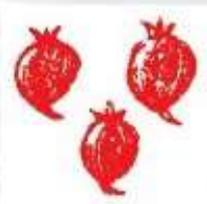


YOLANDA PANTIN

# UN CAMINO ABIERTO

(ANTOLOGÍA POÉTICA)

Edición de  
Ángel Esteban



Colección Granada Literaria  
Poesía

YOLANDA PANTIN

**Un camino abierto**  
(antología poética)

Edición  
de Ángel Esteban

GRANADA, 2021

Granada Literaria y los autores de los libros publicados en dicha editorial autorizan el préstamo gratuito de los mismos en las bibliotecas públicas españolas y de cualquier otro país.

*Autoría del diseño de la colección Granada Literaria:*  
Juan Vida

- © Yolanda Pantin
- © de la edición y prólogo: Ángel Esteban
- © del diseño de la colección: Juan Vida
- © Delegación de Cultura de Excmo. Ayuntamiento de Granada

ISBN: 978-84-92776-40-S  
Depósito Legal: GR 611-2021  
Imprime: Dia Cash, S.L. Granada (España)

# ÍNDICE

## YOLANDA PANTIN EN EL PAÍS DE LA POESÍA

Después de Tráfico y el fin del milenio.....	21
El país y la poesía en el nuevo milenio .....	31
Esa cosita con plumas posada en el alma .....	36
Bibliografía .....	41

## CASA O LOBO (1981)

<i>La infancia es una gracia</i> .....	48
<i>Cuando jueguen</i> .....	49
<i>Nadie juega montura de palma</i> .....	50
<i>Esta casa surge despacio</i> .....	51
<i>Nada por más me arrancará de mi sitio</i> .....	52

## CORREO DEL CORAZÓN (1985)

Ángel caído II .....	54
Correo del corazón .....	55
Pequeña muerte .....	56
Siempre y siempre .....	57
Opio corazón .....	58
Conversación en un baño .....	59
Conversación en un automercado .....	60
Paisaje .....	61
Vitral de mujer sola .....	62

## LA CANCIÓN FRÍA (1989)

Casa das pedras .....	66
-----------------------	----

Poema de las dos cabezas .....	67
Las ciudades invisibles .....	69
Solo veía una carretera polvorienta .....	70
Destrucciones .....	71
Primera noción de Maracaibo .....	72
Los sueños .....	74
<i>Todo lo que me separa de ti</i> .....	75
<i>Un niño escribe</i> .....	76

## EL CIELO DE PARÍS (1989)

I. <i>Abril es el mes más cruel</i> .....	78
---	----

## POEMAS DEL ESCRITOR (1989)

El escritor está solo .....	86
Divagación IX (con Cernuda) .....	87
El escritor sufre considerablemente.....	88
Divagación X .....	89
Divagación XII .....	90

## LOS BAJOS SENTIMIENTOS (1993)

Daguerrotipo de una desconocida .....	92
En la terraza .....	94
Valsecito.....	95
Yo hice el cable submarino .....	96
Noche (Sheridan Le Fanu) .....	98
Soliloquio del vampiro.....	99
Umbral .....	101
El día que conocí a Susan Howe .....	102
Las vacas (Lyons-la-Forêt) .....	103
Son tres los zopilotes .....	105

## LA QUIETUD (1998)

Sonata .....	108
Yo soy otra .....	109
Paisaje .....	110
<i>Somebody loves you in Turmero</i> (Gottfried Benn) ...	111
<i>Dies Irae</i> (mis próximos títulos) .....	112
Pergamom Museum .....	113
Como un incendio de paredes altas .....	114
No disfruto con el baile .....	115
Homenaje .....	116
Súplica a Ninetto (Pier Paolo Pasolini) .....	117
<i>Der Kleine Vampir</i> .....	120
Una especie de vacío .....	121
Apuntes para una poética (versión II, en contra de mí misma) .....	122

## EL HUESO PÉLVICO (2002)

I. <i>Yo venía a través de la ciudad</i> .....	130
II. <i>Voy al centro del país peyorativo</i> .....	131
III. <i>Salve reina</i> .....	132
IV. <i>Lee a tus poetas</i> .....	134

## POEMAS HUÉRFANOS (2002)

Ocaso .....	138
Retrato de muchacha con su padre en las Torres Gemelas .....	140
La muerte sucede .....	141
Gacela .....	142
El ciervo .....	143
Como bien pudo haber dicho aquel peruano .....	145
Árboles y absoluto silencio .....	146
Tríptico del mar .....	147

## ÉPICA DEL PADRE (2002)

<i>Nomme de guerre</i> .....	150
<i>Nouvelle</i> .....	152
Traduciéndonos a nosotros mismos .....	153
Hallazgo de la forma o poema del fantasma .....	156
<i>Land's End</i> .....	160
Declaración del alpinista .....	161
Saint Ives, verano de 1998 .....	162
Paisaje de un sueño .....	163
Epifanía .....	165

## PAÍS (2007)

Odisea .....	168
Herencia .....	169
Declaración .....	171
El mandato .....	173
El hacedor .....	174
Exilio .....	175
Deslave .....	176
Deseo .....	177
<i>La poesía es pura</i> .....	178

## 21 CABALLOS (2011)

Fidelidad .....	180
Revelación.....	181
Desidia.....	182
Amarre.....	183
Fractura.....	184
Fe.....	185
Blanco sobre blanco.....	186
La frase .....	188

Fuga.....	189
-----------	-----

#### BELLAS FICCIONES (2016)

Obediencia .....	192
Piedad.....	193
Plenitud .....	194
La raíz.....	195
Travesía.....	196
La poesía.....	197
El castor.....	198
Pertenencias.....	199
Guillermo .....	200

#### LO QUE HACE EL TIEMPO (2017)

Maldad.....	202
Zamural .....	203
Regreso .....	204
Lo que hace el tiempo.....	205
Heridas .....	206
Apenas .....	208
Invierno .....	209
Frágil .....	210
Opacidad.....	211
Escribir .....	212
Saturación.....	213
Palabras .....	214

#### POEMAS INÉDITOS

La verdad.....	216
El caballo .....	220



# YOLANDA PANTIN EN EL PAÍS DE LA POESÍA

La infancia es una “gracia” (44)<sup>1</sup>, la familia un don, arquetípico pero individual e intransferible, necesario para mantener el arraigo, la casa un paraíso, la gran ciudad lo desconocido, una perplejidad y un desengaño y, crecer, el inevitable e incierto destino, al que nunca se querría llegar. Toda la poesía de Yolanda Pantin discurre entre lo íntimo y lo social, la necesidad de expresarse como ser que siente y evoluciona, y como mujer entre los demás, tanto aquellos que conocen sus circunstancias como los que están dispuestos a compartir, desde cero, un camino abierto. También responde su poética a la oscilación entre la contemplación y la evocación del origen, y la sed de horizonte y de galope. En esa dialéctica, tesis y antítesis se sintetizan en la escritura.

Cuando componía los poemas de *Los bajos sentimientos*, a principio de los noventa, Yolanda manifestaba la diatriba interna: creía “escuchar al poema” y declaraba que cuando recogiera sus pasos no lo haría buscando el origen familiar, el seno materno, sino con la conciencia del momento real, actual y colectivo en el que se insertaba. Y terminaba su reflexión declarando que “ya sin nostalgia”, podría “al fin enfrentar la realidad y dejar que descansan en paz los muertos de las viejas casas” (Pantin, 1993, 55), deseo encomiable pero, finalmente, inútil, porque desde sus obras de mitad de los noventa hasta su último poemario de 2017, la marca de

---

1 En esta introducción a la poesía de Yolanda Pantin, siempre que se cite alguno de los poemas contenidos en la antología que presentamos, se hará directamente con el número de página entre paréntesis, correspondiente a esta edición. Para el resto de su producción poética se hará referencia a la primera edición de cada libro, o bien a la poesía reunida publicada en la editorial Pre-Textos.

lo íntimo y familiar se ha reservado un lugar en la mayoría de los poemarios, y ha ido creciendo ostensiblemente como para corroborar “lo que hace el tiempo”, es decir, una vuelta a los orígenes en la que a la nostalgia se le mezclan las heridas y la consciencia, que han acabado definitivamente con cualquier atisbo de inocencia. Cabe hacer notar que la misma inclinación a la poesía nació de algunas de esas heridas del entorno familiar, que implicaron la entrada en una fase de madurez rápida y contundente.

Poemas de su último libro como “Lo que hace el tiempo”, “Regreso”, “Heridas” o “Escribir” corroboran esa vuelta necesaria, a la vez que otros como “Saturación” o “Palabras” vuelven también a un tiempo perdido, pero esta vez en el ámbito del camino recorrido por la propia experiencia literaria, la de la creación, la de la metapoésía, desde unos comienzos en los que también se fue niña. Para Gustavo Guerrero, la oscilación en la venezolana entre lo personal o familiar y lo colectivo se manifiesta en la evolución de su poética desde su experiencia en el grupo Tráfico hasta, al menos, *21 caballos* (2011). Refiriéndose a su obra completa hasta entonces, publicada en Pre-Textos en 2014, no duda en señalar que la autora “nos hace escuchar un coro de voces que proceden de los momentos y los rincones más diversos de su historia personal y de nuestra historia colectiva, de sus recuerdos de familia y de nuestras gestas patrias, como si quisiera pintarnos y hacernos oír aquellas escenas que el ángel contempla y escucha impotente, con los ojos desorbitados y la boca entreabierta.” (Guerrero, 2015, 77)

Ese enorme círculo, que todavía no se ha cerrado, ha ido transitando por numerosos vericuetos. Su primer libro, *Casa o Lobo* (1981), funciona como eje vertebrador de los restantes proyectos, derivaciones y alargamientos del núcleo primordial, doméstico o familiar. En este primer contacto con la experiencia creadora, el mundo exterior tiene sentido siempre desde la vida interior: lo poco o mucho que se sabe del mundo, de la naturaleza, de los pueblos y las ciudades,

descansa en los conceptos domésticos, de la casa, “domus”, del entorno más reconocible, amable, con sus referencias anejas a las señales de la angustia, entre el mito y la realidad, el gozo del contacto continuado con los seres queridos (abuelos, padres, diez hermanos, primos, tíos) en la hacienda de Aragua y alrededores y la constante evocación de los muertos, no de los lejanos de generaciones anteriores sino de aquellos que pesan sobre la familia, y necesitan un duelo del que la poeta participa, mientras acompaña a sus padres y hermanos en la gestión del desconsuelo. En *Casa o Lobo* se anuncian ya los extremos de una tensión: por un lado hay un espacio interior, el de la protección familiar, y por otro el exterior desconocido, temible. A pesar de ello, el entorno íntimo no es absolutamente seguro, ya que el peligro que simboliza el lobo atañe tanto a lo de fuera como a lo de dentro, lo que dota al poemario de una atmósfera inquietante.

Justo en la época en que Pantin escribía sus poemas, comenzaba a dar señales de vida una nueva generación literaria en Venezuela, alrededor de colectivos como Calicanto, Tráfico, Guaire o La Gaveta Ilustrada, de la mano de creadores nacidos en los años cincuenta: Armando Rojas Guardia, Antonio López Ortega, Edda Armas, Igor Barreto, Cecilia Ortiz, Harry Almela, María Auxiliadora Álvarez, Rafael Castillo Zapata, Rafael Arraiz, Ana Nuño y, por supuesto, Yolanda Pantin. Por primera vez en la historia de la literatura venezolana, esta generación que comienza su andadura en los finales de los setenta y comienzos de los ochenta, se nutre de un buen número de mujeres poetas y narradoras, como las citadas anteriormente u otras como Martiza Jiménez, Mariela Álvarez, Laura Antillano, Sonia Chocrón, Blanca Strepponi, Verónica Jaffé, Reina Varela, Mercedes Franco, Mireya Krispin, María Luisa Lázzaro, Carmen Cristina Wolf, Laura Cracco, etc.

Este grupo de mujeres, nacidas entre los finales de los cuarenta y los comienzos de los sesenta, aunque no militan necesariamente en grupos homogéneos, significaron el primer boom de la literatura escrita por mujeres y ensan-

charon el espectro de temas y procedimientos estéticos de la escena artística venezolana, tal como ocurría en toda América Latina, donde se estaba gestando, desde 1982, el *boom* de la narrativa incoado por *La casa de los espíritus* (1982), de Isabel Allende, y que llegaría a su culminación con dos obras de esa década: *Arráncame la vida* (1985), de Ángeles Mastretta, y *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel. En el ámbito de la poesía escrita por mujeres, ese boom de los ochenta puede también rastrearse en escritoras de otros países como las chilenas Verónica Zondek, Elvira Hernández, Marjorie Agosin, Paz Molina, Francisca Agurto, Teresa Calderón o Myriam Díaz-Diocaretz, mexicanas como Coral Bracho, Carmen Boullosa o Kyra Galván, peruanas como Dalmacia Ruiz Rosas, Magdalena Chocano, Mariela Dreyfus, Mary Soto o Rosella Di Paolo, uruguayas como Inés Trabal, Elena Vázquez, Mariela Nigro o Silvia Guerra, argentinas como Lila Zemborain, María Rosa Lojo, Mercedes Roffé o Mirta Rosenberg, colombianas como Piedad Bonett, Eugenia Sánchez Nieto o Liana Mejía, o cubanas como Reina María Rodríguez, Marilyn Bobes, Lourdes Gil o María Elena Cruz Varela.

En Venezuela, los ochenta fueron sobre todo territorio de Tráfico. El grupo nació como una alternativa a las tendencias hegemónicas, a las que sus integrantes identificaban con lo nocturno, lo que carece de luz, con el fin de demandar un arte o una poesía provista de “higiene solar”, de inéditas soluciones estéticas que respondieran a las nuevas condiciones sociales. Actitudes semejantes cumplieron diversos grupos del orbe latinoamericano e hispánico de los ochenta como Kloaka en Perú, la poesía de la experiencia asociada a “la movida” en España, el “Grupo Uno” uruguayo, experimental y contrario a las dictaduras militares, los post-nadaístas colombianos o los mexicanos primerizos incluidos en la antología de Gabriel Zaid de 1979 *Asamblea de poetas jóvenes de México*. De todas formas, en muchos de estos colectivos de los ochenta, quizá con excepción de

Kloaka, la fuga con respecto a una tradición nacional fue más bien teórica. Para el caso venezolano, Antonio López asegura que a pesar de su voluntad de ruptura –y señala por ejemplo a Armando Rojas Guardia, Igor Barreto o Yolanda Pantin– “su filiación a la tradición poética venezolana es perfectamente verificable” (López, 2014, 15). A la vez, esta generación, ubicada desde 1978, significa para López un salto cualitativo importante, colectivo e individual, en la historia de la poesía venezolana:

Nunca un concierto de voces había afirmado con tanta fuerza un lugar en el mundo, una diversidad de propósitos, una crítica de referentes históricos, una desconfianza en el lenguaje, una duda sobre el lugar del sujeto expresivo. Se trata de una promoción multiforme, cuya impronta aún no desfallece, sino que más bien condiciona y sienta las bases del nuevo siglo expresivo; reúne en su seno un cúmulo de visiones y tendencias, de ejercicios críticos y relecturas, de sujeción y aparición de voces, revisión de legados universales y de diálogo con los poetas de la contemporaneidad. (López, 2014, 11-12)

Lo que muchos poetas de Tráfico observaban tenía que ver con la desconexión de las poéticas anteriores con el mundo real, el contemporáneo, con las problemáticas actualizables. Pantin fue la única mujer del grupo que proclamaba las necesidades con una contundencia admirable y con un espacio crítico a la altura de esas décadas de fin del milenio. En su ensayo “La poesía en casa”, afirmaba:

La poesía novísima carece (...) de interés. Pareciera ser como si una voz cansada y cascada (desvirtuada de aquella que en los años sesenta significó una ruptura con el entorno socio-cultural) nos remitiera siempre a un lugar único, complaciente y efectivo a partir de un criterio esteticista cuando se barajan ciertos vocablos y

modismos que convencionalmente se consideran como prestigiosos; así el brillo, el esplendor, la grava en lugar del barro. Esta convencionalidad donde algunas palabras son de buen ver, nos remite obligatoriamente a un acomodamiento bastante limitante de la función y manifestación múltiple que puede tener la poesía. A este juego excluyente (...) ha entrado la nueva poesía venezolana perdiendo su capacidad de respuesta frente a la problemática que significa el estar dentro de un contexto real y diferenciado. (Pantin, 1980, 28)

Las preocupaciones de los poetas de la generación de Tráfico se concentraban en dos niveles: el de la expresión y el de la actitud. Por un lado pretendían renovar el lenguaje poético y por otro buscaban definir el cometido del escritor como agente de cambios sociales, de perspectivas críticas y agitación de conciencias. En el caso de las mujeres, aparecieron, al decir de Dámaris Vásquez, algunos “tópicos de la feminidad: la vida doméstica, el cuerpo, la maternidad, el amor, la pareja”, etc. (Vásquez, 2009, 68). Y en Yolanda Pantin, ese quehacer se concretó en *Correo del corazón* (1985), con el apoyo de algunas lecturas como las de César Vallejo, Paul Celan, William Carlos Williams, Wallace Stevens, T. S. Eliot, Sylvia Plath y poetas conversacionales como el peruano Antonio Cisneros, el nicaragüense Ernesto Cardenal o el argentino Juan Gelman. (Pantin, 1993, 49)

*Correo del corazón* se inmiscuyó en una cotidianeidad que trasciende el entorno familiar e histórico y se instala en un registro coloquial de mayor alcance urbano. En muchas ocasiones, el modo de narrar lo doloroso, lo incómodo o cierta desolación se alinea con el mismo cargamento de duplicidades dialécticas que amparan toda la poética de Pantin, como en el poema “Tragedia cotidiana o las ruinas de Troya”, en el que una mujer sola va al cine a llorar allí su desconsuelo y se establece un paralelismo entre su estado lamentable en el ámbito urbano contemporáneo y la

metáfora que evoca el pasado adscrito a las ruinas de Troya. Los dos cabos de la misma cuerda adquieren sentido de unidad, en este y otros poemas, gracias al componente de ironía que subyace a casi todo el poemario.

Solo una visión distanciada consigue, mediante las artimañas que el lenguaje provee, liberar al sujeto del peso contundente de la existencia. Y esas artimañas pasan generalmente por el recurso a intertextualidades con desviaciones de sentido, alusiones a personajes, lugares o contenidos históricos, referencias literarias cultas, o bien hechos cotidianos enfocados desde perspectivas indirectas, oblicuas, extrañas, o provistas de una melancolía o una emocionalidad distorsionadas. Asimismo, en algunos poemas, carentes de esos procedimientos, es el lenguaje roto, descentrado, insurgente y rebelde quien toma la iniciativa.

En el contexto de las demarcaciones intertextuales, poemas como "La vida es sueño", "24 horas en la vida de una mujer" o "Las ciudades invisibles" remiten sin disimulo a Calderón de la Barca, Stefan Zweig o Italo Calvino (Vásquez, 2009, 73). Si nos fijamos en la vida cotidiana de interacción social, poemas como "Conversación en un baño" o "Conversación en un automercado" revelan la zozobra real y atienden a una poesía que ha desmitificado la sacralidad a la que la lírica ha estado expuesta durante siglos. Se puede, y se debe, poetizar lo trivial. En esas dos conversaciones, se da cuenta de matices insulsos o casi imperceptibles en los que una mujer manifiesta su perspectiva fina y distanciada, en breves anotaciones, de lo que podría constituir una profunda crisis, cuando él pregunta a su esposa qué hace en el baño, y ella responde "nada" (55), o cuando ella reconoce que "cuesta demasiado" "viajar con el marido de una" (56). El contraste desmesurado entre la brevedad de los textos, el tono en apariencia casi despreocupado, banal, y el evidente mar de fondo, ojo de huracán, del conflicto expuesto, dotan de una fuerza poco común al discurso poético de Pantin.

Por lo que se refiere a la distorsión del lenguaje, el poema que da título al libro, “Correo del corazón”, abunda en detalles formales, que son los que dan cuenta de la enorme tensión acumulada en la relación que se describe. El poema carece de signos de puntuación, por lo que cada coma o punto necesarios se convierten en conjunciones provocadas a las disyunciones y pausas pertinentes. Pero, además, algunos de los sintagmas como “poema de amor”, “bella dama”, “ser mi novia galante”, “cinta de raso”, quedan fuera de toda lógica sintáctica, aunque no semántica, porque de algún modo completan la alusión paródica del comienzo del poema al Neruda de los *Veinte poemas...* (“preguntas / tantas veces bajo el cielo / infinito si estás como ausente”), que se suma al resto de las alusiones intertextuales y los evidentes lugares comunes que recuerdan a César Vallejo, Herrera y Reissig, a algunos clásicos de las literaturas hispánicas o incluso a ciertos boleros (51), como ya lo estudió Guadalupe Carrillo (2001, 152-154), y tal como se anunciaba en el manifiesto de Tráfico, cuando se añadía a la tradición literaria “nuestra sentimentalidad de telenovela y de ranchera, nuestro viejo bolero” (Tráfico, 1981, 8). El efecto paródico, dialógante o carnavalesco, en el sentido bajtiniano, unido a la acumulación de citas o alusiones desprovistas de sentido gramatical, corroboran el proyecto crítico de la autora relativo a las convenciones que históricamente han abrazado la institución matrimonial, y ponen en guardia al lector con respecto a los roles de esposa y ama de casa comunes en las sociedades latinoamericanas. El resumen, la síntesis y la culminación de este camino llegaría en el último poema del libro, “Vitril de mujer sola” (58-60), en el que se sugiere el destino solitario de la mujer que desea obtener y mantener su propia autonomía (Alba, 2018).

## DESPUÉS DE TRÁFICO Y EL FIN DEL MILENIO

Toda la década de los ochenta en Venezuela estuvo signada por esa nueva manera de procesar lo aprendido para reelaborar el canon, en lo que se llamó la “tradición de las tradiciones” (Salvador, 2006, 28), frente a una tendencia también latinoamericana que Octavio Paz había bautizado como la “tradición de la ruptura”, más acorde con una neovanguardia de la que los de Tráfico desconfiaban. Los venezolanos de los ochenta sostuvieron una lid consciente y sostenida con el lenguaje, pero ya no concedían a la poesía un sesgo profético, lo que devino libertad y, como anotó Liscano para el fin de siglo venezolano, “cultivo de la propia personalidad, sobre la base de modelos clásicos o tradiciones elegidas por ellos, pero con un deseo claro de buscar su propia expansión creadora”. (Liscano, 1994, 189)

Si *Correo del corazón* significó un cambio drástico sobre las perspectivas del primer libro, una “contrafigura” que borró “el paisaje que tan trabajosamente había dibujado” (Pantin, 1993, 50), *La canción fría* (1989) volvía a dar un nuevo viraje en la construcción de la arquitectura poética y vital de Pantin. Aunque algunos de los elementos de *Correo...* permanecían, como los conflictos de la pareja, el desencanto en el amor o los ambientes sombríos, en los finales de esa década comenzaban a dar señales de vida otras preocupaciones, que llegarían a la poesía de la venezolana para quedarse: la naturaleza, la muerte, el mal, el desamparo y los espacios de la imaginación, además de referencias a lugares lejanos, desconocidos aunque leídos y escuchados, contando con apoyos culturalistas escenificados en la historia común de occidente y la obra literaria de clásicos europeos y

americanos . Para esos nacientes anclajes también hubo andamios frescos y lozanos. A la nómina ya abigarrada de lecturas, Pantin sumó la de Xavier Villaurrutia con su *Nostalgia de la muerte*, que fue un auténtico descubrimiento (Pantin, 1993, 51), y las de otros poetas como Juan Sánchez Peláez, Eugenio Montejo o Alejandra Pizarnik. También en este momento se ensancharon las fronteras geoliterarias, como si las ciudades y comarcas de la infancia o la urbe nacional no fueran suficientes para completar un espacio emocional. Poco a poco, tanto Pantin como el resto de los que habían pertenecido a Tráfico fueron reinsertándose en una tradición a la que años antes renunciaron y de la que se habían sentido alejados (Isava, 2006, 782).

La tensión entre lo local y lo global, la pertenencia y el reconocimiento en un lugar, por un lado, y la necesidad de trascender, salir del entorno familiar y hacer universal lo particular, por otro, iba a ser cada vez más tangible a partir de este momento. Para combinar las dos direcciones, Pantin encuentra un dispositivo útil y efectivo, el lenguaje, verdadero instrumento de comunicación poética, que se convierte casi en obsesión por parte de la autora, decidida a conseguir cauces y respuestas que orienten la preocupación formal y la vocación crítica. Se trata de una pelea o un equilibrio de fuerzas y a la vez de una sintonía de unidad entre la poeta y el lenguaje con el que se crea el poema. Pantin ha asociado en ocasiones este forcejeo con la acción de montar a caballo, pero con la rienda corta y bien asegurada, porque perder la rienda significa perder la razón. El jinete no trata simplemente de domar al caballo, más bien desea protegerlo, y este intenta llevar al jinete a un lugar “presentido” o intuido, que es precisamente el espacio de la escritura.

Al mismo tiempo que se completaba, a finales de los ochenta, la travesía de vuelta a los orígenes, aparecía con más nitidez una desconfianza en el presente, en un escenario civil. El desarrollismo de décadas anteriores gracias a la explotación del petróleo había otorgado un largo periodo de

prosperidad y riqueza al país, pero el itinerario político y económico de los ochenta sumió a Venezuela en una de sus mayores crisis, con una serie de hitos como el “Viernes Negro” de 1983, con la fuerte devaluación del bolívar y la consiguiente recesión económica, el inquietante aumento de la corrupción, las tensiones crecientes con Colombia después del ingreso clandestino de la corbeta ARC Caldas, del país vecino, en territorio venezolano, para disputar la soberanía del Golfo de Venezuela, o el Caracazo de 1989, contundente protesta contra las medidas del recién elegido Carlos Andrés Pérez, todo lo cual provocó los dos golpes de estado de Chávez en 1992. Pantin declaraba que en La canción fría la sensación de volver a la oscuridad, desde la luz anunciada años antes por Tráfico, se manifestaba en la dureza de la piedra y la frialdad del hierro, dos símbolos obsesivamente presentes en el poemario, para corroborar que el sueño se había convertido en pesadilla, por lo que era imposible escribir desde otro lugar que no fuera el dolor: el resultado final era, pues, una nueva visión, severa e inclemente, que hacía tangible el espanto (Pantin, 1993, 53-54).

Esta situación desangelada se manifiesta a partir de los poemarios de 1989 por la instancia del vacío, el no-lugar al que Antonio López se refiere, es decir, al sujeto que nada más puede confirmar unas “limitaciones” o “imposibilidades” como si hablara desde la muerte e incurriera en un nuevo desdoblamiento (López, 2014, 17-19). Efectivamente, el asunto de la muerte deja de ser coyuntural y se convierte en eje, desde la misma declaración del título del poemario, que evoca la temperatura que pierde el cuerpo desprovisto de actividad vital (Gomes, 2020, 2), idea en la que insisten las dos citas preliminares del libro, la de Klaus Nomi aludiendo a la nieve que dura y la de Villaurrutia cuando remite al clima de silencio en el que la muerte “se perfecciona” y a la “eficacia del frío”, que purifica sin consumir, al contrario que el fuego (Pantin, 2014, 135).

Una atmósfera similar se traza en los otros dos poemarios que completan el prolífico año de 1998, *El cielo de París* y *Poemas del escritor*. En el primero, muerte y desdoblamiento alimentan el tono, el tema y los procedimientos técnicos. La voz poética impone el espacio de la capital francesa como recurso a la infancia pero también como contrapeso a la realidad propia, nacional, la ciudad y los entornos de Venezuela. Se trata de un no-lugar, que ubica a la identidad nómada y descentrada, porque la escritura del largo poema es anterior a la experiencia del ubi. La misma autora reconoce que ese París no es el de los viajes, sino el de un imaginario del que su infancia la proveyó:

En la vieja casona de mi infancia la mayoría de los libros de una modesta biblioteca estaban escritos en francés. Mi abuela materna hablaba con fluidez la lengua extranjera ya que había sido educada como muchas señoritas de su época en un colegio de monjas galas. Más allá, pues, del claustro del pueblo y de la casa cuyo vínculo sanguíneo por la endogamia se mantenía, existía otro mundo, otro país, otra ciudad. La mención a París era recurrente, y así me parecía un escenario de sucesos brillantes, llenos de gracia, de colorido, de esplendor muchas veces ligado a la experiencia artística. (Pantin, 1993, 52)

París se coloca absolutamente cerca y absolutamente lejos. Es el lugar de la infancia, el de la omnipresencia entre las cosas y las palabras de los mayores, un término que sugiere y provoca felicidad, situaciones ideales y existencia exenta de preocupaciones, pero a la vez es el emplazamiento imposible que da constancia de las imperfecciones del mundo, de los desastres de lo real, que podría ubicarse en paralelo con la distopía en la que se ha convertido la Caracas de esos años de crisis, una ciudad “mal construida, mal pensada y por supuesto, mal vivida” (Pantin, 1993, 53). Espacios enfrentados en conflicto, como también lo son las

voces que hablan en el poema. Todo el largo texto combina versos de la poeta con versos entresacados de obras que dialogan con la voz poética original. La disposición del poema facilita la comprensión del desdoblamiento dialéctico que esta vez no termina en síntesis. Los versos situados en el comienzo convencional de las líneas, sin sangría, y expuestos en letra normal, son los correspondientes a la voz poética primigenia, y los versos sangrados hasta la mitad de la línea y presentados en cursiva son las intertextualidades con las que la poeta dialoga. Entre ellas destacan T.S. Eliot (*La tierra baldía*), Blanca Varela (“Secreto de familia”, “Un poema”), Anne Sexton (“Rapunzel”), Federico García Lorca, José Gorostiza (“Muerte sin fin”), Clarice Lispector (“Los espejos”), Eduardo Mitre (“Razón ardiente”), etc.

Ese diálogo está basado en la interconexión que cada poeta intertextualizado ofrece con la zona del discurso de la voz poética original en el que se integra. Hay dos que llaman especialmente la atención: “Razón ardiente”, de Eduardo Mitre, que fue el que provocó el comienzo del poema y la serie de intertextualidades en diálogo, y *La tierra baldía*, de T.S. Eliot, cuyo primer verso, “Abril es el mes más cruel” (Eliot, 2001, 3), es convocado como la intertextualidad inaugural, anterior incluso a la proposición inicial de la voz poética. El conocido verso de Eliot ha tenido réplicas memorables, como el cuento homónimo de Guillermo Cabrera Infante en el que una mujer se suicida al final en presencia de su marido, o el libro de cuentos de Pilar Adón *El mes más cruel*, un conjunto de textos algunos de cuyos temas son la separación, la pérdida total o parcial, el desencanto, etc. Otros autores que han aprovechado ese verso en sus obras han sido Encarnación Pisonero, Louise Penny, Carlos Lozano (en su película *El mes más cruel*), Tyson Barker (que cambió abril por septiembre), Juan Vicente Melo, etc.

En todos ellos hay rastro de muerte, desolación, soledad, pesimismo, todo lo que evoca el texto del Nobel de Saint Louis, y que también está en Pantin, quien tiene muy bien

aprendida la lección de los versos siguientes de Eliot, que hablan de una tierra muerta, mezcla de deseo y de memoria, que solo revive en sus raíces con la lluvia primaveral, pero unas raíces que no conocemos, porque solo somos conscientes de “un manojito de imágenes rotas en las que el sol golpea, / y el árbol muerto no cobija, ni consuela el grillo / ni mana el agua de la piedra seca” (Eliot, 2001, 3). No podría ser de otro modo, pues el título de esa primera sección del libro de Eliot es “El entierro de los muertos”. La huella del americano en Pantin es tan profunda, que de este autor no solo se aprovecha el primer verso, sangrado y en cursiva, como arranque y resumen de la obra, sino que es la propia voz poética de la letra normal y sin sangrado quien se apodera del discurso del Nobel, unos versos más adelante, cuando la poeta se pregunta:

¿Cuáles son las raíces que se aferran  
qué ramas crecen  
de esta pétrea basura?

hijo de hombre

hablaré la lengua de mi madre en los sueños (75)

versos que coinciden casi exactamente con los que Eliot comienza su tercera estrofa:

¿Cuáles son las raíces que prenden, qué ramas  
se extienden en estos pétreos escombros? Hijo de hombre,  
no lo puedes decir, ni adivinar (Eliot, 2001, 3)

Esa ambigüedad autorial, que será más profunda en el próximo libro, aunque por otros motivos, remite aquí no solo a la identificación de la poeta con el universo creado por Eliot, sino también al tema general de la obra. Preguntar por las raíces y las ramas que están fundamentadas en ba-

sura es aludir al mismo panorama tétrico y desolador que ampara a las dos obras, pero la alusión al “hijo de hombre” significa el ingreso en una dimensión más profunda y reveladora, la religiosa, lo que Gomes, siguiendo a Otto, ha llamado “lo numinoso” en Pantin, que evoca un sentido atento a la espiritualidad y a lo sagrado, pero de un modo general, sin atender a credos o adscripciones concretas (Gomes, 2020, 2; Otto, 1968, 6). La expresión “hijo de hombre” se aplica solo a Jesucristo, y aparece sesenta y seis veces en los Evangelios, además de las ocasiones en que emerge en otros libros del *Nuevo Testamento* e incluso del *Antiguo*. El mismo Jesucristo se lo aplica a sí, cuando asegura que “el Hijo del Hombre no vino para ser servido sino para servir” (Mateo 20, 27), o cuando confiesa que “el Hijo del Hombre no tiene dónde recostar su cabeza” (Mateo, 8, 20). Pero la alusión más relevante, que dota de sentido al sintagma, es la primera del *Antiguo Testamento*, en el *Libro de Daniel*, cuando el profeta relata:

Seguí mirando y en la visión nocturna vi venir en las nubes del cielo como un hijo de hombre, que se acercó al anciano y se presentó ante él. Le dieron poder real y dominio: todos los pueblos, naciones y lenguas lo respetarán. Su dominio es eterno y no pasa, su reino no tendrá fin. (Daniel, 7, 12-14)

Ese hijo de hombre, prefiguración de Cristo, es dado a conocer como el todopoderoso, el perfilador de la utopía por excelencia: un reino eterno, se supone, sin distopías ni muerte. El hijo del hombre al que aluden Eliot y Pantin se identifica con el de Daniel en que es un hombre que tiene un cometido doloroso y sufre, pero es distinto al del *Antiguo Testamento* y distinto entre ellos, aunque en ambos casos mucho más conflictivo que el del profeta, asentado sobre escombros y, en el caso de Pantin, deudor de lo numinoso. En Eliot descansa sobre la ignorancia y la sujeción a las

contingencias, en Pantin sugiere el deseo de algo ancestral y utópico, feliz, umbilical, inocente y confiado, pero el verso siguiente niega las posibilidades utópicas y baja a la dura realidad: “nada me consuela”, se lamenta la voz poética.

En *Poemas del escritor*, lo inquietante es también no saber a qué atenerse, no solo por el contenido del poemario, sino por la ambigüedad en la voz poética. La autora confesó que veía en el narrador de esas historias un hombre de una edad concreta y un físico distinguible, cuya identidad masculina le permitía proponer la idea de la imposibilidad de escribir o incluso del “fracaso de la vocación literaria” (Pantin, 1993, 51). Al mismo tiempo, se trataba de una voz distanciada, por el género, pero a la vez el más cercano a su propia sensibilidad y experiencia (Pantin, 1993, 52). Lo más destacable de ese intento es que la constante reflexión metapoética sobre el alcance del arte, su naturaleza y posibilidades, da una tregua al camino abierto en libros anteriores sobre el dolor que causan las contingencias y la reflexión sobre la muerte.

En *Los bajos sentimientos* (1993) se vuelve a la atmósfera sombría de los libros que preceden a los *Poemas del escritor*, a una oscuridad de la que Yolanda ha salido en pocas ocasiones en sus obras anteriores, a pesar de los intentos por establecer ambientes luminosos. En este libro hay una intensificación del carácter civil de su poesía, conectada con el mundo contemporáneo, con el fin de siglo en el mundo occidental y con la propia situación de Venezuela. Tras los golpes de estado frustrados de 1992 y una presidencia provisional, la situación de la democracia en el país ha quedado en entredicho, y las soluciones que ofrecen las instituciones presagian que la crisis va a ser difícil de atajar.

Abundan en este poemario los vampiros, las alusiones a la muerte (“El amor es como la muerte”, “Los que van a morir”, “Umbral”, “El viento entre los árboles”, “La pasión”) y las propuestas bélicas o de violencia criminal u odio (“Parte de guerra”, “Darlington Hall”, “El día que conocí a Susan

Howe”, “Los bajos sentimientos I”, “Los bajos sentimientos II”, “Ciudad capital”). El título del libro procede de una cita de Francisco Cervantes: “La ira, el impropio, / los bajos sentimientos / te dieron este canto” (Pantin, 2014, 275), que se acopla exactamente, con una fidelidad exquisita, al sentido del poemario. La presencia de ciertos animales (vampiros, zopilotes, bestia) y de cuerpos ensangrentados o violentados multiplica el horror, aunque también hay animales sanos, no contaminados por los bajos instintos, como las vacas o los peces, incluso los perros quienes, inocentes y sin culpa, reciben la sangre no deseada del corazón de un niño que les arroja el sumo sacerdote en el poema “Ciudad capital” (Pantin, 2014, 341), una de las piezas líricas más difíciles de digerir. Y en “El día que conocí a Susan Howe” se resume todo el poemario, que describe con detalles las consecuencias nefastas del odio, de la aplicación feroz de los bajos sentimientos (González, 1997). En este ambiente de desolación brutal, solo hay de vez en cuando algún resquicio de luz, tenue pero real, cuando en “Pastoral”, la voz poética se conforma con una paz que nunca será alegría (Pantin, 2014, 338).

Ese conato de luminosidad, paradójicamente, toma cuerpo en *La quietud* (1998), poemario que mantiene la distopía asociada a la muerte, los golpes y pesares de la vida, pero que admite los efectos positivos que la palabra poética pueda tener sobre la acechante oscuridad. El libro semeja un cierto oasis frente al vacío calculado de las producciones anteriores, y la tensión acumulada en los ochenta y noventa se relaja, en la medida en que la voz poética descansa hacia dentro, al albur de lo que sus propias entrañas le permiten bucear. Y ello lo consigue, desde el punto de vista de la práctica poética, a través de algunos procedimientos muy acordes con las estrategias de los artistas del fin del milenio. Harry Almela, por ejemplo, apunta que en *La quietud* encontramos “interioridad neutral en lugar de sentimientos, mundo fragmentario en lugar de mundo unitario, fusión de

lo heterogéneo, un operar frío que convierte lo cotidiano en extraño, tensiones de fuerzas absolutas. La temática poética de lo imaginario en este libro es una excusa para explorar áreas no tangibles de lo real” (Almela, 2014, s/p). Algunos autores han observado que este libro clausura un ciclo, porque al gesto sosegado de *Casa o Lobo*, el primer poemario, responde *La quietud* desde el mismo título, asociado a ese origen por el viraje hacia el interior, capaz de acallar el ruido constante de la calle y de la vida (Almela, 2006).

## EL PAÍS Y LA POESÍA EN EL NUEVO MILENIO

La primera década del primer siglo del milenio entrante repite la circunstancia que se dio en 1989: Yolanda publica tres libros en un mismo año, de diferente carácter y alcance, pero integrados igualmente en la dirección de su propia historia artística y la del país que la vio nacer. A un lustro de la pérdida de las ilusiones democráticas, con la llegada al poder—ahora a través de las urnas—del militar golpista, y con las consecuencias colosales de la grave crisis iniciada en los ochenta, Gomes ha visto a partir de esos poemarios un realismo “imbuido de tinieblas”, de “indudable” vinculación con “una atmósfera política”, al principio algo “oblicuo”, pero “palmario” desde la “consolidación del chavismo” (Gomes, 2020, 1). El carácter civil de las preocupaciones de Pantin se manifiesta desde los primeros versos de *El hueso pélvico* (2002), en el que la voz poética transita de un lado a otro de la ciudad y ve la estatua de la diosa María Lionza cargando el hueso pélvico, unas caderas, y esa visión le lleva a contemplar el estado de la ciudad y del país, la “indigna realidad que nos informa”, y la misma materia de sangre y de miasma de la que estamos hechos, en un todo malherido (124-129). Una nota de reflexión sobre la contingencia que es, a la vez, un símbolo del “principio materno de creación, de afirmación de vida” (López, 2014, 22), que pueda sustituir o al menos compensar tanta desolación. El país, herido, va a ocupar poco a poco un espacio muy relevante en las obras que nos ofrece la autora en el nuevo milenio, como veremos más adelante. El hueso pélvico, un libro unitario y homogéneo, como una historia de corte épico que necesita espacio y dimensiones, indaga en la viabilidad de las fuerzas

regeneradoras que emanan de la feminidad frente al vacío y a las tragedias cotidianas, situando las escenas en el centro de un país al que probablemente ya no se ama, del que se encuentra distanciada, en un presente al que mira en ocasiones con cierto desprecio.

El sujeto contemporáneo se encuentra desamparado, como bien se expone en otro de los libros de ese año, *Poemas huérfanos*, una constatación más de que el poeta debe dar testimonio de lo que ve, desde su rincón, desde su atalaya, y ejercer su derecho a la crítica, a la denuncia ante las injusticias, aunque no haga política activa. La trilogía de 2002 se completa con *Épica del padre*, un libro en el que el desdoblamiento más nítido es el de las dos miradas de la voz poética: la de la infancia y la de la edad adulta. Este poemario supone un paso más en aquel itinerario que ya expusimos de paulatina vuelta a los orígenes, a la consideración del mundo primario y primero como fuente para entenderse a sí misma como adulta, ciudadana y como sujeto reflexivo acerca de la condición humana en el tiempo, en su yo y en sus circunstancias. A la vez, esta singular épica transita por diferentes espacios, tanto los conocidos y cercanos como aquellos que se sitúan en una lejanía calculada, simulando viajes que podrían acomodarse tanto en el espacio como en el tiempo.

De hecho, en un poema como “Saint Ives, verano de 1998”, se establece un diálogo entre la voz poética y la dueña de una tienda. Cuando esta es interpelada por la primera sobre su destino, como respuesta a la misma pregunta que la voz poética había recibido, la obvia significación en contexto de “destino”, relacionada con una categoría espacial, deviene paradoja cuando la respuesta de la dueña se concreta en un rápido traslado a la adolescencia (156). Y otra vuelta de tuerca, todavía más atrevida y riesgosa, se produce cuando el viaje no es ni temporal ni espacial sino idiomático, desde una lengua materna a otra que evoca nacionalidades e identidades lejanas, pero que, inevitablemente, desem-

boca en la certeza del fracaso, con el convencimiento de que lo que se pierde en la traducción es siempre la poesía (147-149). Esta actitud corrobora, por otro lado, el sesgo experimental que da contorno a este libro, y confirma todas las preocupaciones de la autora por el lenguaje poético como pieza de trasvase entre lugares, conciencias y personas de muy diferente calado.

La épica del nuevo milenio enumera paisajes, especies animales, epifanías, ciudades, países, incluso lenguas, y anuncia la obsesión que se genera en las siguientes creaciones, sobre todo en *País* (2007). En alguna ocasión Yolanda Pantin ha sugerido que la palabra que mejor resume y sintetiza toda su obra poética es, precisamente, ese término con que cada ciudadano designa a la nacionalidad que le ha correspondido como nativo. Si en la obra anterior, la memoria estaba asociada al padre y al estímulo familiar, ahora se evoca también a través de un sentido colectivo de filiación. Primero se indaga y se escarba en el pasado, incluso el colonial, y en una segunda fase aparecen la infancia, la familia, los antepasados. Pero a la vez es múltiple y se ensancha a una comunidad mucho mayor, que trasciende las patrias chicas y se ubica en la conciencia nacional, que no es solo espacial, sino que se explaya en variadas realidades, como pasaba en el poemario anterior. En "Odisea" hay una pregunta: "¿De dónde vienen ustedes?", pero la respuesta no es espacial, sino emocional: de la añoranza y del miedo (162). Continuos desdoblamientos, procesos dialécticos, juegos oblicuos de sentido para esclarecer, para indagar sobre lo que somos, dónde, cuándo y por qué. La necesidad de saber quién se ha sido, quién se es y qué pasará es una obsesión en Pantin, que se agudiza, acelera y acrecienta conforme pasan los años del milenio y la sociedad venezolana entra en una fase de mayor inestabilidad política. Pocos años después de la publicación de este poemario, y con motivo de las conmemoraciones sobre los treinta años de Tráfico, la autora redactaba su "Respuesta a Rafael":

Vivo y escribo desde el presente. Miro hacia atrás con mucha nostalgia y con terror miro el futuro. Estoy cerca de por el presente y al presente reacciono. Lo que he podido escribir, lo que puedo pensar, lo que puedo hacer no es ajeno a lo que nos está ocurriendo. Muchas veces me he preguntado si ser poeta es estar sobre las cosas. No lo digo con ironía, es algo que me angustia. Yo no puedo sustraerme de lo que ocurre. Lo que me ocurre adentro, lo que ocurre en mi casa, en mi calle, en mi barrio, en mi pueblo, en mi país, lo que ocurre en el mundo que puedo leer en la prensa, cuando puedo leer. Puede que a este afán de tratar de comprender el signo del presente esté sacrificando la escritura, contaminándola de cosas espúreas. Puede que así sea. Todavía me encuentro haciendo el duelo de mi juventud, el tiempo vivido con asombro. Quizá la poesía estaba en ese tiempo que perdí. Ahora me encuentro en el desconcierto del presente y no puedo evitar saber lo que puedo saber cuando puedo leer y comprender o no comprender y quedarme sin palabras. Perdí la fe junto con mi juventud pero en la madurez gané un puñado de preguntas y la falta total de respuestas. Gané el silencio y la parálisis. Pero ni por esa dura ganancia querría estar en el limbo como una adolescente eterna. (Pantin, 2011, s/p)

Provista de una honradez sin ambages, se plantea una disyuntiva más: si es posible formar parte de un presente en el que hay que actuar aunque pueda perderse la poesía. Pero su salida es realmente espectacular, porque su lírica no va a ser la de las grandes diatribas políticas, la de declaraciones directas o instancias discursivas de corte teórico o estadístico, sino la de la salvaguarda de los más básicos principios que exige el arte poético, como la contención, la síntesis, el cuidado exquisito del lenguaje, la sugerencia más que la dicción inmediata y evidente. Uno de los ejemplos más relevantes lo constituye el poema "Exilio" el cual, en siete pa-

labras, define como nadie lo ha hecho antes lo que significa la pérdida de una identidad y las consecuencias de los problemas derivados de las confrontaciones políticas: “Ustedes / perdieron un país / dentro de ustedes” (169). La vinculación con el compromiso por la tierra que la vio nacer, su país, es absoluta, ya que su obra es una forma de conciencia con respecto a él. Tanto es así, que el título que decidió para resumir en una palabra toda su producción poética fue, precisamente, *País*, en un amplio volumen publicado en 2014 por la editorial Pre-Textos.

Tres años antes de esa sustancial recopilación, en 2011, Pantin dio a las prensas una obra más, *21 caballos*, singular en el recorrido poético de la autora, por su hermetismo, por una oscuridad que no está en las imágenes, como en muchos libros anteriores, sino en la expresión. El sentimiento de impotencia, desamparo, angustia, que ya asomaba en otras obras, sobre todo en las últimas, en las que el país y sus carencias de esos años eran el fondo común preocupante, adquiere en ese momento dimensiones extraordinarias, y el tema de las relaciones entre la literatura y el poder, y del mal ejercicio del poder como asunto literario, obsesiona a la poeta, que observa, según sus propias palabras, cómo llega a “un punto ciego, una pared” donde ya no hay respuestas (Pantin, 2018). En este libro es mayor el caudal imaginativo, plástico, deudor de la écfrasis, poblado de sueños, simetrías alegóricas, y síntesis en las que el lenguaje se contrae y se convierte en esencia. Proliferan como nunca lo habían hecho antes los poemas brevísimos, casi aforismos, con una carga lírica y simbólica descomunal, que se asemeja a una pequeña dosis de levadura capaz de fermentar y dar forma, textura y color a una masa convencional, a la que recarga desde la pura abstracción, añadiendo luz a tanta oscuridad, ceguera.

## ESA COSITA CON PLUMAS POSADA EN EL ALMA

La obra poética de Pantin se completa hasta la fecha con *Bellas ficciones* (2016) y *Lo que hace el tiempo* (2017). El primer libro vuelve sobre los temas de siempre, y sobre las dualidades entre la infancia y la madurez, pero el tono es mucho más amable. El título podría tener un doble sentido, sobre la belleza de las ficciones o sobre la inutilidad de lo bello cuando se funda en lo no real. Para la poeta, embellecer el “mundodolido” para convertirlo en un “verdehalago”, como diría el poeta cubano Mariano Brull, tiene un sentido más que personal: la belleza contamina a la realidad patética: es una forma de influencia, pero también de crítica por oposición. La casa y el lobo del primer libro vuelven, haciéndose cada vez más patente el recorrido circular del que venimos hablando. Y también, como en el primer libro, hay una lozanía y una sintonía con el mundo que da la impresión de un regreso a la primera inocencia, o de una voluntad de situar o resituar cada cosa en su emplazamiento.

Al comienzo, la obra sugiere misterio, temor, oscuridad, hasta que se hace la luz y penetra con fuerza. Desde ese momento se combinará lo triste con lo alegre, lo lóbrego con lo prístino. *Bellas ficciones* es en cierta medida diferente a su producción anterior: el callejón sin salida del libro anterior ofrecía solo dos alternativas: la claudicación en el final del camino o la búsqueda de una salida otra. Se vuelve ahora a la niñez, a la exploración del pasado, y a la naturaleza, pero de otro modo. A diferencia de libros anteriores, el saldo no será negativo: existe una puerta abierta a la esperanza, como reza la cita inicial del poemario, tomada de Emily Dickinson, que la define como una cosita con plumas

posada en el alma que canta sin palabras y nunca calla. A eso mismo aspira la poesía de Yolanda, a contar sin decir, al siempre desde el jamás. A la conjunción entre los aparentemente contrarios en Pantin la llamó Gomes la *coincidentiæ oppositorum*, tomando la expresión de Nicolás de Cusa, para aludir a los antagonismos “que combinan tonalmente la abyección, la añoranza y la maravilla” (Gomes, 2020, 2), y que son posibles gracias a la “numinosidad”, es decir, a la presencia de lo divino, lo sagrado, lo espiritual en abstracto, sin matices ni numeraciones, atenta solo al caudal interior de estados emocionales y actitudes vitales.

Lo realmente importante es que, a estas alturas de la vida, y después de tanta noche, a Pantin le interesa en estos momentos señalar lo diáfano en esa luchas de contrarios, como ocurre en el poema “Piedad”, en el que la voz poética madura hace examen de los desastres de una vida dilatada, de la que, en su entrega, quedó “todo y nada”, y en la que no se mantuvo “un hueso sano pero como la miel, / resumió el amor por encima del daño.” (187) Lo diáfano es una iluminación, algo que se revela, y la belleza es precisamente algo parecido a una epifanía, una claridad que llega, y que guarda relación con las experiencias comunes de la vida corriente, que son a veces alegres y a veces tristes, ligadas al sufrimiento. Esos dos polos, los mismos de la existencia, son los que aparecen en esas “bellas ficciones”.

*Lo que hace el tiempo* (2017) confirma el estado de balance. Pasado y presente vuelven a combinarse de forma nueva y siempre inspiradora. El libro recibió el Premio Casa de América de Poesía Americana y fue publicado por la editorial Visor. La intimidad y la ética del testimonio conviven en este volumen, lleno de escenas cotidianas pero también de reflexiones y actitudes ante la barbarie. El mundo interior es un refugio frente a las dificultades que atraviesa la voz poética, pero también es un arma de combate. En el libro se combinan fragmentos de suavidad, melancolía, símbolos de inocencia y esperanza, recuerdos familiares agradables con

situaciones y personajes concretos, detalles metapoéticos de alto contenido lírico, con propuestas descarnadas dirigidas a aquellos que han destrozado el país, como ocurre con “Zamural”, poema en el que se echan de menos los habitantes felices de las playas (la niña, el azul, las sombrillas, los surfistas), porque lo único que se divisa ahora son los carroñeros sobrevolando Caracas y secando todo, para que hasta el mar desaparezca (197). En la cuarta sección del poemario la voz poética ya no resiste más y se pierde la contención: en “Mensajes” se anima al lector a guardarse del “frigor venezolano” y se remite al valor que hay que tener “frente al a demencia del poder” (Pantin, 2017, 67); en “Laberintos” se exponen los miedos de un amigo ante la violencia, los “silbidos de los aviones fantasmas que no discriminan para asesinar”, las “amenazas de las guerras que vendrán por el agua” (Pantin, 2017, 69), y en “Geografías” se describe un encuentro de amigos en Caracas en el que resultaba imposible “calmar los ánimos porque tan reales como abiertas las heridas era el deseo de justicia” (Pantin, 2017, 71).

El círculo, como ya se ha expuesto, no se ha cerrado todavía. Mientras haya cosas que contar habrá poesía, ya lo dijo Bécquer, y Yolanda Pantin sabe que escribir es su forma de estar, no solo de ser. Su obra literaria ha sido bien reconocida y editada asiduamente a ambos lados del Atlántico. En Venezuela, comenzó a formar parte de las antologías desde la época de Tráfico hasta la actualidad, en textos de conjunto como *Jóvenes poetas venezolanos* (1985), publicado por el INCE, *Cuarenta poetas se balancean: poesía venezolana* (1991), recopilación de Javier Lasarte para la Editorial Fundarte, la muestra de Julio Miranda de 1995, *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana*, o *Voces nuevas: 1995-1997*, antología de 1999. En el nuevo siglo la presencia de Pantin ha continuado siendo frecuente en las publicaciones colectivas venezolanas, como la de Joaquín

Marta Sosa, *Navegación de tres siglos: antología básica de la poesía venezolana (1826-2013)*.

Fuera de Venezuela sus poemas han aparecido en antologías de todo el orbe latinoamericano, como la de Margarito Cuéllar y Julio Ortega en la editorial chilena RIL *Jinetes del aire: poesía contemporánea de Latinoamérica y el Caribe* (2000), la de Idea Vilariño y Nicolás Gropp, *Antología poética de mujeres hispanoamericanas: siglo XX* (2001), publicada en Montevideo, o la de Rowena Hill en Bogotá *Ocho poetas venezolanas* (2006).

En España su poesía se ha difundido ampliamente desde que Ramón Cote la incluyese, por primera vez, en una obra colectiva de ese carácter, en su conocida antología *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana*, publicada en Visor en 1992, en la que se recogían también textos de José Luis Rivas, Alberto Blanco, Eduardo Milán, William Ospina, Coral Bracho, Raúl Zurita, María Auxiliadora Álvarez, Fabio Morabito y Eduardo Chirinos. Más adelante, en 1997, Consuelo Triviño la incluyó asimismo en la ambiciosa antología *Norte y sur de la poesía iberoamericana: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Venezuela*, en la editorial madrileña Verbum. Álvaro Salvador volvió a tenerla presente en *Muestra de poesía hispanoamericana actual*, de 1998, y en su siguiente recopilación *La piel del jaguar: 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*, de 2006.

De 1998 data también *Orillas: trece poemas de mujeres hispanas*, de Gabriel Sopena desde Zaragoza, una edición curiosa que consta de libro y de CD, con poemas musicados y cantados, de Gabriela Mistral, Yolanda Pantin, Mía Gallegos, Juana de Ibarbourou, Nancy Morejón, Claribel Alegría, Alfonsina Storni y otras poetas latinoamericanas. En 2003, Joaquín Marta Sosa dio a las prensas *Poetas y poéticas de Venezuela: antología, 1876-2002*, en la editorial madrileña Bartleby; al año siguiente Rafael Arraiz hizo lo propio en Visor con *Poesía venezolana: antología esen-*

cial, y en 2007, en la barcelonesa Bruguera, vio la luz *Casa de luciérnagas: antología de poetas hispanoamericanas de hoy*, realizada por Mario Campaña.

La publicación de su poesía reunida en 2014, por la editorial Pre-Textos, bajo el título de *País*, significó un hito en la difusión internacional de su obra poética y, más adelante, el Premio Casa de América (2017), con su correspondiente edición en Visor, supuso un nuevo impulso para su resonancia fuera del continente americano. Dos antologías más han completado hasta el momento la presencia de Yolanda Pantin en editoriales españolas: *Poesía soy yo: poetas en español del siglo XX* (2016), de Raquel Lanseros y Ana Merino en Visor, y *Rasgos comunes: antología de la poesía venezolana del siglo XX* (2019), de Antonio López Ortega, Miguel Gomes y Gina Saraceni, en la Editorial Pre-Textos. Con la concesión del Premio García Lorca en 2020 por el conjunto de su obra, esta tendencia se ha consolidado, para corroborar la calidad y la relevancia de su obra en marcha.

# BIBLIOGRAFÍA

De Yolanda Pantin

## I. Primeras ediciones de su obra poética

(1981). *Casa o Lobo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

(1985). *Correo del corazón*. Caracas: Fundación para la Cultura y las Artes del Distrito Federal (Fundarte).

(1989). *La canción fría*. Caracas: Editorial Angria.

(1989). *El cielo de París*. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia.

(1989). *Poemas del escritor*. Caracas: Fundarte.

(1993). *Los bajos sentimientos*. Caracas: Monte Ávila Editores.

(1998). *La quietud*. Caracas: Editorial Pequeña Venecia.

(2002). *El hueso pélvico*. Caracas: Grupo Editorial Eclipsida.

(2002). *Poemas huérfanos*. Maracay: La Liebre Libre.

(2002). *Épica del padre*. Caracas: La Nave Va.

(2007). *País*. Caracas: Fundación Bigott.

(2011). *21 caballos*. Caracas: La Cámara Escrita / Banesco.

(2016). *Bellas ficciones*. Caracas: Eclipsida.

(2017). *Lo que hace el tiempo*. Madrid: Visor.

## II. Antologías y recopilaciones de su poesía

(1998). *Enemiga mía. Selección poética (1981-1997)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

(2004). *Poesía reunida 1981-2002*. Caracas: Otero Ediciones.

(2005). *Herencia. Selección poética (1981-2004)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, Colección Atlántica.

(2014). *País. (Poesía reunida 1981-2011)*. Valencia: Pre-Textos.

(2019). *El ciervo. Antología*. Bogotá: El Taller Blanco Ediciones.

## III. Otras publicaciones

(1980). "La poesía en casa". *Hojas de Calicanto*, 10, 27-29.

(1993). "De Casa o Lobo al Cielo de París: el futuro imposible". *INTI*, 37-38, 47-55.

(2011). "Respuesta a Rafael". *El Nacional: Papel Literario*, 9 de julio de 2011, s/p. En <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1944&Itemid=117>. Consultado el 27 de enero de 2021.

(2018). "Hay que reconocer que la luz existe". *El Telégrafo*, 11 de junio de 2018, s/p. En <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/entrevista-yolanda-pantin-venezuela-poeta/> Consultado el 27 de enero de 2021.

## OBRAS CITADAS

Alba, Alexandra (2018). "Yolanda Pantin: La poética de lo imposible en Correo del Corazón (1985)". *Fundación Cultural Bordes*, 24 de enero de 2018, s/p. En <https://www.bordes.com.ve/yolanda-pantin-la-poetica-de-lo-imposible-en-correo-del-corazon-1985/>. Consultado el 23 de enero de 2021.

Almela, Harry (2006). "Yolanda Pantin: para para llegar a la quietud". *La liebre libre*, 30 de julio de 2006, s/p. En <https://laliebrelibre.wordpress.com/2006/07/30/yolanda-pantin/>. Consultado el 26 de enero de 2021.

Almela, Harry (2014). "Diez fragmentos para oírme mientras leo una antología". *El Nacional: Papel Literario*, 21 de septiembre de 2014, s/p. En <http://historiadevalenciaysusforjadores.blogspot.com/2014/09/esta-semana-papel-literario-dedica-un.html>. Consultado el 26 de enero de 2021.

Arraiz Lucca, Rafael (2004). *Poesía venezolana: antología esencial*. Madrid: Visor.

Campaña, Mario (2007). *Casa de luciérnagas: antología de poetas hispanoamericanas de hoy*. Barcelona: Bruguera.

Carrillo, Guadalupe (2001). *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Cote, Ramón (1992). *Diez de ultramar. Presentación de la joven poesía latinoamericana*. Madrid: Visor.

Cuéllar, Margarito y Ortega, Julio (2000). *Jinetes del aire: poesía contemporánea de Latinoamérica y el Caribe*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Eliot, T. S. (2001). *La tierra baldía. The Waste Land (1922)*. Barcelona: Círculo de Lectores, traducción de Juan Malpartida.

Gomes, Miguel (2020). "Yolanda Pantin y lo numinoso". *El Nacional: Papel Literario*, 15 de noviembre de 2020, 1-2.

González González, Daniuska (1997). "Yolanda Pantin: 'Está en mi naturaleza darle voz a las cosas'". *Ateneo. Revista de Literatura y Arte*, 4, 14-18.

Guerrero, Gustavo (2015). "El pasado no está terminado". *Letras Libres*, 195, 77.

Hill, Rowena (2006). *Ocho poetas venezolanas*. Bogotá: Arquitrave.

Isava, Luis Miguel (2006). "La apertura que no cesa: la poesía a partir de la década de los ochenta". En Pacheco, Carlos et al, *Nación y literatura (781-788)*. Caracas: Fundación Bigott/Equinoccio.

Lasarte Valcárcel, Javier (1991). *Cuarenta poetas se balancean: poesía venezolana (1967-1990): antología*. Caracas: Fundarte.

Liscano, Juan (1994). "Vista de la poesía venezolana". En VVAA, *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años (279-291)*. Madrid: Visor.

López, Antonio (2014). "Yolanda Pantin o la épica del desdoblamiento". En Pantin, Yolanda, País. (*Poesía reunida 1981-2011*) (9-25). Valencia: Pre-Textos.

López Ortega, Antonio; Gómez, Miguel y Saraceni, Gina (2019). *Rasgos comunes: antología de la poesía venezolana del siglo XX*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

Marta Sosa, Joaquín (2003). *Poetas y poéticas de Venezuela: antología, 1876-2002*. Madrid: Bartleby Editores.

Marta Sosa, Joaquín (2013). *Navegación de tres siglos: antología básica de la poesía venezolana (1826-2013)*. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana.

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

Otto, Rudolf (1968). *The Idea of the Holy*. London: Oxford University Press.

Salvador, Álvaro (1998). *Muestra de poesía hispanoamericana actual*. Granada: Diputación-Colección Maillot Amarillo.

Salvador, Álvaro (2006). *La piel del jaguar. 25 poetas hispanoamericanos ante un nuevo siglo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Sopeña, Gabriel (1998). *Orillas: trece poemas de mujeres hispanas*. Zaragoza: Prames.

Tráfico (1981). "Sí, Manifiesto". *Zona Franca*, III, 25, 7-9.

Triviño, Consuelo (1997). *Norte y sur de la poesía iberoamericana: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, España, México, Venezuela*. Madrid: Editorial Verbum.

Vásquez, Dámaris (2009). "Palabra de mujer: una mirada a la poesía de Yolanda Pantin". *Letras*, 51, 79, 63-88.

Vilariño, Idea y Gropp, Nicolás (2001). *Antología poética de mujeres hispanoamericanas: siglo XX*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

VVAA (1985). *Jóvenes poetas venezolanos*. Caracas: INCE.

VVAA (1999). *Voces nuevas: 1995-1997*. Caracas: Fundación CELARG.