

Yolanda Pantin o la Épica del Desdoblamiento

[EN el-nacional.com/papel_literario/Yolanda-Pantin-Epica-Desdoblamiento_0_485951649.html](http://el-nacional.com/papel_literario/Yolanda-Pantin-Epica-Desdoblamiento_0_485951649.html)

Antonio López Ortega

I

El siglo XX venezolano fue prodigioso en formas y hallazgos poéticos. Desde la prosa visionaria de Ramos Sucre –un adelantado a todas las épocas– hasta los grupos y escritores que emergieron en los últimos lustros, la poesía venezolana no sólo se hizo moderna sino que también contemporanizó con las otras del continente hispanoamericano, aportando un marcado acento de originalidad y rigor expresivo. Se cuentan con admiración los grupos, las revistas, los manifiestos, las posturas estéticas que fueron esculpiendo el siglo verbal. A los movimientos telúricos, sucedían las visiones cosmopolitas; al afán de traducir a los grandes maestros universales, se sumaban los esfuerzos editoriales de diverso tipo. Tuvimos adelantados y nativistas, poetas de la tierra y poetas del espacio, escritores de fuerza temática e indagadores del lenguaje, simbolistas de nuevo cuño, lectores del surrealismo y exponentes de la llamada poesía urbana. Todo condensado en una centuria de grandes logros y cambios, de avances y afirmaciones cívicas, de consolidación republicana y democrática, de crítica de la razón histórica elaborada desde las trincheras de la vanguardia estética y del informalismo.

El gran poeta Eugenio Montejo, para facilitar la comprensión de las promociones poéticas venezolanas, tuvo un particular sentido de ordenamiento: veía en la cifra 8 una especie de constante diferenciadora. Las promociones, en todo caso, no se ordenaban por razones biográficas, como tampoco por coincidencias estéticas, pero sí por surgimientos colectivos en los que una camada de poetas irrumpía en la escena pública y comenzaba a mostrar sus creaciones. El siglo se abría con una promoción emblemática, la “Generación del 18”, de profundo aliento renovador, en la que se encontraban, entre otros, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), Fernando Paz Castillo (1893-1981), Enrique Planchart (1894-1954), Rodolfo Moleiro (1897-1970) y Jacinto Fombona Pachano (1901-1951). También fue importante la “Generación del 28”, más en el plano político que en el artístico, aunque de ella formara parte una figura como Andrés Eloy Blanco (1897-1955), poeta de la civilidad. Hay quien también ha querido ver en una más desdibujada “Generación del 48” los nombres de poetas más cercanos de la casticidad y el telurismo: Juan Beroes (1914-1975), Pedro Pablo Paredes (1917-2011) o José Ramón Medina (1919-2010). El mismo Montejo se reconocía como parte de la “Generación del 58”, la misma que nace junto a la recuperación democrática que surge después de la caída de Pérez Jiménez. Esta generación esencial del siglo XX produce revistas o grupos como “Sardio”, “Tabla redonda” o “El techo de la ballena”, y en su seno se encontraban desde narradores como Salvador Garmendia, Adriano González León o Elisa Lerner, hasta poetas como Rafael Cadenas, Guillermo Sucre, Ramón Palomares, Alfredo Silva Estrada o Juan Calzadilla, todos nacidos en la década de los años '30 y casi todos autores que emergen, precisamente, a partir de 1958.

Viniéndonos a las postrimerías del siglo XX, y siempre teniendo en cuenta a Montejo, el año 1978 también podría reunir a una significativa promoción literaria. Entre 1977 y 1981, por ejemplo, surgen agrupaciones renovadoras de la escena literaria como “La Gaveta Ilustrada”, “Tráfico”, “Guaire” o “Calicanto”, pero también proliferan revistas culturales, premios, grupos regionales, talleres de escritura, editoriales municipales o universitarias, que enriquecen el momento y proveen los medios para el conocimiento y la difusión. De diferentes orígenes y rincones geográficos, los representantes de esta nueva promoción poética de 1978, quizás la última claramente rastreada del siglo fenecido, tienen como denominador común haber nacido casi todos en la década de los años 50. Así, un brevísimo listado debería reconocer al menos los nombres de Cecilia Ortiz (1951), Salvador Tenreiro (1952), Igor Barreto (1952), Edda Armas (1953), Harry Almela (1953), Miguel James (1953), Yolanda Pantin (1954), Santos López (1955), María Auxiliadora Álvarez (1956), Ana Nuño (1957), Rafael

Castillo Zapata (1958), Rafael Arráiz Lucca (1959), Laura Cracco (1959) y César Seco (1959).

El aporte de poetas y agrupaciones correspondientes a la promoción de 1978 sigue siendo tarea pendiente de críticos y estudiosos. Por muy fresca que parezca, por inconclusa que se sienta, esta etapa decisiva que salta de un siglo al otro ya cuenta con suficientes señales de identidad como para no reconocer en ella los signos promisorios de un nuevo tiempo. Se trata de uno de los avances mejor delineados, de mayor ruptura, de más honda renovación del pasado y diálogo con el futuro, de los que tengamos memoria en cuanto a evolución poética se refiere. Nunca un concierto de voces había afirmado con tanta fuerza un lugar en el mundo, una diversidad de propósitos, una crítica de los 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, de revisión de legados universales y de diálogo con los poetas de la contemporaneidad. Su solo balance o enumeración no deja de ser una tarea difícil y compleja.

Para esbozar una primera hipótesis del tenor de la ruptura generacional frente a movimientos anteriores, digamos que la promoción de 1978 se caracteriza, entre otras evidencias, por desdibujar o sencillamente abolir el referente histórico como telón de fondo de toda reflexión poética. Ciertamente, buena parte de las expresiones poéticas del siglo fenecido habían dialogado de una u otra manera con la Historia, con sus avatares o progresos, con sus riesgos o cortes, con sus construcciones políticas o sus deudas sociales. Era una reacción estética comprensible en la lectura de un siglo que, a diferencia del XIX, caracterizado mayoritariamente por la lenta construcción republicana en medio de guerras civiles, se postulaba como un siglo que reconquistaba los signos de la paz y la convivencia. Una generación tan vanguardista como la de 1958 (con Cadenas, Silva Estrada o Sucre, pero también con Valera Mora, Barroeta o Montejo), que hizo suyas todas las lecturas estéticas del siglo, no escapó tampoco al influjo histórico, ya fuere para exponenciarlo, asimilarlo a regañadientes u ocultarlo como un referente tácito. En la lenta construcción de la convivencia política que Venezuela experimenta en el siglo XX, es comprensible que el usufructo de la verdadera paz civil haya sido una conquista tardía en las conciencias creadoras. De allí que la falta de ataduras históricas que expone la generación de 1978 también podría leerse como el primer momento en que la construcción democrática genera en el plano estético una expresión enteramente libre, sin deudas de ningún tipo, con asombrosa emergencia subjetiva y con un abordaje de temas del mayor espectro posible. Las mentes han dejado de ser presidios y reflejan más bien un sentimiento que sólo puede provenir de sociedades modernas en las que los tabúes han desaparecido del todo.

Si la omisión del referente histórico es la marca mayor de la generación de 1978 en cuanto a propuestas de fondo, podríamos admitir que en el terreno formal las novedades dan cuenta, entre otras señales, del carácter fragmentario de los poemas, de la apuesta crítica a la no significación —más presente en los pioneros y menos en los últimos exponentes—, de la intertextualidad, de la supresión del sujeto como figura inconsistente, de la absorción de todas las fórmulas genéricas. Pero por encima de conquistas formales o conceptuales, un fenómeno más de corte sociológico que la crítica no ha sabido rotular con comodidad —y quizás el más importante y novedoso del período— es la irrupción de un grupo significativo de poetas mujeres. No se trata ya de figuras aisladas dentro de promociones o movimientos como las que tuvimos a lo largo del siglo (Enriqueta Arvelo Larriva, Ida Gramcko, Luz Machado, Ana Enriqueta Terán, Elizabeth Schön, Miyó Vestriani, Hanni Ossott) sino de un concierto generacional de voces en el que podemos distinguir, entre otras, las de Cecilia Ortiz (1952), Blanca Strepponi (1952), Yolanda Pantin (1954), Edda Armas (1955), María Auxiliadora Álvarez (1956), Maritza Jiménez (1956), Ana Nuño (1957), Verónica Jaffé (1957), Laura Cracco (1959) o Martha Kornblith (1959-1997). Menciones como poesía femenina, o poesía de la condición femenina, o poesía escrita por mujeres, o poesía de la intimidad, o poesía del cuerpo, o poesía de la condición de la mujer en la ciudad, son algunas de las tentativas que la reseña periódica o crítica ha usado para dar cuenta de un movimiento abierto, libre y complejo, lector de las voces femeninas hispanoamericanas y seguidor atento de las grandes figuras de la poesía femenina contemporánea

(Anne Sexton, Elisabeth Bishop, Sylvia Plath, entre otras). No existe tópico de la feminidad que esta promoción no haya tocado: el cuerpo en todas sus fases (desde la celebración carnal hasta el aborto), los oficios de todo orden (desde los domésticos hasta los que impone la vida moderna), el amor verdadero o transfigurado, el matrimonio o la soledad inconsolable, la maternidad o la pérdida, la cordura como espejo pero también la locura como infierno. Se trata, en síntesis, de la irrupción de un nuevo sujeto en la poesía venezolana; de la irrupción de una voz alterna, desconocida o aplazada, que viene a nutrir y complementar un flujo discursivo secular que, a la luz de estos aportes generosos, gana ahora en visión de mundo y en complejidad expresiva.

//

Parodiando al gran poeta Vicente Gerbasi, los integrantes del grupo “Tráfico” –uno de los más importantes del período finisecular– encabezaban su manifiesto diciendo: “Venimos de la noche y hacia la calle vamos”. En clara alusión a las promociones que los antecedían, pretendían alejarse de la “poesía nocturna”, del “oficio chamánico” o de los “fantasmas de la psique” para reivindicar “una poesía de la higiene solar”, en la cual “el poeta regrese al mundo de la historia”. Vistas a la distancia, estas propuestas no preservan hoy el peso de la ruptura que en su momento postulaban, porque si nos atenemos al desarrollo de la obra poética de algunos de sus integrantes –pensemos en los casos de Armando Rojas Guardia, Igor Barreto o Yolanda Pantin–, su filiación a la tradición poética venezolana es perfectamente verificable. El afán de ruptura parecía dirigirse más bien al exceso de lirismo, a los extremos experimentalistas o a la vocación de no comunicar que cierta poesía de los 70 postulaba sin ambages. No obstante, esa reivindicación de la calle no hay que leerla como una vuelta al referente histórico, que estas nuevas promociones veían como un lastre o un exceso, sino como una manera de abrir el compás de intereses hacia horizontes de significación que hasta ese momento habían sido ignorados por la tradición poética venezolana. El caso de la poesía escrita por mujeres era una omisión penosa dentro de una tradición que lentamente iba integrando sus alteridades, porque no es sino hasta los años 80 que esa voz colectiva se expresa con firmeza, aplomo y deseos de explayar un vasto campo de necesidades expresivas hasta ese momento postergadas. El siglo XX mostraba a un sin número de autoras obligadas a escribir con pseudónimos, hostigadas por sociedades pacatas, condenadas expresivamente, mutiladas en su oficio naciente. Ese legado de deshonra debía trasponerse tal como las nuevas promociones lo estaban exigiendo, con una apuesta poética enriquecida por campos de significación que antes soslayábamos.

Como muchos poetas de la generación de 1978, los orígenes literarios de Yolanda Pantin (1954) responden a instancias grupales. Miembro fundadora del grupo Tráfico, que marca sus inicios, pronto la vemos integrando –de la mano de Antonia Palacios– el grupo Calicanto, y también cursando los Talleres Literarios del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, cuya labor de formación fue legendaria desde los tardíos 70. Sin embargo, las referencias grupales no deben de extenderse hasta el campo de las influencias o hasta la sospecha de intereses estéticos compartidos, porque si algo ha caracterizado su poesía es esa condición de voz solitaria, personalísima, esquiva a caracterizaciones. Su poesía es personalísima, esquiva a caracterizaciones. Su apuesta discursiva no sólo se erige como vanguardia de este vasto movimiento sino que también lo expande a límites inconcebibles por el carácter cuestionador, descreído y crítico de su poesía. El apetito de desmontaje de la propia operación poética recorre toda su expresión hasta volverla simulacro, ensayo reiterativo, esgrima solitaria. El verso crece sobre su propia ruina, como yerbajos aislados entre las estatuas caídas. De filiación aparentemente nómada, el verso de Pantin apuesta en el fondo a la *sedentarización*: congelar la búsqueda expresiva cuando alguna revelación lo requiere. En esas pausas de reposo, que no son pocas, el verso *acampa*, quizás preso de la belleza o de algún sentimiento de trascendencia. Poesía de intervalos, de saltos en la significación, el regusto es una dimensión claudicante porque nada se puede esperar de un sujeto que está muerto, de un sujeto que sólo se atreve a señalar sus limitaciones, sus imposibilidades. Extremo de la apuesta moderna: la propia duda sobre la expresión, el temor al vacío que crece como un abismo bajo el velo de la significación:

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

[De *Poemas del escritor* (1989)]

Ante la muerte del sujeto, es comprensible que el escritor no tenga lugar. Y he aquí una de las principales obsesiones de esta poesía: el no-lugar del escritor. O dicho de otra manera: el afán de calibrar la dimensión del vacío para, por traspuesto, como si sólo restara una silueta, revelar lo que queda como posesión. Con una carga de finísima ironía, esta poesía puede recrear un personaje que no es otro que el mismo escritor. No el escritor que se ve, que reflexiona sobre sí, sino el escritor como excrecencia, como despojo, como criatura inocente presta a cumplir un rol teatral: la vida misma:

El escritor está solo
solo ante él
solo ante el mundo
solo ante la persona que ama
Esto último lo aterrera
“¿cómo solo?”
Trata de poner en orden sus pensamientos
—la persona amada tiene los ojos color miel—
El escritor tiene un gran miedo
pasa una rápida revista por su vida
¿qué diferencia este amor del otro?
—la persona amada lo mira desde el fondo de sus ojos—

El escritor está aterrado
El amor blande su arma contra un niño

[De *Poemas del escritor* (1989)]

///

La evolución poética de Yolanda Pantin plantea una seguidilla de títulos (doce entre 1981 y 2011) cuyos aportes, por demás vertiginosos, se van desdiciendo conforme un nuevo libro va anulando al anterior. Se diría que su poesía va borrando su propio registro en la medida en que cada nueva entrega es más abarcante. La novedad pronto se convierte en ruina, pero no por desechar lo anterior sino por ampliar los sentidos que en el esfuerzo previo apenas se intuían. El sentido de búsqueda, de hallazgo de los extremos, de siempre aspirar a más (o de estar consciente de que siempre se escribe con limitaciones), condiciona su poesía hasta volverla un permanente ensayo de superación, no de sí misma, por supuesto, sino de su íntima capacidad de discernimiento. Podríamos decir que su poética se centra en el simple instante de la revelación, sin detenerse a señalar qué lo genera como tampoco qué deja como rastro:

En la débil luz

del puente de la lengua

hallé la verdad de tu amor

que no comprendo

[De *La canción fría* (1989)]

En esa evolución vemos cómo un libro como *Casa o lobo* (1981), título iniciático, postula la expresión de un encierro, que podría ser la de la más tierna memoria, amenazada o expuesta a los signos disolventes de la exterioridad. Fin de la intimidad, podríamos decir, de las seguridades hogareñas, o quizás violación de un mundo armonioso, perdido para siempre. Esa extraña voz, que podría ser infantil o inmadura, llega a ser críptica, como si no alcanzara interlocutores. Escritura cifrada, quizás para nadie, que no deja de ser dolorosa. El salto a *Correo de corazón* (1985) postula una mirada irónica sobre la sentimentalidad, que se expone muerta para siempre. Estos versos un poco agrios quieren reconocer que la subjetividad femenina ha llegado tarde a los fastos del Romanticismo o de la poesía amorosa, cooptada tradicionalmente por las voces masculinas. Frente a los despojos expresivos, la respuesta adecuada es distanciamiento ante los tópicos machacados. *La canción fría* (1989) quizás marca el primer ensayo de desdoblamiento, de entender que el sujeto expresivo está de manos atadas. Pero ante el postulado no-lugar del escritor, porque finalmente la escritura es una instancia vana, quién sabe si el cuerpo como instancia física, sagrada, ocupa el puesto que antes ocupaba la conciencia, ahora ejercicio fallido. El cuerpo no como receptáculo, sino como lo que nos posee, sino como lo que nos contiene: finalmente la casa del espíritu. Frente a este don de los dioses, que sólo exige contemplación, el verbo se revela como un ejercicio errático. *El cielo de París* (1989) es un vasto fresco que, aprovechando el pretexto de un paisaje alterno, profundiza el sentido de desdoblamiento: “los peores poetas / escriben en primera persona / versos que no importan a nadie”. El mundo llega a ser un ombligo y el “el país de la primera edad” aparece trastocado en recuerdos fugaces que se estrellan contra los muros de la ciudad. *Poemas de escritor* (1989) sigue poniendo el acento en el desdoblamiento, en la pura impostación del sujeto. ¿Quién escribe en este libro? Es difícil determinarlo, pero el tono conduce a un emisor que pareciera una proyección del autor, mas no el autor. Apoyándose en una cita de Murilo Mendes, esta impostación autoral dice: “un extranjero piensa en mí fuera del tiempo”, lo que lleva a suponer que el sujeto expresivo se forja por fuerzas que no son

internas, innatas, sino periféricas. ¿Este “escritor” no será también una visión burlesca de quien siempre se sintió centro de todo? Desde la pulsión femenina, hay razones suficientes para evidenciar esos roles opresivos y ponerlos al descampado. *Los bajos sentimientos* (1993) reúne pulsiones que ya estaban presentes en los libros anteriores, pero bajo enfoques renovados. Sigue fomentándose una lejanía frente al sentimiento, considerado vacío, y sigue erigiéndose la figura impostada del “escritor” o del “poeta”, pero ahora matizadas, para contrarrestar el no-lugar de la escritura, por el paisaje como cuerpo distante, que poco a poco se va haciendo íntimo. Calladamente, verso a verso, se va ofreciendo resistencia al influjo mayor, corrosivo, de la escritura como opción expresiva. Finalmente, frente a la duda sobre la cultura, tejido perturbado, oponer la naturaleza. O dicho en palabras de José Lezama Lima: “Como la naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza”:

El joven poeta mira a la muchacha entrar al agua

estela silenciosa

que nada sin pensar

ser otra cosa

sólo cuerpo que brilla

sobre el agua

Bracea la muchacha

una piscina tras otra

La joven se remoza

como un pez que fluye

y pasa

El poeta se inclina sobre el borde

angustioso

Hace señas forcejea

¡regresa a la orilla!

En el agua la muchacha

es cuerpo y fatiga

Así mira el poeta el sol a la deriva

[De *Los bajos sentimientos* (1993)]

En un segundo momento de su trayectoria poética, la aparición de *La quietud* (1998) podría marcar un momento de recogimiento, pero no por ello exento de tensión: “Las aguas no iluminan / oscurecen la tierra / Su fuente es el miedo / que mana de nosotros / y también de los ahogados/ en el aire húmedo.” Parecería que todo el trato con la exterioridad, siempre hostil, genera un punto de reconcentración, que no es otro que el de ese sujeto sometido a identidades alternas. Esa tregua momentánea da paso a una exploración esencial, que es la de *El hueso pélvico* (2002), una tentativa

por encontrar en el mito de María Lionza, y sobre todo en la representación que de la diosa hace el escultor Alejandro Colina, un principio de gestación muy opuesto al de las conformaciones culturales venezolanas. El gesto de elevar con los dos brazos hacia los cielos una enorme pelvis simboliza un principio materno de creación, de afirmación de vida, muy contraria a los mitos fundacionales del siglo XIX. Esa heroicidad de guerras y sangre, ignorante de las hazañas cotidianas, que nunca sabremos adónde nos conduce, vuelve a resucitar como un referente sombrío en los albores del siglo XXI, justo cuando ya la creíamos perfectamente enterrada. Se entenderá entonces por qué los *Poemas Huérfanos* (2002) son una constatación de que el referente histórico se ha hecho inamovible y de que el estado de orfandad define como pocos a emotividad general: “La muerte sucede, niños”, sentencia una voz que también mata ciervos y besa la mano de un cadáver.

Con sus tres últimos libros –*Épica del padre* (2002), *País* (2007) y *21 caballos* (2011)–, Yolanda Pantin construye una trilogía densa, compleja y abarcante. Podríamos hablar de verdaderas genealogías, sobre todo en el caso de los dos primeros. En *Épica del padre*, la reconstrucción memorística se inicia al asumir la voz paternal; en *País*, pareciera más bien una voz colectiva, con hablantes múltiples. En todo caso, la madurez expresiva se ha hecho prístina, sabia, llevando la operación de desdoblamiento a otro orden, pues ya no se afincan en personas interpuestas. Todo es ya más sutil o elaborado: puede que la voz propia ya no sea tal sino el asiento que se le ofrece a nuestros muertos, fantasmas o incluso nonatos. Esta necesidad de reconstruir familia, paisaje propio, así sea a través de cabos sueltos, pareciera ser la reacción natural a un entorno cuya mayor vocación es borrar memoria, erradicarla de cualquier territorio. Para una obra que en sus comienzos evidenciaba la desarticulación del sentido, pues el apetito vanguardista encendía las alarmas ante los signos decadentes de la convención, el llamado de la madurez la obliga a desandar el camino y rehacer una memoria afectiva, así sea para enumerar sus pérdidas. Pues de pérdidas sucesivas e infranqueables están hechos estos poemas de la madurez, con antepasados borrosos, fugitivos entre las islas del Caribe, desterrados en una orilla y acogidos en otra, para dar cuenta de que la inmovilidad es un concepto ubicuo. La épica, en verdad, es un rosario de cuentas rotas, carcomidas, dolorosas, y el país apenas un territorio que se angosta hasta sólo ser el de los afectos apagados o desdibujados. Las voces que quedan, como bien lo expresa un epígrafe de Borges, son las de los muertos, quienes finalmente son los que nos engendran.

IV

La poesía de Yolanda Pantin remite a la verdad. O, en todo caso, a *su* verdad. No hay un ápice de falsedad en sus versos, no hay retórica, tampoco frases impostadas ni ideas preconcebidas. No se deja guiar tanto por el afán de hacer “buena literatura” como por la búsqueda de una honestidad expresiva, que se muestra al desnudo. Se escribe para salir de la no significación, que es como decir la muerte, aunque el intento sea siempre fallido. Hablamos de una poesía del enclaustramiento, de una poesía concebida o escrita desde un cuarto hipotético: el cuarto de Yolanda Pantin, *a room with a view*. Poesía que se lleva de un lado al otro, de la mano de su cuerpo. Se hace el lugar al andar y, en cada recodo, la mirada se renueva o se rehace. En el poema “Los cuerpos abandonados” se habla precisamente de la capacidad para inventar cuerpos pasajeros desde los cuales se pueda mirar, que es un principio de desdoblamiento.

La evolución de su poesía ha mostrado algo que, a falta de mejor nombre, llamaremos “la muerte del sujeto”. Se trata de una apuesta cónsona con un discurso que borra sistemáticamente a su emisor. ¿No es el sujeto una institución sacrosanta de Occidente? Y, sin embargo, descreer de las visiones de mundo es descreer del sujeto que las postula. ¿Quién habla entonces en la poesía de Yolanda Pantin? Habla el vacío de la sociedad contemporánea, hablan los “hombres huecos” de Eliot. Nada más efímero, nada más fantaseoso en estos tiempos, que postular una voluntad. La voluntad del sujeto, en efecto, ha quedado abolida, desplazada, por condicionantes externas. De allí que, a falta de sujeto, buenos sean los ejercicios de desdoblamiento, o al menos más honestos. Los “escritores”, los “poetas”, los “padres”, los “muertos” y tantos otros constituyen el coro de hablantes que, literalmente,

hablan a través de esta poesía. Y lo hacen para ofrecer el testimonio de una épica –torcida, íntima, intrascendente–, que por ello mismo es importante. Discurso residual, se entiende, pero más que legítimo en cuanto impone la irrupción del más feroz escepticismo, que es el síntoma medular de estos tiempos.

Hay que reconocer en la poesía de Yolanda Pantin una obra profunda y radicalmente original. Una apuesta extrema, que no solamente estética, que hace de su voz una de las más singulares del continente poético hispanoamericano. Su obra se nos revela como un patrimonio único donde podremos reconocer los fragmentos dispersos del ser, del sentido. Recuperarlos a la luz de sus palabras es tarea urgente para nuestra rota contemporaneidad.