

**DELTA POÉTICO DE LAS AUTORAS VENEZOLANAS
DE LOS 90 (SIGLO XX)
(Una muestra)**

Gregory Zambrano

A Elena Vera y Julio Miranda, in memoriam

La pretendida búsqueda de exteriorización, de conversacionalidad, de salida hacia la calle para encontrar en el entorno las trazas de una cotidianidad tantas veces postergada, fue quizá el elemento definitorio de la poesía venezolana de los ochenta. De la experiencia capitalina, los signos de disonancia no ocultaban ninguna metáfora para la sorpresa, los males menores de la gran ciudad, recogidos en la propuesta de dos grupos literarios: Tráfico y Guaire.

De esos grupos emergieron voces que marcaron con acento personal el quehacer poético de toda una década y surgieron los poemarios quizás más celebrados de la poesía venezolana de los 80. De allí surgieron las propuestas que venían de la noche y hacia la calle iban, y se regodeaban en las bondades literarias del más pestilente de los ríos caraqueños.

La poética del manifiesto arroja una conciencia que elude el intimismo de una tendencia mayoritaria de la poesía anterior. Señala el manifiesto de ese grupo: “Con Tráfico salimos del esencialismo, como hemos dicho, nos reconocemos en la historia: menos mal que nadie puede calificar de “esencial” el tráfico; pasajeros, somos poetas de transición, como toda poesía es de transición, solo que algunos siguen aspirando a esa especie de galardón que significa conquistar, con la palabra esencial, la salida de la historia, el supuesto hallazgo de la eternidad” (Santaella, 1986: 74).

Pero en ello, apenas una mujer se impuso con voz personal y atenta a la recuperación e inserción de su tradición: Yolanda Pantin (n. 1954). Si bien es cierto que la experiencia de Tráfico y Guaire, sancionó un quehacer que se fue desgastando y diluyendo en un hacer cíclico, lograron llevar la poesía hacia la ciudad a través de recitales y permanecieron prácticamente imponiendo su hacer en otras regiones del país. Esto podría ser tomado en cuenta como un indicio cierto de un pequeño canon que en mucho determinó y hasta limitó el eco de otras voces del país que no pasaron de un intento silencioso.

Si bien es cierto que la división en décadas puede resultar un ejercicio de disección que rompe el *continuum* histórico y pone en crisis el sentido procesual e histórico de una percepción de la cultura a partir de marcas del lenguaje, esta

delimitación puede ayudar de manera operativa a ver variables discursivas, formales y temáticas a manera de marco referencial amplio. En ese sentido, “en los años ochenta se produjo no un cambio radical, pero sí una redefinición, una apertura, una ampliación gradual de las concepciones poéticas, de los proyectos creadores que subyacían e informaban -en el sentido de dar forma- la poesía anterior; redefinición que ha tenido como consecuencia la gama compleja de registros que exhibe la poesía venezolana desde los años noventa hasta comienzos de este segundo milenio” (Isava, 2000:1).

Esas rupturas pasan por una revisión y un deslinde de las poéticas antecedentes; sobre todo imponen una mirada aunque sea de soslayo a la poesía en las décadas de los cuarenta y cincuenta, años en los que al decir de Leonidas Morales Toro, “la poesía venezolana dominante era esencialmente anodina, oscilando entre un formalismo inocuo y el pintoresquismo folklórico, como correspondía a un mundo cultural cerrado sobre sí mismo, impermeable a los verdaderos problemas de la creación y del pensamiento del mundo occidental moderno y contemporáneo” (Morales Toro, 1999: 58), pero también están, la poesía comprometida de los sesenta, la reflexiva de los setenta, para dar paso a una poesía irónica, exteriorista y callejera de los ochenta, “una poesía que sigue buscando transmutar en cristalizaciones verbales un cúmulo de experiencias, que ahora, es cierto, se toman de un espacio más amplio del "campo de los posible", como diría Píndaro [...] Para hablar sólo de un aspecto, la intertextualidad a la que se entregan estos escritores es mucho más rica y compleja que la de sus antecesores, pues se ha ampliado el espacio de referencias de manera inaudita: no sólo a la música popular, las telenovelas, los acontecimientos y locales cotidianos –como podría haberse esperado–, sino al jazz, la música clásica, la historia y geografía europeas, la mitología, la filosofía, la poesía clásica, además de los tradicionales hitos de la poesía occidental que lejos de desaparecer se hacen ahora cuerpo en el poema (Isava, 2000, 1).

Entre la transición de estas décadas, hay trazas que definen la praxis poética y su arraigo “institucional”, lo cual se manifiesta “con el gran número de premios, promociones gubernamentales, certámenes universitarios, y más que nada, una proliferación tremenda de talleres literarios. Estos talleres enfatizan, por su naturaleza, una aproximación casi mecánica a la poesía. De ello que existe una preponderancia del poema corto, hermético y retórico, en el sentido de que está elaborado bajo una serie de parámetros pre-establecidos” (William Martínez, sd.)

En los ochenta la marca principal estuvo acentuada en las propuestas de *Casa o Lobo* (1981), el libro inicial e iniciático de Yolanda Pantin, donde el mundo de la infancia se asocia a lo fantasmal, a los misterios encubiertos de la casa y la construcción simbólica del hogar materno, ya distante en la memoria. Esta propuesta se radicalizaría en otros poemarios de la autora, que aparecen al final de la década: *La canción fría* (1989), *El cielo de París* (1989) y *Poemas del escritor* (1989). O también en la propuesta de María Auxiliadora Álvarez, en sus dos poemarios ya emblemáticos *Cuerpo y Ca(z)a*, “que se adentran, respectivamente, en la expresión de las alteraciones corporales/psíquicas del embarazo, o de manera más general, del extrañamiento y el distanciamiento frente a lo otro en lo uno, y en

la ruptura que se quiere zurcir con lo que es (aparente y paradójicamente) más íntimo: la casa, el amor, la madre, etcétera”. (Isava, 2000).

Otra experiencia verbal semejante, que intensifica la exploración del lenguaje como prolongación del cuerpo, se encuentra en el poemario de Maritza Jiménez, *Hago la muerte*, que explora en una forma extrema y concisa las implicaciones del aborto. Y también Reina Varela, con *Señales de humo* (1983) un poemario que registra con marcada ironía las labores predestinadas al hogar como recinto indisociable de la condición de mujer-esposa-compañera. Mención parte merecen las propuestas de Ana Nuño, Mharía Vázquez, Laura Cracco, Patricia Guzmán y Sonia González, entre otras.

La transición antológica de entre décadas:

Los noventa se abren a un abanico de nombres y temas por demás extenso, en el que se convocan unas voces, no ya bajo la impactante cacería del colectivo, propuesta que subyace en el sentido gregario de Tráfico, por ejemplo, y que en cierta medida invoca de manera solapada su proyecto utópico. Ahora son voces aisladas, pocas circunscritas de manera incidental a algunos grupos literarios (el de Calicanto, que dirigía Antonia Palacios y los ya consolidados del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos), así como la exploración de un pre-supuesto lector que ahora procura los espacios de encuentro que propician las llamadas editoriales alternativas.

A riesgo de dejar vacíos y omisiones en el registro, la década de los noventa mostró el surgimiento de nuevas autoras. Lo que resulta llamativo, es una especie de desbordamiento, marcado por la aparición y consolidación de nuevas autoras provenientes de diversas partes del país. Con esa característica se rebasa un sino de pertenencia casi exclusiva al paradigma centralizado –ejemplo del modelo administrativo del país– desde el cual se rige y dirige, como en una especie de tensión entre centro y periferia, la conformación de un panorama que se pretende nacional. Las poetisas que inician su publicación en la última década del siglo XX son: Marta Kornblith (Lima, 1959-Caracas, 1997), María Antonieta Flores (Caracas, 1960), Manón Kübler (Caracas, 1961), María Teresa Ogliastri (Los Teques, 1952), Adriana Gibbs (Caracas, 1966), Margarita Arribas (Caracas, 1962), Beatriz Alicia García (Caracas, 1966), Belkis Arredondo, Blanca Elena Pantin (Caracas, 1957), Julieta León (Caracas, 1949), Sonia Chocrón (Caracas, 1961), Belén Ojeda (Caracas, 1961), Beverly Pérez Rego (Canadá, 1957), Dina Piera Di Donato (Upata, 1958) y Moraima Guanipa (Maracaibo, 1961), entre otras, algunas de ellas hasta el presente autoras de un solo libro.

Sería quizás arriesgado sugerir un catálogo estático de preferencias temáticas, y como este es un trabajo en proceso, me limitaré a comentar brevemente algunas de las líneas principales que, a mi modo de ver, consolidan un hacer poético que intensifica las indagaciones de sus pares de los ochenta y concentran mucho de los cambios que desde las mentalidades finiseculares se intentaron transmutar en palabra, sensorialización y toma de posición frente a la

vida y sus correlatos. En ese sentido, hay una mirada también exteriorista que no pasa por alto, o por lo menos atisba la aceleración de hechos históricos, políticos, sociales, científicos, que le imprimieron una dinámica de rupturas al orden mundial de esos años, que Miguel Marcotrigiano sintetiza en su balance poético de los 90:

Años '90: reunificación de las dos Alemanias, gracias al debilitamiento de la antigua Unión Soviética; pasa a ocupar las páginas manchadas de la Historia lo que en un tiempo fue la Guerra Fría; disolución del bloque socialista; la Comunidad Económica Europea da paso a la Unión Europea; estalla la guerra en Yugoslavia, y Eslovenia se proclama independiente; mientras algunas regiones se negaban a cambiar su sistema político, otras en cambio disfrutaban de nuevos aires político-sociales; finaliza en Chile la dictadura de Augusto Pinochet; en Panamá, Noriega se rinde ante las tropas estadounidenses; Irak invade Kuwait y los Estados Unidos de América desatan la operación Tormenta del Desierto; asistimos a la primera guerra televisada y los medios juegan un importante papel en este escenario; Bill Clinton gana las elecciones presidenciales de Estados Unidos y es reelegido en las siguientes elecciones; un africano, por vez primera, es nombrado Secretario General de la ONU (Butros Gali) y Nelson Mandela es electo presidente de Sudáfrica; en la ciudad de Los Ángeles se desatan grandes disturbios raciales a consecuencia de un video en el que la policía apalea a un ciudadano negro; Rigoberta Menchú recibe el Premio Nobel de la Paz; soldados americanos tratan de corregir la situación de guerra civil en Somalia; en el continente europeo se observa una evidente inclinación del electorado hacia los partidos de izquierda, a excepción de España; Olimpiadas en Barcelona y Exposición Universal de Sevilla; nacimiento de Dolly, generada a partir del genoma de una célula de oveja adulta, que inicia el camino de la clonación de seres vivos; el proceso judicial que Baltasar Garzón emprende en contra del general Pinochet, parece marcar un hito importante en lo referente a la impunidad por delitos contra los derechos humanos... Estos y otros sucesos acaecían en el mundo, señalando, directa o indirectamente, pautas de vida que afectan al creador en cualquier rincón del planeta (Marcotrigiano, 2002: 15-16).

Las voces de los noventa:

Debemos al talento y al sentido de la historia con que Julio Miranda intuyó y construyó sus perspectivas panorámicas de la literatura venezolana, y especialmente de su poesía, a su labor de antólogo debemos la mejor y más ordenada vitrina de las poetas venezolanas de entre décadas, *Poesía en el espejo* (1995). Esta antología, reúne a las autoras más representativas de la que el mismo autor denomina “la nueva lírica femenina venezolana”, y que reúne voces encabalgadas entre 1970 y 1994. De las autoras que comenzaron a publicar su obra

en la década de los 90, se antologa a Manón Kübler, Lourdes Sifontes, Margarita Arribas, Sonia González y Jacqueline Goldberg.

De estas autoras y de las otras que se mencionaron antes, podríamos entresacar unas cuantas líneas temáticas que proponen un distanciamiento de las poéticas anteriores y que, en vista de la metáfora fluvial que da título a estas notas, mana un delta temático que voy a mencionar rápidamente para luego quedarme con algunos ejemplos, o mejor, proponer una muestra que represente esas búsquedas y expresiones:

La voz interior, que se desprende de la escritura como terapia que culmina con una preparación para la muerte volitiva, está en la poesía de Marta Kornblith (Lima, 1959-Caracas, 1997) autora de *Oraciones para un Dios ausente* (1995), *Sesión de endodoncia* (1997) y *El perdedor se lo lleva todo* (1997).

Leamos un fragmento de su poema de su primer libro:

Me dices que te hable sobre mi vida
Yo te propongo un poema sobre la locura
Me propones una frase para desarrollar un poema
Poema es momento presente, lo que me ocupa
Me dices que me ponga en el lugar
de la que me hubiera gustado ser
Yo te digo que una actriz de cine
famosa para vivir y ser amada por miles
que es como volar por encima de una playa
y saber que aquella gente me mira y me llama
Eso es morir
O suicidarse
Vagar como un fantasma ausente
en la conciencia de miles sin cuerpo ni cara
Para verlo tomar palco entre miles estupefactos
y llamarme
Suelo volar como una paloma herida
en una playa interminable
y dejar rastros de sangre
ante el tin tin ausente
de tu teléfono
llamarte es confrontarme con la realidad inexorable
de un fracaso.

Es sólo un ejemplo, y como bien dice Miguel Marcotrigiano Luna en *Las voces de la hidra. La poesía venezolana de los años '90*: “La poesía de Martha Kornblith nació y quedó condenada en los noventa. Su muerte impidió ver qué nuevos derroteros daba para seguir su escritura. La existencia como peso, como culpa; el lenguaje como única forma de exorcizar a los fantasmas. Su vida allí, tendida, expuesta a la mirada de otros, quedará para siempre en la memoria de quienes apreciamos,

aunque ya lejos en el tiempo, el valor de la palabra, el poder que ésta tiene para construir, pero también para destruir” (Marcotrigiano, 2002, 39). Asimismo, producto de esa interioridad, pero con un fuerte arraigo en la condición mujer-maternidad, la poesía de Carmen Verde Arocha propone una búsqueda que comparte destrezas del lenguaje aprendidas de su tradición inmediata y refuerza las nuevas, exterioristas y urbanas, de la coyuntura histórica más próxima. Veamos dos ejemplos:

El miedo es felicidad/ Aunque sea estéril/ En un campo que perdemos cada noche/
Los años vienen a la memoria/ En el deseo de un hijo/ Que exalta el insomnio/ En
este sueño que me aísla o me expulsa/ Hacia el viento/ Tenue/ Sin ruido/ Cerca de
la lluvia/ Adversos mendigos de las rocas/ No hay más hojas en los recuerdos/ Si lo
que anhelo es fertilidad/ En las tierras del amor” (Carmen Verde Arocha, 1994, 21)

Y este otro, que muestra lo más urbano y exteriorista:

Despierto/ en el rincón de una plaza/ llena de mendigos/ prostitutas/ viajeros/
locos/ buhoneros/ niños/ que venden boletos/ y escucho los autos/ los ruidos de
las motocicletas/ y el quejido de los hombres/ en otras sábanas/ en otros puertos/
en otras ciudades/ En el cielo/ ellos juegan ajedrez/ desnuda me elevo/ a cambio
de un sudario/ que guarda una infancia perversa/ falta una sonrisa comfortable/
Completar el tablero”. (Carmen Verde Arocha, 1994, 30-31).

El cuerpo, llevado a un escenario extremo de significación, donde la exposición de la desnudez, del deseo, con abierto énfasis en el cuerpo de la otra, es una propuesta singular de la voz poética, un canto al amor homosexual llevado a su máxima expresión temática (caso como el de Alejandro Salas en *Erotia*), es el de *Olympia* (1992) de Manón Kübler, en el cual reconoce Julio Miranda “el canto más desgarrado e intenso de amor homosexual de toda nuestra literatura” (Miranda: 199, 279).

hagamos usted y yo un largo viaje por la casa de los vivos. de esos
ejemplares que, bien conservados, preguntan de usted y de mí.
hagamos un alto en el recorrido sobre su cama para sabernos vivas,
que somos la parte parecida a las tormentosas rayas de la noche, las
que no vemos, las que no probaremos nunca. deme usted la parte de
su cuerpo, esa orilla que nadie conoce, ni siquiera las intimidades de
su baño ni los pudores discretos de su espejo. quiero acostarme con
usted a esta hora para saber que la tengo debajo de una mano, las
rodillas en su riñón, su espalda repartida
(Manón Kübler, *Olympia*)

En el divagar, en la expresión circular, el deseo tiene un desplazamiento que se regodea en la contemplación, o en la imposibilidad, como tratando de flanquear las murallas de la otra, ya sin rodeos:

IV

Supongo que este aventurado ascenso de hoy por las inveteradas paredes de la euforia ha de conducirme prontamente a un abismo indescriptible. digamos que eso no tiene importancia en la medida que podamos, usted y yo, malograr la criatura de la falta, como ha de hacerse en las mejores poesías germanas, donde la indolencia pasa a ser forma de duda y de tragedia para el más inmune de los hombres. lamento ser tan angustiosamente moral y pretender que para tocar uno sólo de sus senos tenga que decirle tanto.

(Manón Kübler, *Olympia*)

La máscara, la identidad oculta, la voz de la otredad, son también marcas presentes en algunas de las autoras más destacadas de la poesía venezolana de esta década. Ya al filo de la misma, Alicia Torres, en su poemario *Fatal* (1989), establece una serie de voces que sirven de pretexto para indagar en su tradición y en otra mayor, la occidental desde la cual se recuperan voces de mujeres: “Camila”, “Magdalena”, “Circe”, “Salomé”, “Helena”, “Ifigenia”, “Penélope”, “Las Mujeres de Atenas”, etc., son una forma de asumirse en esa tradición recuperando las marcas culturales plenas de imaginación y reescritura, como por ejemplo en el poema “Camila”, historia que ha trasladado su signo fáctico para convertirse también en mito de los amantes:

“Camila”

*Iluminada por el relámpago nacido del vuelo
de un pájaro, Camila O’Gorman huye con un
sacerdote, su amante, en 1848.*

Enrique Molina

No es de señoras
esta
pasión desenfrenada

No está permitido
robar pastores así

pero ven sin más
amado
al campanario
cuando descuelgue la noche
y santifica esta arritmia
que me muerde
bajo la enagua de bramante

Despójate tú de esa negrura
que cubre todo
lo húmedo que mi boca reclama
Déjala que repose
como un lago de agua turbia
a nuestros pies

De esta voz recuperada en la tradición, otras, como la de María Teresa Ogliastrì en *Cola de Plata* (1994), indagan en una exploración de máscara que raya en lo insólito, por ejemplo, en la personificación de un cetáceo:

“La fuente”

Inspiro
sumerjo
emerjo de nuevo
espiro
vacío los pulmones
soplo de agua salada me descarga.

Un ballenero observa mi fuente y piensa:

“¡Cadáveres blancos enterrados en el aire!”

Enfila su arpón de plata,
espero tranquila.
Hoy no cantaré,
no huiré,
sólo flotaré
y si no acierta
me quedaré varada,
encallaré en la arena,
con mi piel seca al sol
sobre tierra extraña
desollada no sentiré.

“Una ballena suicida”

dirán los niños corriendo hasta la playa
-dulce cortejo-
tratando de trepar esta masa exhausta
cubierta de guijarros.

Y desde esta imagen se construye todo un universo simbólico que repasa lo urbano, lo amoroso, lo vivencial, desde la perspectiva autorial de un yo confesional muy particular:

“Amantes”:

Me he apareado con muchos animales/ no siempre de mi especie./
Una vez un león de mar/ al sur de Nueva Zelanda/ me cortejó y quiso
incorporarme/ a la docena de hembras de su harén.

¡No fue posible entender tantos dialectos!/ Una horrible foca
elefante/ abrió su probóscide hinchable y bramó/ sonoramente antes
de comenzar a luchar/ por mí con su adversario./
Esa foca murió joven./Una ballena gris me enamoró/ a orillas de
California
nadamos largos trechos/ golpeando aleta con aleta en el retozo/ fue el
despertar lo semejante./¡Me abandonó por una morsa!/Cuando ya
sucumbía brotó de las aguas
un hermoso delfín/ aprendimos cronometrados/ a romper la
superficie el uno/lanzado/ sobre el otro en un abrazo de aletas/
hocicos y chirridos de gozo./
Se fue tras la madre en el invierno./Los manatíes y dugongos/ jamás
mostraron interés/ son vacas marinas que sólo saben comer./Una
espantosa orca/ espió largos años mi sueño/ hasta sorprenderme con
un resoplido/ nauseabundo./Casi logra silenciarme para siempre./¡Y
ni hablar del tiburón/ ese es un depredador/ de quien nunca me
ocupé!

Otra vertiente en la obra de María Teresa Ogliastrì, tiene asideros en la misma tradición que parcialmente recupera Alicia Torres; la búsqueda en las fuentes del mito y de la literatura griega clásica. Veamos como ejemplo este otro poema de su libro *Nosotros los inmortales* (2002):

“Un rapsoda en Nueva York”

A esta gente no le interesa la historia del valiente Aquiles
ni se conmueven cuando interpreto la muerte de Patroclo.
Me gustaría narrarles la Biblia de los griegos, contarles la
prodigiosa lucha de muchos héroes inmortales, pero es tal
la algarabía que me invade el desaliento y me refugio en el
templo. Saint Patricks acordonada por la policía mece las
tres torres sobre la Quinta Avenida. Afuera, en la puerta
que da la First Street, hombres con aretes y mujeres

acuerpadas reparten panfletos que dicen: “Lesbian and Gays are Gods Children”, mientras John O’Connor lee la homilía en contra de abortos y engendros. Las carrozas inician el carnaval dejando apenas escuchar al coro que canta “Holy, Holy”. Los de afuera están realmente enojados, John O’Connor no cede ni trata de calmarlos, su cara bizarra empuña la espada ante blasfemos y herejes. Execrados del noble recinto, asustados, en el miedo, a las puertas de Saint Patricks gritan: “No Popes, no Priest”, mientras los Timbales del New York Band estremecen las caderas al son de ritmos soul y latinos. Creen que mi túnica es un disfraz, me empujan y se burlan de mi canto. ¿Acaso no saben de mi fama? Me pregunto qué hago en esta ciudad tan lejos de la Ítaca de mis sueños. Hasta aquí llega la voz del navegante cuya tumba es el mar.

El enmascaramiento parece ser una de las constantes más arraigadas en las poetas de los noventa, es a veces una secuencia que atraviesa diversas propuestas unitarias en las autoras de obra breve, pero también en las de obra más amplia y consolidada, como la de María Antonieta Flores, autora de siete poemarios en la década de los noventa y que por razones de espacio no comentaré en esta oportunidad.

En relación con la estrategia del enmascaramiento, la poesía de Verónica Jaffé, ofrece un terreno fértil y muestra quizás con mayor claridad ese recurso de ya larga tradición. El juego de máscaras que ocultan a un hablante a veces demasiado comprometida con la realidad o con su tradición. Así, en *El arte de la pérdida* (1991) y *El largo viaje a casa* (1994), se entremezcla un universo significativo que se reduce a algunas claves que se reiteran y son profundizadas: recreación del mundo de la infancia con una fuerte presencia femenina en la familia, miedo al nazismo, el erotismo y la condición de extranjería, son una forma de máscara que se sustenta en el exotismo de muchos paisajes y distancias. Veamos un ejemplo de cada libro:

“Un fragmento del diálogo entre Ulises y Circe”

“¡Hasta cuándo
amada mía,
me torturas
con tus ojos inocentes,
con tus manos bondadosas del dolor,
es extraño en demasía!”

“¡No, querido,
no me entiendes!
Puedes irte.

Nuestra isla es la antesala del olvido,
en el Hades te aguardan
los mortales.

Lo ignoras:
largos años
me ayudaste
a intuir la sombra.”

También está presente una velada recurrencia al tema del amor homosexual como una forma de plenitud, o como una forma de salvación, la presencia de esos elementos amorosos se ajusta a la convergencia de los espacios velados y el lenguaje pleno del ocultamiento ante los ojos de los demás:

“Autopista N° 95, Dirección Sur, New Jersey”:

La poeta holandesa extenuada
del paseo por la quinta avenida
se acomoda en el asiento
del pequeño automóvil y concluye
de esta forma la historia
de sus relaciones amorosas.
“Arrullar a una extraña en brazos,
susurrar canciones al oído,
murmurar halagos y promesas
siempre tiene... un resultado inevitable.
Cuando la mujer despierta
y parte en dirección a otros brazos,
los murmullos, los susurros
se atragantan en la boca,
y la lengua, antes puente y senda,
y sabor de cuerpo, sólo logra proferir
los consabidos sapos y culebras.
Sapos y culebras son entonces
parte sustancial de los amores, los extraños.
Podría hablarse, pues, in strictu sensu,
de una zoología del cuerpo y las palabras”.

(El largo viaje a casa)

Adriana Gibbs, es una de las nuevas voces que van perfilando un decir directo, el esfuerzo expresivo se deja ver no ya en los discursos velados, en clave, sino más bien en una exteriorización directa, fulminante, una mirada sin velos que va de lo emotivo a lo sensorial, en un lenguaje llano, limpio, despojado de artificios retóricos:

“Blue station”

No cantaré batallas ni grandes amores.
Tampoco nombraré al joven que días atrás
pudo hacerme temblar con sólo mirarme.
No hablaré del dibujo de una niña
en mi cuaderno de notas
ni prestaré atención al lector de *Últimas Noticias*,
sentado junto a una mujer que lee revistas de moda.

Hoy no me detendré
ante la muerte de un estudiante
a manos de un país
 ínfimo país.

Hoy no puedo ser
Ni siquiera un buenos días.
Como quien sale de un túnel
para ver la ciudad que espera
voy extrañando el asombro
de los primeros besos
la bestia suelta en la urbe.

De Caño Amarillo a Santa Paula
se funda
mi más triste estación.

O el tratamiento irónico de una condición marcada por la lectura ochentera de la mujer y la soledad como un binomio, por ejemplo, en aquel “Vitril de mujer sola”, con el que Yolanda Pantin establecía prácticamente un mapa de reconocimiento, ahora Adriana Gibbs, lo toma por la vía irónica:

“Solitudine”

Nunca supe
A qué se refería cuando me dijo
Usted no es mujer de andar sola.

Hoy,
Sentada a la mesa
De aquellas palabras,
Sigo sin entender esta soledad.

(Adriana Gibbs, *Parece otoño*, 1993, 9)

Otra vertiente que apenas apunto aquí es la de la recuperación de los signos de la infancia, el lenguaje, las vivencias, como en una especie de tiempo detenido, recuperación no sólo memorística sino también existencial: los elementos son las muñecas, los lápices, el cuaderno de la escuela, en fin. De este universo están colmados los libros de Margarita Arribas *Para borrar a una niña* (1991), Beatriz Alicia García, *Matarilererón* (1999), y también *Púrpura* (1998), de Sonia Chocrón. Dos ejemplos:

Soy la primera de la fila

tras de mí
treinta mandilones blancos
se forman

Mi brazo se extiende inútil
todas las mañanas
tratando de tomar distancia

(Margarita Arribas, *Para borra a una niña*, 1991)

III

Mi infancia huele a leche
en las mañanas
a loción de afeitar de papá bello
a monedas para la merienda.

Sabe a sangre de quijada rota
a niñita disciplinada y estudiosa
sabe a mocos y a chupetas
a mar salada y tierra húmeda.

En las noches huele
a pan
a mamá cansada
sabe a beso de papá oficinista
también cansado y casado.

En las noches de mi infancia
hay niñas congeladas de frío
magos y príncipes azules

milenarias historias árabes
hay miedos
excusas perfectas
para meterse en la cama de papá bello.

Hay como un silencio
la reverencia hacia lo enorme
lo inabarcable
el cielo de mi infancia.

(Beatriz Alicia García, *Matarilerilerón*, 1999)

En el otro extremo, la poesía de Blanca Elena Pantin, heredera en parte de esa poesía de los ochenta que se construye en el choque verbal frente a las estructuras de la ciudad, su voz recoge el andar cotidiano, vertiginoso por la urbe, por los conglomerados, el supermercado y el vacío existencial. Sus dos poemarios publicados, *Poemas del trópico* (1993) y *El ojo de la orca* (1997), dan cuenta indistintamente de unos motivos que se recubren con el signo inevitable del desasosiego. Su poesía se sostiene sobre la indefensión, la soledad, la resignación:

“La ciudad de las aguas”

Conozco sus manchas, el verde de los hongos y el musgo
la hiedra de las casas
la peste negra
Nada me es desconocido de esta ciudad
He sido testigo de crímenes
de estafas
de amores incipientes y confesiones
Yo he vivido allí el invierno
Sé del horror y la belleza de la ciudad de las aguas

Yo me contemplo: nada me puede ser ocultado

(Blanca Elena Pantin, *Poemas del trópico*, 1993)

Y también sobre esa soledad que roza las fronteras a veces indescriptibles de la depresión. La gran ciudad, la soledad, los millones de soledades:

Hay en el cielo
una tristeza del alma y el cuerpo
algo de íngrimo y desvalido que nos toca
y nos hace huérfanos

Árbol solo de estepas
y océanos
Solos
Así nos sentimos
interpretados por la lluvia que no cesa
Y es lluvia
diluvio
y lluvia
de infancia de días de colegio
cuando pensábamos la casa
y tristeza de amores vividos
y amigos que no están
y de un país que es otro
donde no nos reconocemos
Yo llamo a eso depresión
y me dejo

(Blanca Elena Pantin, *El ojo de la orca*, 1997)

Otras experiencias se nutren de exploraciones un tanto insólitas dentro de un panorama que en parte se apega al referente, a los libros, a lo vivencial como intimidad, que concatena el cuerpo y el deseo como formas de mirarse en el espejo. Lenguaje que parodia veces la autorreflexividad. En el caso de esa poesía que se dispara hacia otros derroteros temáticos y formales, está la obra de Beverly Pérez Rego, especialmente con *Artes del vidrio* (1992) y *Libro de cetrería* (1994), y también Sonia Chocrón (Caracas, 1961) con *Toledana* (1992), donde recupera “las formas propias del siglo XIII, en donde ambienta la anécdota que recorre el libro. Un itinerario sentimental por las relaciones amorosas entre Raquel, judía, y Alfonso VIII. Dicho discurso evidencia una particularidad esencial, gracias a la mezcla de las formas indicadas con la retórica literaria española del siglo XVII y el vocabulario contemporáneo” (Marcotrigiano, 2002: 253) el libro plantea más que lo formal y lexical, una concepción del mundo afianzada en el ideal hispánico de la Edad Media, son libros sin definitiva adscripción a lo que pudiéramos considerar su tradición cultural:

No me está dado amarte así
pues a los ojos de mi pueblo
gentil eres
Es en contra de la ley –dicen–
allegarme y conocerte
Y sin embargo cuánto crece mi razón casta
y se hincha mi alma sin mancilla
Ennoblezco en tu compañía y troco
en hija pródiga de mi raza

* * *

A veces ya muy noche
creo ver al amor como a la muerte
Juntos entran en el lecho blanco
y en duelo guerrear sus dominios
Se lamentan palpitan
y exhalan el último suspiro
cuando llega la hora del éxtasis

Tendríamos algunas otras autoras y propuestas temáticas que comentar, pero ya es necesario ir cerrando las cotas de este panorama. Las editoriales llamadas alternativas, de escaso tiraje y de circulación restringida, casi que, de mano en mano, posibilita, sin embargo, el contacto entre las nuevas experiencias poéticas y los lectores, pero falta mucho por hacer.

Lamentablemente, la poesía venezolana y la literatura de nuestro país en general, adolece de una eficiente red de edición y distribución que permita poner en sintonía las nuevas voces con las de la tradición, y ayude a conquistar lectores; por eso resulta siempre parcial un ejercicio de acercamiento, más aún, esta lectura movida también por gustos personales, que he querido compartir con ustedes. Llego al final de este delta temático pues, como dice la canción, hasta aquí me trajo el río.

Gregory Zambrano
Mérida, octubre, 2002.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Isava, Luis Miguel, “Relectura de la poesía de los ochenta” Verbigracia, *El Universal* (Caracas), núm. 54, 13 de mayo de 2000.

Marcotrigiano, Miguel, *Las voces de la hidra. La poesía venezolana de los años 90*, Mérida, Ediciones Mucuglifo-UCAB, 2002.

Martínez, William, “De la calle a la casa editorial: lo más reciente de la poesía venezolana en los años ochenta”. <http://www.calpoly.edu/~wwmartin/calle.html>

Morales Toro, Leonidas, *Ensayo crítico-bibliográfico sobre Poesía venezolana contemporánea (Décadas del 50 y del 60)*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1999.

Miranda, Julio, *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana (1970-1994)*, Caracas, Fundarte, 1995.

Santaella, Juan Carlos, *Manifiestos literarios venezolano*, Caracas, La Casa de Bello, 1986.

Publicación original:

“Delta poético de las autoras venezolanas de los noventa (Siglo XX)”, en Gregory Zambrano (Comp.), *Mujer: escritura, imaginario y sociedad en América Latina*, Mérida, Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura, Red Alfa, 2004, pp. 231-251.