que nombra: el universo restringido de una ama de casa, tema

delicado que me planteó algunos problemas. El riesgo de caer en el patetismo era enorme.

Afortunadamente la distancia con el lenguaje sacralizado de *Casa o Lobo*, me permitió jugar, enfrentarme al poema con la libertad que dan las máscaras. Allí están, como prueba de ello, las menciones al tango y al bolero, a las telenovelas, en fin, un mundo de postales tristemente colorido. Resumiendo: del 'paraíso perdido' en los valles de Aragua a un apartamento caraqueño. Dos cuentas fueron saldadas. Liviana entré con *La Canción fría* a una zona más gratificante: la imaginaria.

La Canción fría está dividida en tres partes y cada una de ellas responde, en estructura y lenguaje, a sus propias necesidades. No recuerdo cuál fue el primer poema del conjunto, ni en cuáles circunstancias fue escrito. Si sé que el texto "Las ciudades invisibles" incluido en *Correo del corazón*, anunciaba la apertura a un universo temático que luego desarrollaría. En aquel entonces había descubierto el poema "Oh, ¡Esta es Noruega!" de Joaquín Pasos. El paisaje y fundamentalmente el paisaje de ciudades extranjeras, es un tópico importante en *La Canción fría*. Acabo de recordar el germen bendito: tres poemas de Cristina Peri Rossi referidos a Berlín y precisamente (cómo pude haberlo olvidado) el tema "The Cold Song" de Klaus Nomi. Escribí un poema llamado así, en él aparecían licántropos, muchachas búlgaras, el moribundo Molière, un cuadro de Brueghel y no sé qué cosa de una ciudad gris (creo que era París). En ese poema comprimí algunas de las figuras literarias que luego me obsesionaron, sólo que los licántropos fueron sustituidos por vampiros y vampiras, seductores y perversos. De manera que así empezó esta historia de querer escribir, voluntariamente, desde la muerte con un lenguaje que fuera expresión de la frialdad, la distancia, la rabia helada de un asesino. Cuando descubrí a Xavier Villaurrutia ya era demasiado tarde: pocas veces he sentido una identificación tal con la obra de un escritor, el autor de *Nostalgia de la Muerte*, libro trágicamente amanerado.

Paralela a esta contención literaria, el corazón reclamaba su espacio. Son los poemas de la segunda parte el poemario, "La faz de la Tierra", conjunto más carnal donde se hace referencia a la única ciudad real del libro, Maracaibo: clima infernal anterior a la palabra. Estos poemas están casi todos escritos en la primera persona y serían impudicamente confesionales si no hubiese puesto una cuota mínima de distancia que al final es un homenaje: casi todos los textos están titulados con títulos de poemas o de libros de autores que admiro: Juan Sánchez Peláez, Eugenio Montejo, Cristina Peri Rossi, Alejandra Pizarnik. Es inútil hablar sobre el efecto irónico de ese inocente juego.

"El País Dormido" es la última parte del libro; en ella recogí un conjunto de poemas cuya figura central es la de la madre. Son las canciones del libro. El País Dormido significa una conciliación con la realidad, la aceptación casi mística de un estado de cosas que, finalmente, me resulta un misterio. La escritura de estos textos coincidió con mi apertura hacia la música y la paz que me generaba, de allí el tono sosegado, intencionalmente lírico de los poemas.

El hilo que une a todas las partes de este libro, enlazando a un poema con otro, es el sueño. La *Canción Fría* dibuja un universo exterior: hablo de países y ciudades que no conozco.

Es el sueño de lo literario, incluyendo en esa exótica geografía a personajes o situaciones novelescas, de allí la mención a vampiros y a otros frágiles asesinos. La Faz de la Tierra significa una ruptura con ese sueño, un sueño muy romántico, por cierto. El calor de Maracaibo irrumpe en esa Otra realidad, fría y perfecta por lejana.

El País Dormido opta, definitivamente, por el sueño, un sueño —al contrario de la *Canción Fría*— conciliatorio y humilde. Escogí como uno de sus epígrafes un fragmento de un poema de Francisco Cervantes que es harto elocuente: "pero no es despiertos/ que nos vemos lejos/ del sueño". No es un sueño de muerte, es una invitación a vivir desde un espacio cargado de posibilidades.

En todo caso, el sueño siempre ha sido mi tema. Todos mis trabajos han sido estructurados tomando en cuenta la tensión que se sucede cuando se enfrentan la realidad y el deseo. Como soy fatalista, opongo al deseo la imposibilidad de concretarlo.

Yolanda Pantin.

La Canción Fría, Caracas, Ediciones Angria, 1989; pp. 66-69.

Bibliografía:

a) Directa:

- Pantin, Yolanda, *La canción fría*, Caracas, Ediciones Angria, 1989
....., *Casa o Lobo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1981.
....., "Casa o Lobo". En: *Papel Literario* de *El Nacional* (Caracas) 30-10-81,
p. C-10.
....., *El cielo de París*, Caracas, Pequeña Venecia, 1989.
....., *Correo del corazón*, Caracas, Fundarte, 1985.
....., *Poemas del escritor*, Caracas, Fundarte, 1989.

b) Indirecta:

Coll, Armando, "Yolanda Pantin: Siempre me estoy peleando con la poesía". (Escritores para qué) *Papel Literario* de *El Nacional*, (Caracas) 9-9-90, p. 8.

Glantz, Margo, "La escritura y el cuerpo", *Fem.* (México) 6 (21), febrero-marzo 1982.

Jaffé, Verónica, "El artificio, el dolor, la incompreensión" (Diálogo informal con Yolanda Pantin), *Imagen* (Caracas) (100-72/73): 12-13, diciembre 1990/ enero 1991.

Marcotrigiano L., Miguel, "Yolanda Pantin a puertas cerradas", *Imagen* (Caracas) (100-70), octubre 1990.

Márquez, Alberto, "El oscuro cielo de la perversión". *Imagen* (Caracas) (100-63), marzo 1990.

Rivera, Martha, "No la lloréis". Ponencia presentada en el Encuentro de Jóvenes Escritores "César Vallejo". Santo Domingo, R.D., julio de 1988.

Rojas Guardia, Armando, "*El cielo de París*" (R). *Solar* (Mérida) (1), segunda etapa, enero-marzo 1990.

Vera, Elena, "La poesía venezolana escrita por mujeres en el siglo XX". Ponencia presentada en el XIV Simposio de Investigadores y Docentes de la literatura venezolana", Caracas, enero 25 al 28, 1989.

VVAA, *La mujer en la literatura Santo Domingo (R.D)*, Santo Domingo, Editora Universitaria, 1986.

© Gregory Zambrano, 1993