

# De poetas venezolanas y del lector que soy (pliego de descargo)

Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN  
Crítico literario

## RESUMEN

Tras su ensayo *El barco de la luna* (2005), el autor insiste en la lectura de la poesía escrita por mujeres, fuera de esa reducción que imponen los términos femenino o feminista. Da sus razones de lector y abre diálogo en torno a esa diferencia –de actitud y de disposición– que la mujer establece, ahora en las poetas venezolanas. Trae desde el margen al centro aquellas voces que considera crean desconcierto en la escritura poética habitual.

**Palabras clave:** diferencia, diálogo, voces

About Venezuela's Poetesses from the Lecturer I am  
(in my Defence)

## ABSTRACT

After his essay, *El barco de la luna* (2005), the author proposes once more a reading of poetry written by women, neither feminine nor feminist, that he thinks these are very reductive terms. So, he offers some reasons as a reader to open a dialogue about the difference of attitude and disposition established by women in literature; in this case, poetesses from Venezuela. Finally, the author puts on focus some voices, better than writings, which are usually in the margin but from there they cause such an uneasiness in the poetry as an ordinary rule.

**Key words:** difference, dialogue, voices

Se trata de otra cosa. *El barco de la luna*<sup>1</sup> fue asunto bien distinto: ensayo; y en ningún momento panorama histórico ni crítico, al modo habitual. Mucho menos, en consecuencia, ajustado a los cánones académicos de una crítica *feminista*, como tanto me dijeron; así se encierra la escritura (y el pensamiento, sobre todo) en el armario de la teoría, se secuestra a *conveniencia* el significado, y ya está. Ensayo, dije; porque aventuro allí una propuesta para el discurso todo de la poesía hispanoamericana y señalo la que considero clave de su modernidad sustancial. Quiero, no obstante, que se comprenda mi insistencia, también ahora, en el discrimen: poesía escrita por muje-

---

<sup>1</sup> Jorge Rodríguez Padrón. *El barco de la luna. Clave femenina de la poesía hispanoamericana*. Fundación para la Cultura Urbana. Caracas, 2005.

res, no femenina y, mucho menos, *feminista*. No es que trate de llevar la contraria, ni de negar razón y necesidad a una escritura reivindicativa, en lo político y en lo cultural. Si digo “de mujeres”, para no limitar ni segregar esta escritura es; ni para reducir la lectura crítica de ella derivada a unidimensionalidad doctrinal alguna. Así he hecho siempre, también al abordar aquella otra poesía que –en el largo interregno de tensiones políticas de toda laya- se vino a denominar poesía *social* o testimonial o comprometida. *Femenino* se impone como calificativo militante, y si de militancia hablamos, lo hacemos también de uniformidad, de igualdad, de expresión asertiva ante la cual no hay más opción que el acatamiento. Todo cuanto va contra la poesía, y que –por principio- esteriliza su energía fundante y fecundante.

Otra cosa, pues. A las poetas venezolanas quisiera referirme ahora, desde mi perspectiva de lector asiduo, nunca sabré si con los suficientes títulos como para perdonárseme el intrusismo, y para atreverme a decir lo que diga antes quienes de eso saben de verdad mucho más que yo. Confieso –aun antes de entrar en materia- que mi propuesta –con sus ejemplos consiguientes- no quiere ser definitiva, ni la única válida. Procuraré dar razones (ni históricas ni académicas, de lector), para que no se diga. No vengo a dar lección; quisiera aportar mi perspectiva, y ver qué se ve desde ahí. He intentado una lectura comprensiva (abarcadora y consecuente, por tanto) y desprejuiciada; porque no utilizo patrón alguno ni, por ser poesía de mujeres, me avengo al criterio dominante a ese respecto. Me importa la diferencia que la mujer introduce, por la actitud que asume (que es disposición) y por la voz que deja oír, en medio del discurso habitual y canónico con el cual nos hemos manejado hasta ahora, en los abundantes abordajes críticos a la poesía hispanoamericana –insisto en este término, pues de poesía escrita en lengua española se trata. Tampoco es mi propósito –nunca cuando escribo- establecer una nómina o escala de valores. Desconozco el modo de hacer tal cosa con la poesía o los poetas; me asombran quienes así hacen con tanta frecuencia como ligereza. Expertos, al parecer; siempre hallan sitio para cada cosa y tienen cada cosa en su sitio. En cierta medida, los envidio: no hay la menor reticencia en mis palabras. Verán que me complico mucho la vida en esto, que nunca sé con exactitud qué; y por eso las lecturas que hago suelen regresar a cada tanto, a pedirme cuentas de lo que en un momento dado pude haber dicho sobre ellas. Reconozco, en fin, que sólo se trata de mi lectura personal y, por personal, discutible. Ojalá todas lo fueran en semejante medida; ello supondría que, en lugar del asentimiento general, buscan diálogo, y la materia en torno a la cual se abre debate (la poesía) se mantendría viva.

Queda por decir –es de estricta justicia; no halago de circunstancias- que Julio Miranda<sup>2</sup> o Joaquín Marta Sosa<sup>3</sup> o Rafael Arráiz<sup>4</sup> han venido en mi auxilio. Sé de *El hilo*

---

<sup>2</sup> Julio Miranda. *Poesía en el espejo. Estudio y antología de la nueva lírica femenina venezolana 1970-1994*. Fondo Editorial Fundarte. Caracas, 1995.

<sup>3</sup> Joaquín Marta Sosa. *Navegación de tres siglos (Antología básica de la poesía venezolana 1826-2002)*. Fundación para la Cultura Urbana/AECI. Caracas, 2003.

<sup>4</sup> Rafael Arráiz. *El coro de las voces solitarias. Una historia de la poesía venezolana*. Grupo Editorial Eclepsidra. Caracas, 2003.

de la voz, de Yolanda Pantin y Alicia Torres; pero no me ha sido posible seguirlo. De los primeros, pues, la carta de navegación que he utilizado para no extraviarme, ni derivar hacia extemporáneas estribaciones; por ellos, he vuelto a encontrarme con poetas cuyo trato he frecuentado tanto, o he conocido a otras a las cuales ponía nombre pero cuya voz no identificaba; ellos me han dado, sobre todo, la perspectiva histórica suficiente para mi vuelo de reconocimiento, previo a esta lectura. Escribe Joaquín, por ejemplo:

la venezolana es una poesía donde la ocupación por el idioma, por la condición estética del poema, deviene una de sus constantes más inmovibles [...] ha vivido sus historias de esplendor más prolongado en los años de vida democrática y de expansión abierta de la cultura moderna [...] como ejercicio pleno de la libertad y del pluralismo en su sentido más radical, cuyas expresiones más sobrecogedoras se encuentran en los poetas del estar que no dejan de pulsar el ser; en la tremenda y auténtica confesionalidad femenina y en la testimonialidad interior y conversacional.

Y así estamos, no ya muy bien situados; sobre todo, perfectamente orientados. Disponibles, añadiría, para comenzar. Comienzo, pues. Y lo hago, como siempre dada mi condición de insular, con voluntad de equidistancia; que quiere decir diálogo. No leo a las poetas venezolanas en tanto venezolanas; como no lo he hecho con Ramos Sucre, Gerbasí o Sánchez Peláez, con Cadenas o Montejo... Fuera de la parcelación geográfica, que impone una determinada poética en según qué contextos; fuera, igualmente, de todo patrón generacional, reductor sin duda, pues a la escritura atiende antes que a las voces; a la uniformidad en vez de a las diferencias.

Entendamos lo que digo. Para el estudio de la poesía latinoamericana, y para su lectura crítica, se han establecido ciertas referencias de principio: los *fundadores*, que dijo Saúl Yurkievich; los *usuarios de la tradición*, expresión utilizada –quiero recordar– por el chileno Pedro Lastra. Si nos fijamos, pues, notaremos que así se prescinde de cuantos han puesto su voz en los márgenes del discurso habitual; y no tenemos que ir a los “raros”: ¿dónde, por ejemplo, Ramos Sucre; dónde Westphalen; incluso, cómo hacer que entren en dicha danza Lezama Lima o José Gorostiza sin empezar con las excepciones? Y lo mismo las poetas. Siempre en su rincón, como cosa aparte, ajenas –al parecer– al discurso establecido. Y lo mismo da que se las observe en el conjunto o que se las sitúe en el ámbito de cada literatura nacional. Con las poetas, además, doble motivo de reticencia: su convencimiento de estar dando una voz propia, sin que necesiten adaptarla a la previa seguridad de una determinada escritura; su atrevimiento al situar dicha diferencia en el centro del discurso de la poesía habitual, para provocar una distancia dialógica con su tono e intención otros, con su actitud de entrega de la existencia y de la palabra (de la existencia en la palabra) sin la menor cortedad y con todas las consecuencias. No se limitan al uso de un determinado repertorio de procedimientos expresivos, ni persisten en lo ingenioso y asertivo. En las poetas que importan –lo veremos inmediatamente– el trabajo es con la prosodia, con la música de la sintaxis, que es como decir con el ritmo, para acabar estableciendo una semántica

nueva (multiplicación de sentidos frente al rigor del significado) y un mundo propio. Su riesgo, entregarse en la escritura, darle a la misma carácter orgánico y corporal.

Vuelvo a Joaquín Marta Sosa, que lo dice muy bien: como un río interior, en el discurso de la poesía venezolana se observa “la invasión insurgente de las voces femeninas, verdadero hilo capital en esa poesía”. Muy bien, porque da con los términos precisos: insurgencia que es diferencia; voces antes que escritura; algo que como hilo respuntea el desarrollo de toda esa poesía. Sigue Marta Sosa:

las poetas nos colocan ante la entidad de un mundo donde la creación arrolla con su sinceridad, desnudez, incluso con la reivindicación casi ética del impudor confesional [...] Poesía terriblemente biográfica y turbadora en sus atrevimientos expositivos y reflexivos, y también conceptuales en determinados casos.

Aquí, creo, vendrían bien algunas matizaciones: mundo y sinceridad y desnudez, sin la menor duda; pero cuando damos con el asunto del impudor confesional y su carácter reivindicativo, puede que se lea como descaro, como atrevimiento que queda en anécdota, en pintoresco o patético desgarro... Y precisamente eso es lo que no será, nunca, la diferencia establecida por la voz poética de la mujer; más bien, marca tópica con que se la acepta dentro del discurso habitual masculino. ¿Cuál, pues, su nuevo aporte y su riesgo? Aquel mundo propio; ser y estar de una palabra que abre hueco en el convencional transcurrir del tiempo histórico; límite que se alcanza y que nos pone ante la complejidad de la verdad. Operación arriesgada, tal y como declara el británico John Berger: al mirar el mundo en su radical verdad, explica, “te haces consciente del orden increíble y de la complejidad que encierra”; y cómo expresarlos en poesía si no es dando dimensión y sentido al canto, a la palabra primordial, en vez de limitarse al cuento, que siempre la niega. No en vano *cuento* posee un doble filo semántico muy peligroso: es relato, sí; pero también mentira.

¿Qué tiempo, entonces, el del poema? Oigamos, por ejemplo, a Elizabeth Schön (1921): “De la aguja del reloj estoy segura [...] Mas otra es la aguja que impulsa/ la copa de lo retraído, reconcentrado/ hacia la luz y la semilla naciente”. No, en consecuencia, el tiempo de las certezas (ese que, subrepticamente, impone el poder); el de la aventurada inmersión y sumergimiento en el principio, en la memoria más completa y compleja, que contradice orden y sucesión, hábito y complacencia, con que solemos seguir la marcha de la historia. Principio, porque con el poema quedamos ante la inminencia, y el poetizar es también un pensar. Lo corrobora la misma poeta: “Detrás de mí/ junto a mí/ la voz, en arenas que nunca cesan/ de traspasar la contingencia de lo ondulante/ lo fugaz de lo impreciso/ el cimiento perenne para la cifra/ la interrogante/ la muerte y el amor”. No sé si será redundante advertirlo: bien clara está la *precipitación* (en los dos sentidos de la palabra) hacia ese espacio abierto (abismo, en realidad) del conocimiento mayor. Para seguir; no para conformarnos con lo sabido. La precisión del léxico no deja lugar a dudas: primero, “*copa* de lo retraído” y *luz* y *semilla*; luego, dice *cifra* e *interrogante*... Desde el poema, pues, hacia el enigma, pasando “la contingencia de lo ondulante/ lo fugaz de lo impreciso”, en el crecimiento de la inquietud que es muerte y amor. Por ese orden, además, y no al revés. A esto me refe-

ría cuando hablé del carácter orgánico y corporal de la escritura de la mujer, en tanto atrevimiento y riesgo de la entrega. Todo, en la respiración sintáctica del verso –su ritmo– que da razón (razón poética, claro) a tal sumergimiento. No vale, por tanto, *interpretar*; mejor, no podemos encerrar esta voz en un significado: irrumpe e interrumpe la linealidad del discurso y abre brecha al diálogo con tal principio.

El mismo estadio fronterizo al cual se alonga Enriqueta Arvelo (1901-1962) (“He subido al dolor/ y hoy estoy en la meta, en la amargura./ Al otro lado ondea la bajada llameante;/ mis ansias la desdeñan./ Parada en el remate, vivo el dolor perfecto”) o por donde discurre Emira Rodríguez (1929), en su empeño por refundar la historia... Una medida distancia; mirada que se tiende al otro lado, urgida por aventurarse en el reconocimiento. En “Piedra”, poema de Luz Machado (1916-1999), nos hallamos en situación similar. Pero hay algo más. La poeta ha ido ya al “alma de las palabras” y podemos contar entonces –nos lo advierte– con ese estado de latencia, de riesgo, con un “soterrado fuego como vuelo siniestro” (notable imagen; porque ese *como* no es obstáculo para la transfiguración) que es –así dice– antesala de “las piedras mudas”. Se cuenta, igualmente, con el todo y nada en aquel alma contenidos (catedral o cataclismo; “en la superficie permaneces/ o en lo profundo”) pero dispuestos “en movimiento de incesante principio [...] y en singular aporte/ para otra configuración”. Venimos a comprender así que Darío no llegara (“y más la piedra duda, porque ésta ya no siente”): para la poeta, la piedra límite y gozne a un tiempo, pero del sentido precisamente; lleva al conocimiento y a la memoria hasta precipitarnos en su extraña plenitud: “mundo que no se revela/ más que en la presentación [...] tu presencia absoluta”. Trance idéntico que Enriqueta Arvelo expresa así: “¡Oh el espacio cruzado por mis ímpetus hondos,/ escala de la esencia, arteria de cristales,/ ruta que pasó nueva por la espera de siglos!/ En sus trechos de nada mis pájaros se adiestran”.

Y en aquella distancia de diálogo, ¿qué sucede; mejor, cómo sucede, para que se abra a una revelación o renacimiento? Luz Machado, entonces, con Elizabeth Schön, y ambas comulgan en Hölderlin: “en el mito y la leyenda/ en Dios y el hombre./ Entre ellos estoy yo” (Schön); voz de Machado “que acaso Dios guarda bajo la sien como una/ mariposa clavada, perseguida por todos,/ arrojada del tiempo como de un paraíso,/ por un ángel sonoro y su espada de cántico”. Expulsión, exilio; mas no castigo, encuentro y reconocimiento en la plenitud fundacional del tiempo. Idéntica imagen, en la otra poeta: espadas que “provocan/ el encuentro/ de la hoja con la raíz y el aire/ y los hombres que giran,/ y van de un comienzo hacia otro comienzo,/ sin más término, principio, fin”. Palabra y poeta, como se ve, son uno; se hallan en trance paralelo de ser, cuando se aventuran por el espacio-mundo del poema. Podrá atestiguarlo una nueva coincidencia; de Arvelo y Schön ahora: la primera cruzaba “por mis perpetuos hondos”, empeñada en “saber qué funda mi poema/ en tu mar, en tu playa, en tus jardines”, a medida que entablaba relación con la elementalidad del mundo; Schön dice andar “sin tocar/ lo intocable otro/ que nos sostiene [...] rebelde, audaz, entre la hondura clara de las aguas/ y la nítida señal del acercamiento”, precipitada en el humus primordial y no obstante dueña de una voz que tiembla en la inminencia. Su lugar, si de un verdadero decir poético se trata. Nada de referentes, entonces; ni de explicaciones. No es de explicar (desplegar) el asunto de la poesía: un andar a tientas;

que el poeta y la palabra se pongan a prueba en la aventura de “saber los nombres de la babel perdida” (Luz Machado). No se espere una escritura de rotundidad retórica; balbuceo, en procura siempre de un decir otro que acabe por sacarnos de la costumbre del recto pensar y nos oriente hacia el desvío.

Eso justifica, por sí solo, el espacio común, comunal y de comunión, que en el poema se abre; digo, de participación. Pues, si en algún momento asoma la realidad, si lo ya conocido o sucedido se nos impone como motivo, importará su transfiguración, su traslación y las nuevas relaciones que allí generan. Sucede, por ejemplo, en Antonia Palacios (1906): ¿qué casa aquélla, en ruinas o a la espera de quién o quiénes? “Casa en el aire –escribe-, una morada abierta por donde transite el viento [...] No hay cielo arriba, no hay ser erguido”. Da igual si verso o prosa, porque la poesía respira cuando la manifestación orgánica de una “aislada criatura frente a su propia confesión” es compartida –de modo natural- con “la desnudez extrema en que quedan las palabras” –como anota, muy oportuno, Luis A. Crespo. De igual manera, en Emira Rodríguez y en Luz Machado: ni la una queda sujeta a la fidelidad de la crónica (o a la retórica reconocible de un uso poético), puesto que su escritura va desmembrándose y contradiciéndose poco a poco, a medida que desemboca en *Malencuentro* (“tuvo poder la noche/ la erizada/ la que pudo amar el amante magnífico/ la lúbrica la descarada/ noche de consejas largas”); ni Machado, en su recuperación de Melville, esconde la perplejidad que le asiste: qué Moby Dick busca “entre la vasta luz de las constelaciones”, qué imagen aquella de una “gran alga de aceite/ en un riesgo de sal y de blasfemia”. Traslación, siempre; y transfiguración; yendo –lo confirmaba Elizabeth Schön- “de un comienzo a otro comienzo/ sin más término, principio, fin”, en permanente “reyerta contra la inmensidad”.

“Desde antiguo –nos recuerda Luis A. Crespo-, la poesía es la palabra, el lenguaje, que es fundación del ser, que es *fundación*. La inteligencia y la magia [...] son inseparables, si escuchamos a Mallarmé quien creyó en las posibilidades infinitas de la palabra”. Esa antigüedad, la modernidad: no identifiquemos tal depuración mallarmeana con la página como espacio donde el discurso se rompe y se disgrega, y ya está: eso, uso y recurso fácilmente repetible, reproducible. En poesía, la cosa está en el hallazgo que promueve, en el pensar que genera, fuerza primordial e interior que cuidémonos de reducir a ingenuidad lírica, y menos a ese intimismo tópico que siempre se adjudica a la escrita por mujeres. En poesía, la experiencia es descendimiento al principio del ser y del mundo; no negadora del tiempo, refutadora de todo orden histórico convencional y *conveniente*. Experiencia fundacional, digo; que reconoce el fundamento de la existencia. En esto, las poetas con mucha mayor decisión y atrevimiento. Julio Miranda advierte que de ahí procede la relación de materialidad que la mujer aporta a la poesía venezolana; corporal y orgánica, añadido yo, pues busca siempre, en dicha elementalidad del mundo, algo más que su pura materia; también, y sobre todo, su memoria. Esto escribe Enriqueta Arvelo: “Palabra con sabor a bosque puro/ y procreante, con negativos de luceros/ o mensaje de sol por descifrarse”. Subrayo esa pureza de bosque, de fondo enmarañado, memoria latente; advertiré, de igual modo, cómo lo cumplido en la experiencia hacia la demasía se orienta, a su desciframiento. Se habla, con ligereza tal vez, de la escritura ceremonial de Ana Enriqueta

Terán (1918); ¿se tiene en cuenta que su trato con las palabras (pronunciarlas, repetir las constantemente) fue itinerario hacia lo primigenio original (casa materna: *casa de hablas*) donde aguarda ese “germen de lo terrible” y no seguridad alguna?

Vuelvo a Julio Miranda: “Lo corporal de la hablante entra en contacto con la naturaleza mucho más que con los cuerpos humanos”; sus palabras, casi, las mismas de John Berger, aunque con otro motivo: ni la poesía ni la mujer, el permanente debate con la existencia. Esto declara el escritor británico: “el ser humano se hace en relación al otro; la raíz del ser es la perplejidad con la vida, no tiene que ver con uno mismo”. En cierto modo, repite la afirmación de Miranda; pero la completa al establecer un principio –la perplejidad– que yo entiendo imprescindible para dilucidar ese carácter orgánico que pide toda escritura poética exigente, que se quiera espacio de verdad. No la anécdota, la raíz del ser; no la presunción del yo, la extrañeza del vivir. Luz Machado equipara miedo y poema: “El poema estuvo cerca de mí/ como un vagabundo/ con zapatos rotos y raídas ropas,/ cabellos limpios y sueltos/ y mudo frente a los cuadros de una exposición./ Yo lo sentí sobre mi hombro/ igual que un pájaro liviano/ que alzó el vuelo/ cuando escribí el poema”. Dígaseme si no derrota nuestra poeta hacia un espacio primordial y su silencio fructuoso, seno matriz de la palabra; dígaseme si el poema no se cumple como instante de fecundación y riesgo. Porque concluye: “Y me abre los párpados./ Y me cierra los labios”. Paso y vuelo, primero; asombro, de pronto, y mudez que queda. Entrega; no posesión: detenimiento-en-sí y temblor que dice la fragilidad y carencia que somos. Advertí que no era ingenuidad lírica, esa vaguedad que se moteja de esencia; esencia, la forma, su contundencia expresiva; y no hay otro modo sino volver, volverse: “la quietud es el mejor viaje para la zozobra/ La raíz, aun si hay celdas/ llega a las alturas/ El camino está listo/ decidido y dispuesto/ igual a como se desenvuelven las espumas sobre las aguas” –escribe ahora Elizabeth Schön, con versos de extraña fuerza y no menos dramático acabamiento.

Pero, de entre todas, la apuesta de Ana Enriqueta Terán: irrupción en, e interrupción intencionada del suceder horizontal del discurso, lo mismo que de la presunta solidez de las palabras, para descender al centro oscuro y sagrado, maternal: sitio y ser de plenitud (“aquí gobiernan la soledad y la paciencia hacia despejes interiores”). Fragmentación, pero vertebración interior de la escritura, en su modo orgánico de producirse. No mueve a la poeta eficacia alguna, ni utilidad inmediata del mensaje; para ella, la escritura tocada de libertad, dispuesta para cada *ocasión* (en el sentido etimológico del término), “cumple medida y riesgo de la piedra que habla”. Y ella no puede contener dicha precipitación; si acaso, darle cauce “hacia lo último y lo que sueña”. Vimos que se reconoce y celebra la gravedad ritual que su poesía da a lo cotidiano o doméstico; la perfecta medida que concede a los más mínimos gestos; la elevación de aquella complejidad boscosa de la memoria, con vuelo de palabras... Deberá entenderse, con paralela intensidad, ese diálogo que su poesía establece con las formas, con el rigor silábico de versos y estrofas; el peculiar amancebamiento entre la condición asertiva de la escritura clásica y el temblor del descendimiento que, dentro mismo de la estructura aparente de sonetos o tercetos o liras, va estableciendo una distancia crítica que se resuelve como perplejidad irónica en el revés.

Hemos hablado de voz, de perplejidad, de búsqueda. Qué las suplanta, de pronto, por acción. Y por qué. Qué transforma, de buenas a primeras (urgencias del tiempo), aquella abierta respiración en brevedad sentenciosa, atenta tan sólo al presente y sus evidencias. Y, más aun, cómo se explica la general aceptación de dicho cambio. Porque esa incorporación de lo inmediato, hasta de lo trivial, a la escritura poética no supone avance alguno; cruce de lo cotidiano y prosaico con la intensidad poética de la palabra y la imagen había sido ya la experiencia postmodernista, y gracias a su no disimulada intención irónica, perspectiva siempre del revés. Con Miyó Vestri (1938-1991) –según todas las referencias– se inicia esta otra orientación en las poetisas venezolanas: no un pensar, un decir directo. He señalado lo perentorio de las circunstancias; añadido ahora la voluntad confesional que mueve esta escritura, su expresión rotunda y sentenciosa, su actitud asertiva (“me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De estos límites se desprende mi cuerpo viviente. Esos desechos caen para que yo viva” –declara Vestri). Se dice, sin más: ruptura. Y se señala la página como recipiente para un discurso fragmentado, disperso... La pregunta sería, sin embargo: ¿se ve así afectado el discurso, en su orden interno, de razón; es otra su intención que limitarse a dejar en evidencia la realidad o, en un segundo nivel, explicarla? Oímos de nuevo a Miyó Vestri: “no hubo espacio donde llorar/ ni tiempo para sentir frío y temor”. Escritura *femenina*, ésta sí. La mujer la tiene por instrumento de género; con ella cuenta e interpreta su realidad, o se dispone a ajustar cuentas con sus contextos, a determinar afirmativamente su posición; nunca dispuesta a proyectarse en la demasia, aquel descendimiento que señalábamos. Aquí, la identidad degradada, el cuerpo acosado, la hostilidad del entorno; siempre la dependencia y la sumisión: “me quedo quieta y lloro/ alguien me toma en sus brazos/ y me dice quieta estoy aquí/ dejo de llorar”. Extraño pudor, después de todo, que retare a las poetisas ante lo demás y su vértigo de conocimiento.

Justo que así sea; que la mujer tome la palabra y se afirme en ella, con ella, de una vez por todas. Pero ¿y la poesía? Porque ésta es lo que ahora nos importa: si la escritura debe ser experiencia existencial que introduce una diferencia disidente, o si, por el contrario, actúa como instrumento de afirmación en un “anecdotario [que] se trenza y destrenza en el flujo reiterativo con que la hablante, más narradora que sujeto poético, refiere fragmentos de la existencia [...] comentando, recordando o adelantando la *fábula*” –palabras de Julio Miranda, por cierto. Carga discursiva e intención narrativa; palabra apegada al recuerdo y su significado... No se irrumpe en, ni se interrumpe, un discurso canónico con sólo aplicarle un canon inverso. ¿Qué léxico o ritmo –sintaxis que es semántica– aquí? Ha sido el atasco permanente de la poesía española peninsular: sentirse segura en los significados, asentarse cómoda en repetidos “juegos verbales, conceptuosos o ingeniosos”, en vez de abordar con seriedad “la prosodia, la música de la sintaxis”. Y cuando el cambio aquí, entre las poetisas venezolanas, se suele determinar apelando a la brevedad del texto o a su disgregación, yo no veo austeridad expresiva –como se dice, para explicarlo–, veo juegos verbales, marcas que pretenden subrayar un atrevimiento vanguardista que sólo queda en el remedo de ciertas fórmulas. Lo mismo, en esa tendencia recurrente a la enumeración; diría que tributo a los significados y cierre explícito a todo camino que nos lleve a los sentidos y su multi-



plicación. Escritura confesional, el otro rasgo caracterizador. Lo es, sin lugar a dudas; lo que me plantea problemas, sin embargo, es el efectismo sentimental que, “como tantas veces en la poesía femenina” (advierte, una vez más, Julio Miranda), se dice atrevimiento, y no.

Habría que ver –porque la caracterización general siempre es engañosa- quiénes, qué voces esquivan ese discurso dependiente para establecer diferencia y disidencia, en vez de avenirse dóciles a ese modo reivindicativo sin más. Porque, estrictamente coetánea de Miyó Vestri es Elena Vera (1939), por ejemplo, y bien dice Julio Miranda que “*El celacanto* es un libro extraño y seguramente único entre nosotros”. Por disidente, sin la menor duda: ese extraño fósil –y vuelvo al crítico- es “emblema de existencia abisal, frágil, triste, solitaria, temerosa de luz, fugitiva, condenada a la desaparición y a la que se propone, por ello mismo, vivir cada instante”. ¿Es necesario decir más? Hablo, claro, del carácter vindicativo de la propuesta; ahí está la mujer, pero a través de una experiencia de descendimiento que alcanza un fondo primordial, fundacional: oscuridad y complejidad de la memoria; incertidumbre a la que se llega y desde la cual “se reflexiona a partir de elementos naturales –el pez, la mar, la luz, las rocas, etc.- sobre la vida y la muerte, el amor, el paso del tiempo, el desamparo existencial” (Julio Miranda). ¿Otros, acaso, los temas comunes? Pero aquí hay una voz propia: “Sabe/ que después de estas aguas/ que camina/ habrá otras/ mismas aguas/ en el instante/ nuevas en el recuerdo/ y/ otras/ cada vez que avance/ perfectas/ serán/ fuera de sí mismo/ o/ ¿dentro de sí mismo?”. Patente queda la eficacia del ritmo, de la sintaxis respiratoria del verso; no menos crucial, el interrogante con que vuelve del revés y abre vértigo en un discurso que parecía conducirnos a destino – “derrota” es, según reza el significativo título de ese poema.

Reflexión, vuelta sobre ese espacio de compleja plenitud que es mar pero también cuerpo; una latitud orgánica desde cuyo principio natural se dilucida la identidad hasta decirse despojamiento. Porque es ahí donde reside la única conquista de la verdad poética. La propia Elena Vera escribe: “Esta *intemperie* en que me encuentro/ es mi única sabiduría/ Esta soledumbre/ frente a un espejo *interminable*”. Palabras primera y última del breve poema (que he subrayado): la clave de todo, aquel sustantivo, este adjetivo. Quiero decir su energía expresiva y la dimensión de sentido que otorgan a la escritura. Y me pregunto si no es mucho mayor el riesgo aceptado aquí, al escribir así, que aquel presunto descaro al cual asistimos cuando se nos franquea la entrada en el espacio íntimo de lo cotidiano: casa o habitación o soledad doliente o victimismo que se tienen por atrevida denuncia... Si no es mayor, digo, a la hora de reconocer la riqueza de la propuesta poética –en lo formal, sin duda; pero no menos en lo referente a la fuerza moral de dicha manifestación. Simple y llanamente, ésta es –y creo que no es materia opinable- la forma auténtica, fértil, toda vez que abre hueco al pensar; no se limita a reproducir, con mayor o menor acierto, una fórmula cuyo significado ya viene establecido por la convención o la costumbre. Elena Vera no cuenta su experiencia; la hace estar ahí, “en la presencia de su irradiación” –por decirlo con Heidegger, y me excusarán la pedantería. Es fácil acudir a la coartada de lo doméstico, a ese prestigio –para mi engañoso- del testimonio y la realidad reconocible en toda su crudeza. Fácil, sobre todo, cuando la deriva de nuestra sociedad y de nuestra cultura (di-

go, de las de nuestro tiempo) se sustenta en la información y en la muchas veces abusiva acción de los medios para ponernos ante tales evidencias.

Porque no creo descubrir nada, si señalo ese patetismo desalentado que suele ocupar el espacio poético femenino; nada nuevo, si subrayo la posición asertiva desde la cual se profiere esta palabra y la urgencia con que se requiere al posible lector para que preste atención a lo que se dice; y nada descubro, en fin, si me detengo en esa sensualidad desgarrada de la que se echa mano y que, en muchos casos, queda en simple golpe de efecto, por la misma razón. Qué aportaría yo, entonces, si acepto, sin más, la condición extranjera de algunas de estas poetisas, por el simple hecho de su origen familiar y de su consecuente conflicto con el medio ajeno en donde se ven instaladas o con la doble dirección hacia la cual se proyecta su memoria. ¿No es, acaso, el extrañamiento y el exilio –aun sin salirse del propio ámbito cultural y lingüístico– lo que mueve al escritor, y en especial al poeta, a manifestarse? Cuando llegamos a la poesía de Hanni Ossot (1946-2003), y en particular a un poema como “Del país de la pena”, diríamos que la poeta maneja esos mismos *topoi* (advierto: no digo tópicos) a los cuales nos hemos referido; pero se hacen evidentes ya ciertas salidas en ese callejón que parecía no tenerlas. Aborda el poema extenso; no tiene reparo alguno en introducir un ritmo que supera los rigores métricos para dar en versículo o en prosa; la misma disgregación del texto en la página, al zigzagueo inestable del trayecto existencial responde... Obvio resulta que nuestra poeta no cae en la trampa del orden discursivo y de la hinchazón reiterativa, que siempre acecha al poema extenso. Pero añadiría más: aquel patetismo desalentado y aquel desgarrar sensual se observan aquí desde una sugestiva distancia, que es intencionada reflexión si no agudeza irónica. “De habitación y alcoba”, otro de sus poemas, lo prueba sobradamente: “yo no me permitiré cantar otra voz que la voz de la tierra/ nocturna/ sudorosa y de rocíos/ voz arrancada de una soledad/ hacia la otra”. Apenas dos referentes, pero suficientes: la condición nocturna de esa voz, en su proyección de fondo, de alongamiento sugeridor; el último verso, hiato o salto entre soledades, colgado a un abismo que se abre como interrogación en ese límite al cual se ha llevado la palabra. Concluye, pues: “Así, sé de la alcoba/ y al fondo de mi saber un suburbio una Noche/ el sótano otro. Y abolida su evidencia común por la imagen final, una presencia que se impone.

Ahondar en la demasía, no quedar en la anécdota (“Desde lo profundo y oscuro escucho y tiemblo/ Oigo lo profundo, lo oscuro, lo difícil/ las contradicciones,/ todos los polos opuestos”). Julio Miranda dice que “los primeros libros de Hanni Ossot vehicularon una lírica filosófica que, entre nosotros, pudiera encontrar antecedentes en Elizabeth Schön o Alfredo Silva Estrada”. De acuerdo, siempre que maticemos. ¿Lírica filosófica? Más bien, desprendida de los materiales de uso en la escritura y volcada al descubrimiento: ni hay decir sentencioso ni acogimiento a un determinado sistema; al contrario: un suburbio nocturno en el cual perderse. Y si bien Elizabeth Schön la precede, no es tanto por el contenido cuanto por la disposición a deslizarse, con todas sus consecuencias, en ese espacio de más que la escritura abre; y no menos en el conflicto existencial, verdadero extrañamiento, entre un interior cerrado y reducido a intimidad cotidiana y un exterior que se proyecta en inesperada inmensidad

(noche o mar) o en insólita fragmentación. En ambos casos, reino oscuro y sin tiempo, que “carece de medida/ abrupto/ es espacio para un estar/ lleno de lo extraño/ colmado de memoria”. Por algo, esa “playa sin fin” de otro poema resume la inminencia de lo no dicho y nos pone ante el vértigo de ser y pensar, ante el poema como conquista (“un fluir de aguas/ en torno a un centro improbable”), ante su posible totalidad: “El poema ha llegado de mi carencia, de mi pobreza”.

Pongamos Yolanda Pantin (1954). Que vuelve a la feminidad como arquetipo, a la confesión del vacío y sinsentido del riesgo que supone amar, existir (“la gran motivación [de mi escritura] es mi infortunio” –escribe; y mantiene orden y razón, fidelidad a lo dicho de una vez, a la experiencia habida). Sin embargo, lo que en esta poeta importa es –de nuevo– la distancia desde donde mira, la ironía reflexiva que tal perspectiva proyecta en su escritura. Y que no se anda con contemplaciones: su palabra, intransigente ante engaños y subterfugios (“Lo único que hay que tener en poesía –declara– es coraje, coraje para que la poesía no mienta”). Pantin se alarga hacia esos linderos últimos de la perplejidad, desde lo cotidiano y lo sabido: brusco corte a islas, caminos, orillas, lugares propicios para la epifanía que culmina dicha operación. Transparencia, no certezas; porque “la vida ha devenido un acto de extrema depuración/ e incluso el poema exige/ aquella naturalidad que sobrepasa el desgarramiento/ Porque al dejar atrás el velo de los grandes gestos/ tal vez sobrevenga el vacío de lo que verdaderamente importa”. Eso leemos en sus “Apuntes para una poética”; y claro queda que no suma retórica a la retórica: depuración, naturalidad, pero más allá del desgarramiento; no seguridades, vértigo de lo posible, del silencio mayor. Una dimensión que es verticalidad: se invierte la dirección, o intención, del discurso: ni la limitada memoria de infancia ni la banalidad doméstica y cotidiana; ni siquiera la visión, doblada de imaginación, de otros lugares... A aquel modo de decir lo suyo y ya, de completar “un conjunto de palabras/ dispuestas de tal manera/ que al leerlas en silencio/ respondan al deseo/ -inconfesable-/ de llorar de ser querido” (dije patetismo, recuérdese; dije necesidad urgente de ser oída), sucederá el convencimiento de la forma como única razón de la escritura, aunque anide en ella la desconfianza: el poema siempre “está por verse”, facilita un deslizamiento o caída que hasta dónde podrá ser verbalizado...

Creo que en este proceso radica la diferencia cierta. Cualquier escritura que se produzca *a posteriori* y no se arriesgue a lo posible, lo desconocido, lo no dicho, estará dando pábulo al lenguaje *usurario* del poder, lenguaje que, pronto o tarde, el poder acaba secuestrando; dará pábulo, igualmente, a realidad y literatura ya *interpretadas*, sólo referentes de uso. Vayamos a otro ejemplo: Blanca Strepponi (1952). O insiste en el tema *femenino* (“mujeres/ que están con la boca en la pared”) o resiste al impacto de la memoria escrita, historia que fue y que el poema comenta, pie para la imagen a él traída, siempre más poderosa que la escritura que la dice... Sin embargo, en *Las vacas*, variaciones sobre diversas imágenes estáticas y su espacio, Strepponi se aparta precisamente del orden histórico y su acontecer, invierte su mirada a la realidad; la inquietud provocada por la visión y su inminencia, esa perplejidad (“resto fracturado de algo mayor/ ahora incomprensible”), abre paso a una explicación poética, sugeridora o confundidora. No en vano son variaciones de navegaciones, desde determina-

das presencias fundacionales, hasta oír “el grito ocasional/ donde cae el silencio/ sobre las niñas mudas/ el agua cubre sus rodillas/ sube la marea”. Arribamos a una “larga playa ancha sucia” no muy distante de “la playa sin fin” de Hanni Ossott. Pero, mientras en esta escritora aún pesa el lastre de ciertas ataduras (“los ruidos de la casa/ la respiración del marido. El gato”) que se leen como interrupción para “el gran poema”: suceder sin fin “sobre todo el mar/ convulso él, alto, encrespado [...] insaciable” (¿el mar, el poema?); en Strepponi resulta ser, sin reparo alguno, una de esas “playas donde va a morir el miedo”, lo que ya se adivina en Ossott, por cierto (“abrazado a una totalidad/ que se borra en la muerte/ como si todo se desvaneciera y se creara/ eternamente”). Ossott lo dice; Strepponi lo deja en la insinuación de la sucesiva disgregación, cuando ya “el agua cubre el pecho// nadie habla// el rumor profundo es más intenso”. Este riesgo; no el que se disimula al amparo del lenguaje: en *Fatal*, libro de Alicia Torres (1960), por ejemplo, máscaras que se multiplican—sean mitología o historia sus referentes—e imponen un significado, sin más; hay un contar reivindicativo, *recuento* sentencioso, en Jacqueline Goldberg (1966): “Pertenezco/ a una raza de mujeres/ que se destruyen a media noche [...] que poseen/ el triste prestigio/ de abandonarse/ a la caída”... Demasiado obvio; demasiado prudente la apuesta expresiva.

Mayor dimensión en la experiencia poética, porque lo es existencial, de Mharia Vázquez (1958); mayor intensidad e intencionalidad en la expresión: a través de su voz, la poeta queda *expuesta*. No renuncia al cuerpo; transmite a la palabra su condición orgánica que determina sintaxis y semántica, ritmo y sentido: “para que la muerte elija y sobrevivir al mismo tiempo./ Una larga y lenta eternidad a través de la piel/ adherida a la pluma, licuándose a cada rasgo”. Evidente la identidad entre existencia y escritura; se ilumina esa tensión en su doble faz: piel y pluma; eternidad y fugacidad del trazo. Lo corrobora el final de este poema, “Cuerpo”: “La respiración *ancha*, conmoviéndose, llenando/ el mundo antes vacío”. Subrayo el adjetivo; hago hincapié en la simultaneidad abarcadora de los gerundios, tan peligrosos en poesía y aquí tan precisos. No sé si abundo en redundancias, pero cómo obviar el verdadero sentido del término *mundo* (no realidad, memoria)... Todo, fruto del ritmo respiratorio que da vida. La escritura de Mharia Vázquez, en ese instante primordial siempre; desde ahí inaugura la demasia y se arriesga a perderse en ella hasta alcanzar la comunión originaria, fuente de pensamiento, plenitud de la memoria: respiración común que nos hace (“Son los gestos de/ la tribu, esa sensación de greda que te une y te/ distancia por la semejanza [...] danza infinita/ en torno al verso”. Cuerpo; pero no como reducto cerrado, plétora que se multiplica en el trance de aquella elección de la muerte.

Memoria hacia donde también encamina su escritura Laura Cracco (1959). No por el uso habitual de ciertos artificios; no en la complacencia nostálgica por el pasado: “Detrás de esta quietud/ de esta insufrible armonía que nos ignora/ se esconde nuestra suave caída/ y el viento lo anuncia/ nuestra muda e interminable caída/ como una gota de agua pesada/ en un pozo oscuro y pegajoso”. Hacia el mundo, pues, y sus restos: *inmundicia* que, en origen, habla de fundación orgánica, corporal, y de identidad colectiva. De ahí que Cracco tenga la experiencia existencial por categoría, nunca como anécdota: origen y aventura hacia el fondo que desvela el mundo en vez de decir la

realidad. Movimiento de la sintaxis para hallar ritmos, y que resplandezca –una vez más- lo que vela tanta escritura. “¿Por qué no hay que decir las cosas como son?/ Pero, ¿hay manera de decirlas como son?”: esta disyuntiva, motivo de la extrañeza o *extranjería* de la voz de la mujer, en medio del discurso poético convencional, tan prudente que apuesta siempre a ganador (esas retóricas). “Extranjero serás hasta el fin de tus días/ y aún después de ellos./ Extranjero serás porque has nacido”. No biografía, centro y dentro de todo, donde asaltan interrogaciones y perplejidades: “Alma sin aposento, qué música puedo oír/ qué melodía uniendo esferas sin sonido [...] En vano recorro el desierto/ fuera del río que devuelve al recuerdo [...] ni inmovilidad ni errancia/ perturbación, borrosa frontera”. Que haya personajes e historia, en la poesía de Laura Cracco, no quiere decir que haya cuento: “cada uno –advierte Julio Miranda- trae a cuestas su trayectoria devastada, hecha de humillaciones y vértigo”. Apariciones serán; y voces, sobre todo: “una luz igual a la más feroz puñalada abrió mis ojos, ciegos de resplandor” –oímos a Erica, que viene “de una tierra impía”.

Comprendemos, entonces, que lo individual e íntimo, aquel encierro de la sentimentalidad, no resulta nunca distinto (por mucho que se diga), ni se orienta hacia el desvío; será lo común, la referida comunión de la memoria, el verdadero motivo de la diferencia. Pues, si bien María Antonieta Flores (1960) –por ejemplo- acomete un viaje similar, la fábula que siempre sostiene su escritura se manifiesta como límite, como representación; si Patricia Guzmán (1960) –a su vez- se arriesga por el ámbito de la mística (esposo –bello e intenso poema, por cierto- y pájaro y ángel, sus referentes), y por ahí se aproxima al mundo de Marosa di Giorgio, mayor madurez y riesgo expresivo hallamos en la uruguaya; asertiva, a pesar de todo, la escritura de Guzmán: “Aquí tengo un libro lleno de lamentaciones, quejidos y ayes/ (Yo no he querido comerme el libro que me ofrece el ángel)”. ¿Y si decimos Edda Armas (1955)? Errancia, el movimiento e intención de su discurso; indagación del ser en su entrega y comunión por ese terreno movedizo e inquietante que crece hacia dentro con su escritura (“ensayar un final/ estrenar otro”). Voz en soledad la suya, “y las ideas amenazan viajar/ hasta sus orígenes” en un fondo de noche; círculo que cierra aquella errancia, en palabra y figura, forma precisa del poema. Y a ver. En cualquier caso, Lourdes Sifontes (1961). Que retoma la acción interrumpida en Ana Enriqueta Terán; acción que es meditación (medida, peso, pensamiento) que arma y desarma y combina las palabras, “creando analogías de sonido y de sentido” –como dice Julio Miranda. Casa de hablas, por tanto. Y reflexión sobre el poema, para llevarlo a más. O sobre la prosa: ¿por qué no poesía? Alcanzada así la presencia de la forma, desde la perplejidad resultante del roce orgánico con el lenguaje, pensar lo visto y nombrarlo siempre en el límite (“frágil línea de la lejanía”, de la cual hablara Laura Cracco), consciente de la fragilidad y de la incertidumbre allí abierta. Movida entonces al salto.

La reflexión verbal, reflexión existencial; siempre contra el tiempo, contra la lengua establecida y sus recursos. En Sifontes no hay argumento que busque lenguaje para instalarse: “Hoy sé que nada se marchita, que lo que se pronuncia puebla el mundo, que la jaculatoria del verbo se hace cuerpo”. Lo que se pronuncia; ello es, lo que se nombra y manifiesta. No lo que se dice, su fuerza inaugural: “voz que rompo y que me rompe, quebrando las palabras, juego de infancia ver qué tienen

dentro [...] con este verbo, este cuerpo, este cuervo que acaso *still is sitting* [...] vuello a lo oscuro que se enciende”. En idéntica comunión a la propuesta por Mahria Vázquez (“cuerpos que somos, alas de mundos otros que nos vemos sólo por nuestros ojos y los ojos del cómplice, desterrados”). Una vez más, en la sintaxis, la semántica: abrazo de cuerpos que cumplen las palabras en su ritmo particular, y no porque la página sea soporte para su formularia disgregación. No podemos decir prosa; respiración que halla forma, expresión natural en su intensidad orgánica. En *De cómplice y amante*, escribe Lourdes Sifontes: “aunque parezca que aludo al ofertorio mágico del lecho, aun cuando veas en mí las urgencias posibles de la mujer que en tal oficio apunto a ser, nada haré en el terreno de los cuerpos; no ahora”. Explícita advertencia; se nos impone para que leamos como es debido el final: “Tal será mi placer, fundarte y poseerte, sin que tú nada sepas, en la artera pasión de las palabras”. ¿A qué cómplice, a qué amante se dirige; de qué experiencia se nos habla? No de amor, en el sentido convencional; de entrega, sí, mas no de cuerpos... O quizá sí, y amante y cuerpo acaben siendo las formas de la experiencia, la expresión cierta de la verdad que con el poema resplandece. ¿O creemos, sinceramente, que una expresión asertiva, fiel al orden del discurso y a su razón dicha *a posteriori*, aporta diferencia y salida a ese discurso que desperdicia las palabras y se consume en la disipación, secuestrado desde siempre por el poder?