

## DE CASA O LOBO AL CIELO DE PARIS: EL FUTURO IMPOSIBLE

Yolanda Pantín

**O**tras personas invitadas a este simposio harán seguramente una revisión de la lírica venezolana hasta nuestros días; yo me limitaré a citar algunos nombres y a recalcar la importancia que tuvo para mí la obra de ciertos poetas cuyo referente en la mayoría de las veces, es el terruño ligado a la infancia. Como algunos de los poetas que leí en aquel entonces, yo no escapé a la urgencia de llamar a las cosas por su nombre — al árbol árbol, a la silla silla — como si de una oración se tratara; intentaba con ello rescatar un universo que hacía mucho tiempo se había perdido, no sólo para mí desde mi historia personal, sino para el país entero; estoy hablando de aquella Venezuela rural que fue luego sustituida por la cultura del petróleo. Los que en carne propia sufrimos tal drama, opusimos a la pérdida, un mito. Es entonces cuando las casas de baharaque, propias de nuestra modesta colonia, y los paisajes que las circunscribían, bien sea la exuberancia tropical de la población de Canoabo, en la obra de Vicente Gerbasi, o la sequedad desértica de la Carora recreada por Luis Alberto Crespo, o las montañas del Escuque de Ramón Palomares, se transformaban en lugares privilegiados: cielos o infiernos, ¿qué importancia tiene? El paisaje de la infancia se enaltecía por la fuerza que lo traía a la memoria, iluminada igualmente por la fuerza de la palabra.

Leyendo hace poco un trabajo sobre la vida y obra de Robert Lowell descubrí algunos datos que me hicieron reflexionar acerca de mi propia experiencia. Alejandro Oliveros, el autor del ensayo al que me refiero, explicando ciertas matrices en la poesía de Lowell, recalcaba el origen de clase

del escritor norteamericano, señalando la decadencia de la vieja familia bostonia a la que el escritor pertenecía. Fue entonces cuando tomé, digamos, conciencia sobre una serie de hechos que desde muy temprano modificaron mi visión del mundo.

El lugar donde crecí junto con mis diez hermanos es una hacienda aragüeña fundada en la época de la Colonia. Esto no quiere decir otra cosa más que larguísimas sobremesas en las que el tema obligado era la saga familiar. El relato, casi siempre llevado por las voces mayores de mis abuelos, se detenía fascinado en su capítulo más triste: la Independencia del país, cuyo precio en muchos casos fue la fortuna de las viejas familias criollas, una de las cuales había sido la mía. La figura de la decadencia fascina y aterriza al mismo tiempo; fascina desde el mito que la recrea y aterriza desde la desapegada cotidianidad que nada sabe de tales cosas. Creo entender que sobre estos extremos se estructuran el primero y el último de mis libros.

*Casa o Lobo* y *El cielo de París* hablan desde dos extremos irrenconciliables: el paraíso en una antigua hacienda venezolana, apacible y ordenada, y la caótica vivencia en una gran ciudad que bien pudiera haber sido Caracas. Deseo de permanencia en el sueño de los niños y la dura realidad del concreto en la urbe. *El cielo de París* trata de desmontar un mito que se emparenta con aquel primigenio del claustro materno en *Casa o Lobo*. París, espacio más soñado que vivido, nutrió también en viajes imaginarios, parte de mi infancia y primera juventud, sólo que el encanto que tenía la ciudad para mí fue roto después cuando conocí finalmente a la capital francesa.

*Casa o Lobo* se complace y en cierta forma continúa, la saga familiar narrada por mis abuelos. Sin embargo, hay un elemento que ellos no contemplaron en sus relatos protagonizados por una única familia. La muerte era rara vez mencionada y si alguna vez aparecía, era bajo la aureola del sacrificio heroico que la enaltecía, tal era el caso de Florencio Tovar, un fantasma cuya patética historia en tiempos de la guerra de Independencia, inspiró el único relato que hasta ahora he escrito: *Paya*. La muerte se disfrazaba entonces perdiendo su único y terrible significado, más allá de todo adorno literario. *Casa o Lobo* está poblado de fantasmas, los protagonistas de ese primer libro son muertos porque todo en él está muerto. El sentido trágico de tal pérdida se explica desde la abundancia, privilegio de los niños que creyeron ser dueños del mundo; ya lo decía una de mis hermanas; “¡Tuvimos tantas cosas...!”

La historia de lo que he escrito es también la historia de lo que he leído, no las tempranas lecturas de adolescente cuando todo lo que cae en nuestras manos es devorado con fervor, como si fuese el único alimento, bruñido espejo, secreto deseo. No, hablo de lecturas más conscientes, contaminadas de la misma literatura y que dan pie al texto posible: es decir, no lo que reconozco desde la experiencia sino lo que reconozco desde la **escritura**. En ese sentido, la obra de César Vallejo me señaló, ciertamente, en el proceso de elaboración de *Casa o Lobo*, de qué manera la poesía es lenguaje. Más allá del posterior

deslumbramiento con parte de la obra de Saint John Perse (*Para celebrar una infancia*) y de los otros poetas que he mencionado, Palomares, Crespo y Gerbasi, el poema se abría a otras posibilidades, más reales, digamos, más cotidianas y no por ello menos interesantes. Ya algunos poemas de Paul Celan me habían señalado el fulgor de lo terrible. Se trataba, ahora, de rebajar el sentido de la belleza y fustigarla hasta la humillación. Leía entonces a ciertos poetas norteamericanos (William Carlos Williams, Wallace Stevens, T.S. Eliot, Sylvia Plath, siempre en antologías y en versiones al español). Muy ingenua, muy joven y muy pretenciosa, “descubrí” a los poetas conversacionales latinoamericanos quienes, como yo, pero mucho antes, habían bebido, tal vez, de la misma fuente; los nombres ya los conocemos: Antonio Cisneros, Ernesto Cardenal, Juan Gelman son algunos de ellos. Conducida por estos amigos, leí por la misma época a dos o tres poetas brasileños; el acuse del golpe fue definitivo: Manuel Bandeira, Murilo Mendes y Carlos Drummond de Andrade. Ese es, más o menos, el panorama literario de toda una generación de poetas a la cual pertenezco. El clima estaba dado; así — inmersos en tal atmósfera no sé si enrarecida — devoramos luego la famosa antología de Castellet, *Los nueve novísimos* donde, al parecer, se nos daba el permiso de ser banales, cursis, afectados, y muy contemporáneos. Con todos estos ingredientes, más cierta inconformidad, ganas de cambiar al mundo y otros ímpetus adolescentes, sólo faltaba formar un grupo literario, cosa que hicimos cuando cinco personas, disidentes del taller de literatura de Antonia Palacios donde la palabra era un lujo y la misma Antonia una viva imagen de la Victoria de Samotracia, suscribimos a comienzos de los años 80 el manifiesto del grupo *Tráfico*.

*Correo del Corazón* es mi segundo libro publicado y cronológicamente coincide con esta experiencia grupal. *Tráfico* fue importante para mí en la medida que me permitió abrirme al exterior, en todo sentido. Tal vez aquí deba referir otra temprana lectura que me abrió, igualmente, el campo de posibilidades expresivas, esta vez desde la parodia. La elaborada afectación del Pere Gimferrer de *Arde el Mar* me había fascinado, tanto — y que Dios me perdone — como el más definitivo poema de Celan o de Rilke. Pero fueron *Los Parques Anandonados*, de Julio Herrera y Reissig leídos con la crueldad que suele dar la distancia, los que me permitieron calibrar la medida de una ya incontenida furia hacia cierta literatura prestigiosa, sustentada en el brillo de la palabra, muchas veces a mi parecer vacía de otro sentido que no fuera ella misma. Encontraba en el libro del poeta uruguayo una franca melancolía, tan exagerada en sus arrebatos líricos que más parecía burla que otra cosa. Me preguntaba, entonces, por qué la experiencia cotidiana, vacía justamente de un contenido prestigioso, no podía ser también poetizada. Paralela a ese cuestionamiento, una extraña planta llamada Caracas crecía frente a mis ojos, testigos de un violento proceso de construcción que implica, desde luego, la destrucción. Cualquiera que conozca a esa ciudad sabe que al dejarla, así sea por poco tiempo, no podrá reconocerla luego, tal es la desmesura de su crecimiento. Tardé meses

en descubrir el 'tono' de *Correo del corazón* y más fueron los poemas que tiré a la basura que los que publiqué. En todo caso, este nuevo libro fue la contrafigura de *Casa o Lobo* y con él no hice más que borrar el paisaje que tan trabajosamente había dibujado. Se trataba de acercarme a esa otra realidad que me era ajena por completo: la de la ciudad. *Correo del Corazón* rompe a conciencia, en todo sentido, con *Casa o Lobo*. En lo que, al lenguaje se refiere, intenté ahora banalizarlo, traerlo de los cabellos hasta la futilidad de lo que nombra: el universo restringido de una ama de casa, tema delicado que me planteó algunos problemas. El riesgo de caer en el patetismo era enorme. Afortunadamente la distancia con el lenguaje sacralizado de *Casa o Lobo* me permitió jugar, enfrentarme al poema con la libertad que dan las máscaras; allí están, como prueba de ello, las menciones al tango y al bolero, a las telenovelas, es decir, un mundo de postales tristemente colorido, donde las notas lánguidas del piano de Herrera y Reissig eran la música de fondo de una declaración amorosa a destiempo. De una manera un tanto inconsciente me vi envuelta en un zafarrancho conocido como 'literatura femenina', discusión muy en boga en aquella época y que había avivado entre nosotros, si mal no recuerdo, Marta Traba con la publicación de su famoso ensayo "Hipótesis para una literatura femenina". En mi caso particular, la razón de semejante incursión no fue otra que la de referir, sobre todo, mi experiencia inmediata. Participé, sin embargo, como muchas de las escritoras venezolanas, en innumerables foros y mesas redondas sobre el tema, para terminar repitiendo las mismas cosas. A la vaguedad de la llamada "literatura femenina" opusimos el término más concreto de "literatura escrita por mujeres", esto implicaba, desde luego, la consideración de todo tipo de determinantes históricas, políticas, culturales, etc. etc. Una discusión extenuante y tal como se planteaba, un tanto bizantina. Pero a mí me interesaba escribir. En *Correo del Corazón* no hice otra cosa más que ser fiel a mi condición de mujer en un tiempo y en un espacio determinado. Resumiendo: del paisaje perdido de la infancia en los valles de Aragua a un apartamento caraqueño. Dos cuentas habían sido saldadas. Liviana entré con la *Canción Fría* a una zona mas gratificante: la imaginaria.

No recuerdo cuál fue el primer poema del nuevo conjunto ni en cuáles circunstancias fue escrito. Sí sé que el texto 'Las ciudades invisibles', incluido en *Correo del Corazón*, anunciaba la apertura a un universo temático que luego desarrollaría. En aquel entonces había leído el poema 'Oh ¡esta es Noruega!' de Joaquín Pasos; así mismo, tres poemas de Cristina Peri Rossi referidos a Berlín y (precisamente) el tema 'The cold song' de Klaus Nomi. Escribí un poema llamado así, un texto mal resuelto donde en diez versos hablaba de licántropos, del moribundo Molière, de un cuadro de Brueghel y de una ciudad sumergida en la bruma. En ese poema comprimí algunas de las figuras literarias que posteriormente me obsesionaron, sólo que los licántropos fueron sustituidos por vampiros, seductores y perversos. De manera que así empezó esta historia de querer escribir, voluntariamente, desde la muerte con un lenguaje

que fuera expresión de la frialdad, la distancia, la rabia helada de un asesino. Cuando leí a Xavier Villaurrutia ya era demasiado tarde: pocas veces he sentido una identificación tal con la obra de un escritor, el autor de *Nostalgia de la muerte*, libro trágicamente amañado. En definitiva, *La Canción Fría* quiere rendir homenaje a los muchos poetas que entonces admiraba y cuyas obras me habían nutrido. Los textos escritos en primero persona del singular serían impudicamente confesionales si no hubiese puesto en ellos una mínima cuota de distancia que al final es un reconocimiento; así, tomé prestados los títulos de algunos poemas de autores que admiro: Juan Sánchez Pelaez, Eugenio Montejo, Alejandra Pizarnik. Es inútil hablar del efecto irónico de ese inocente juego.

Javier Lasarte, en el prólogo a su antología *Cuarenta poetas se balancean* habla de significativos virajes en la poesía de los ochenta escrita en Venezuela “que se trasladará a lugares y tiempos lejanos, y en cierta medida, exóticos e inalcanzables..... como si la reflexión sobre el propio espacio se hubiera agotado, como si fuera necesario enmascararlo o sustituirlo por cierto cosmopolitismo excéntrico, o fuese preciso diseñar otros espacios para reconocer en ellos la distancia, la inaccesibilidad y el desencuentro.” ¿Qué nos obligó a emprender tales viajes? ¿Qué país, qué ciudad, qué situación era esa que no queríamos enfrentar? En mi caso particular, la única mención a Caracas en *La Canción Fría* — poblada de ciudades de otras latitudes, protegidas por el manto benéfico de la nieve y del sueño — es para no nombrarla: una ciudad que no existe, un país que es sólo un clima. Paradójicamente la Maracaibo real de la segunda parte del libro, hace aún más irreal esta soñada geografía. Borrar el país, tal era mi intención, no por exótico snobismo sino por hastío.

El tema de la página en blanco y la subsiguiente angustia que provoca es uno de los lugares comunes más comunes de la discusión literaria. Cierta compulsividad por escribir me impedía digerir el libro recién terminado y tomar la pausa como descanso para leer y reflexionar, tal como aconseja Luis Cernuda en *Historial de un libro*. No. Las preguntas, sobre la misma voluntad de no repetirme, se repiten siendo las mismas: no tanto qué decir, sino **cómo decirlo**. Así veía pasar sobre mis ojos un cielo vacío de palabras. Los procesos creativos son misteriosos, digo esto porque mirando, justamente, el techo de mi cuarto, sobrevino lo que llamé ‘un golpe de lenguaje’, una frase y al mismo tiempo una figura muy nítida que la formulaba. Veía a un hombre de unos cincuenta años, un poco calvo, el vientre prominente, deambular por el estrecho espacio que la profusión de libros dejan en un oscuro apartamento. Supe en seguida que se trataba de un escritor. Así asumí una identidad masculina que me permitió tocar ciertos temas, el más difícil de ellos, aquel que se refiere, justamente, a la imposibilidad de escribir, o peor aún, al fracaso de una vocación literaria. Hablo de *Poemas del escritor* donde traté de darle a éste un perfil humano, otorgándole miedos y carencias comunes a cualquier persona; es decir, mostrarlo vulnerable frente a la vida. Así encontré un lenguaje, una figura, y de nuevo una máscara

literaria. *Poemas del escritor* es un libro tramposo que por momentos se me escapa en su significado profundo. Pocas veces me detengo a pensar en él, y siendo el más distanciado de mis libros es al mismo tiempo el más sentimental y el más cercano a mi propia experiencia. Su ambigüedad todavía me confunde y frente a él no estoy segura de nada. Hay un relato allí, ciertamente, y un hombre que lo protagoniza. Pero ¿es tan pobre su experiencia, tan inútil la vida que lleva, tan mediocre todo? No lo sé, como tampoco él lo sabe. Yo me limité a registrar, como si hubiese tenido en las manos una cámara de cine, las acciones cotidianas de un hombre que ha volcado su vida en la literatura, y al mismo tiempo a transcribir sus 'intentos' poéticos. Hay una certeza, sin embargo: el poema no ha sido escrito todavía. Algo rescato de *Poemas del escritor*: la inocencia del personaje que lo protagoniza, una inocencia que se verá quebrada por la muerte en *El cielo de París*, mi siguiente libro.

Voy a intentar establecer nexos entre *El cielo de París* y mis otros libros, porque, en definitiva, este último trabajo publicado se me antoja como una especie de resumen doloroso de lo que he escrito. Ya dije de qué manera París se había apropiado de mi imaginario. 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 el incesto 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.

La lectura, por contraste, del poema *Razón Ardiente* de Eduardo Mitre me permitió concentrarme en mi propia vivencia. Mucho del poema de Mitre me sedujo, pero lo que más atrajo mi atención fue el hecho de que el poeta boliviano comenzara su texto fechándolo y ubicándolo históricamente, como el encabezado de una carta: "París, invierno de 1980/ Queridos pájaros ausentes..." Bellísimos y sugestivos primeros versos que anuncian el trato amoroso del tema. En mi caso, no es el amor quien recorre el poema sino el desamor en su forma más absoluta: la muerte. Internalicé el poema de Mitre, lo leí muchísimas veces. Comencé entonces — un poco para ayudarme como si de muletas se tratara — a establecer un diálogo igualmente fragmentado entre lo escrito por mí (una sucesión desarticulada de imágenes) y extractos de poemas de otros autores: José Gorostiza, Clarice Lispector, Blanca Varela, y el mismo Eduardo Mitre. Todo aquello para nombrar a una sorda ciudad cuya belleza me excluía. Quien habla de París en mi poema es el ser que la ciudad ha abortado. En todo caso se trataba de extremar una experiencia urbana: un espejo que todas las imágenes deforma. En *El Cielo de París* retomo el lenguaje de *Casa o Lobo*, su tono entrecortado, sus recuerdos extraídos de un cuarto oscuro; hay una diferencia sin embargo: la fé que tenía en la palabra se había perdido, y lo

sagrado que se nombra es ahora el infierno. La experiencia alienante de *Correo del Corazón* cruza el poema; el rescate del ahogado en el Sena es un acontecimiento monótono y cotidiano para el cual ya no hay piedad sino muda eficiencia. El paisaje de *La Canción Fría* se continúa sobre el hierro y la piedra (la dureza de la piedra, la frialdad del hierro) referencias obsesivas en el texto que ya no es un sueño sino una pesadilla. La perplejidad de *Poemas del Escritor* es el estado síquico que aquí se expresa: ¿Cómo escribir no sobre sino desde el dolor?

Había dicho al comienzo de este trabajo que *El Cielo de París* y *Casa o Lobo* hablan desde dos extremos irreconciliables. Entre un libro y otro no puede haber mayor cercanía ni mayor distancia. Anclada ahora en la urbe observo cómo crece la Ciudad Capital. Me encuentro pensando continuamente en Caracas, muchas veces con odio. Vivo a esta ciudad como una enfermedad inevitable, ¿qué otra cosa puede ser la agresión, el ruido, la violencia, la separación, el confinamiento diario al que nos obliga esta amalgama de concreto, asfalto, neón y humana miseria, sino el infierno cotidiano al cual entramos todos los días, fatalmente, sin poder evitarlo? Nada nos consuela del mal sino el mal mismo, así vivimos dentro de la enfermedad como si ella fuese una condición natural del hombre urbano. Fuera del paraíso que alguna vez creímos conocer ya no pertenecemos a ninguna parte.

Caracas ha crecido con nosotros, mostrando sus milagros y también sus miserias. Es imposible eludir esta experiencia, esta inmersión en el asfalto líquido. Pero la ciudad no ha sido todavía nombrada. Hay antecedentes, cierto, algunos poemas del **Chino Valera Mora**, de **William Osuna**, de **Juan Calzadilla**, y más recientemente los de **Rafael Arráiz** en su libro *Terrenos*, los de **Armando Rojas Guardia**, los de **Blanca Strepponi**. Pero no es suficiente. ¿Qué falta? El venezolano está profundamente arraigado a su tierra, no en balde la gran tradición de la poesía en nuestro país es aquella que se refiere a esa experiencia donde la noción de la Casa cobra especial brillo. La respuesta al dolor que puede significar semejante pérdida tiene que ser por fuerza terrible. Lo elusivo del tratamiento del tema en los viajes imaginarios que muchos de nosotros emprendimos, puede ser leído como una reacción a tal despojo. Frente al derrumbe sistemático de las quintas ubicadas en las urbanizaciones del Este, me he encontrado de pronto deseando la transformación definitiva del paisaje, sin ningún resto de piedad ni de nostalgia: que acaben con ellas, me digo, que el país se pierda.

¿Qué le falta al poema que comienza a asimilar lo urbano? Falta que el mal se arraigue en nosotros como alguna vez lo estuvo la tierra de la infancia. Ayúdame a ser cruel, más no inhumano, pide Hamlet para hacer justicia. Sólo así podremos asimilar la belleza en lo terrible, y más aún, fluir en el Error. Llamo Error, justamente, a esa falta de equilibrio que es muy evidente en el desarrollo urbanístico de Caracas: una ciudad mal construida, mal pensada y por supuesto, mal vivida. *Lima, la horrible*, decía Sebastián Salazar Bondy de la capital

peruana. Para Jorge Eduardo Eielson, quien ha extremado esa percepción, el lugar donde nació no se diferencia demasiado de algunas ciudades europeas: “Olvidarse de Lima para siempre/ Pero también de Florencia/ De París y de Roma”. Hay un error que no es sólo de la ciudad sino del mundo, un error que la ciudad metaforiza y expresa elocuentemente, un error que semejante a un cáncer tiene su origen en los tempranos burgos de la naciente modernidad, lugares amurallados, cerrados sobre el ansia del dinero y el comercio.

Hay un Error que en nosotros, tropicales al fin, es una despropósito. Como en una selva intrincada, la extraña planta crece sin medida. La ciudad es una invención del mal y el futuro es el mal, decía Heiner Müller. Un futuro que ya nos pertenece. Amo y detesto esta visión que debe ser escrita: cerrada la noche, la autopista del Este, despejada, oscura, semejante a un túnel cuyo techo es el cielo. El puente que la cruza y que comunica una orilla con la otra, es atravesado, de pronto, por un autobús con las ventanas crudamente iluminadas por las luces del neón. ¿Estoy en Caracas? dudo un instante. Al igual que la enfermedad, el poema también es inevitable y nombrar a la ciudad parece ser un imperativo de esta generación.

#### CODA:

El libro que estoy escribiendo se llama *Los bajos sentimientos*; quisiera a propósito de él hacer una última reflexión. En la mayoría de los poemas asumo la primera persona del singular, como si de una confesión se tratara. Otro artificio, cierto, pero el que más se acerca a lo que llamaría ahora el *ser*. Dos lecturas, dos lecciones; la primera de ellas un viejo compañero de quince años atrás, el libro que nunca me ha abandonado: *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, a donde siempre vuelvo buscando a un ser humano, en verdad y en belleza. El otro, un hallazgo deslumbrante que no deja de asombrarme, el mismo Jorge Eduardo Eielson y la suma de su obra poética: *Poesía Escrita*, un caso, quizás más complejo, más elaborado, pero no menos conmovedor. En momentos de crisis con la palabra, que son muchos y continuos, Eielson me ha enseñado que la poesía es infinita en sus recursos y que al igual que a Cernuda, la sustenta el valor. Pero una pregunta me inquieta: ¿Qué hay detrás de ese yo último que se confiesa? Empiezo a entender, realmente, el riesgo enorme que significa la escritura, que el poema es terrible en su enunciado, que no miente, que es autónomo y feroz, que nos lleva ciertamente de la mano y nos obliga a ver, y a decir.

Creo escuchar al poema: Empieza de nuevo. Pero al recoger los pasos no será buscando el refugio materno, movida por la nostalgia. No. Tengo conciencia del horror que significa esto que ahora vivimos. Volver a empezar, pero sobre todo, volver a mirar, para volver a escribir. Una mirada más dura, menos dispuesta al sueño que distrae de lo real, que también está cargado de

sueño. Una mirada, una escritura, tan cruel como humana. Ya sin nostalgia podremos al fin enfrentar la Realidad y dejar que descansen en paz los muertos de las viejas casas.