

LA MODERNIDAD Y EL DISCURSO CRÍTICO DE LAS POETAS HISPANOAMERICANAS

(Conferencia en University of Massachusetts, Amherst, abril 2011)

Las poetisas del posmodernismo

El modernismo tiene un discurso discrepante, como se observa en la obra del mismo Rubén Darío, de Herrera y Reissig y José Asunción Silva, por ejemplo. Sin embargo, en sus poetisas, en autoras como Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira o Juana Borrero, el malestar ante las condiciones de su vida no da lugar a una confrontación, sino a sentimientos de doloroso y melancólico recogimiento, en unos casos, y de orgullosa resignación, en otros; no se pacta una convivencia, pero tampoco se sustenta una crítica, sino solo como excepción. La literatura adquiere una relevancia particular en la mujer letrada de fines del siglo XIX y principios del XX, pues es el único espacio de que dispone para expresarse con libertad. Por eso su rebelión tiene lugar en esos dominios, el de la literatura y el arte. Así la poeta uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira, nacida en 1875 y fallecida en 1924, a los 49 años de edad, en su poema “Ave celeste” escribió versos que revelan qué significado tenía para la espiritualidad femenina la poesía: es un refugio, el refugio que ofrece la armonía en un plano simbólico elevado, la alternativa de una verdad superior frente al sufrimiento provocado por insuficiencias de la realidad de la vida diaria: “El grito clamoroso de angustia o de esperanza/que hacia el espacio lanza/sin eco su elegía,/.../lo trocará en gorjeos tu pico musical:/Oh límpido y sonoro pájaro de cristal”, dice en un poema. En otro, llamado “Voz de retorno”, Vaz Ferreira se desdice de la necesidad que la oprime sin remedio y sin esperanza: “Nada le queda al náufrago; ya nada; ni siquiera/la dulce remembranza de un dulce sueño vano”, escribe. Al final la poeta termina invocando la libertad espiritual, único camino para la redención de su vida: “Alma sé libre y rauda, sé límpida y sonora”.

Otra de las poetas modernistas, Delmira Agustini, que fuera asesinada por su ex marido a los 28 años de edad, expresó de un modo altivo su desaprobación del mundo. En su poema “La agonía del sueño”, escribió: “bendito el orgullo que en mis ojos/congela el llanto con su glosa fría:/protestar sin vencer es humillante: ¿por qué exponerse al pie de la ironía? (...) Pase el destino/pase el dolor del brazo de la muerte”.

El único poema en que Agustini habla de rebelión, se refiere a la rima, calificada de “tirano” y “estigma” porque “esclaviza” al ‘Pensamiento’, única garantía de libertad. En ese poema exalta al pensamiento y la vida (“si en la vida estáis, sed de la vida”, dice un verso) e incita a desdeñar “la apariencia, la falsía”. Desde luego, tanto en la obra de Vaz Ferreira como en la de Agustini hay una crítica implícita; surgen como expresión de un inconforme estado espiritual. Libertad, sonoridad, armonía, pensamiento, remiten a la poesía y la literatura, y son a la vez caminos y metas del espíritu modernista.

Contemporánea de Agustini, la argentina Alfonsina Storni da un giro importante en el discurso crítico. No son pocos los poemas en que esta mujer solitaria, cuya muerte cantó Mercedes Sosas, deja oír su lamento o su reproche. Su principal tema son las relaciones de género, la condición de la mujer, explícito en poemas como “Fecundidad”, “Van pasando mujeres”, “Femenina”, “Saludo al hombre”, “Dios nuevo” y “A una mujer que haga versos”. La dominación masculina provoca en ella ironía e imprecaciones de una fuerza impresionante: “Oh cómo te odio, Dios de las mujeres...de inflexibles leyes. / Huyo de ti”, dice en “Dios nuevo”, mientras en “Saludo al hombre” se leen estos versos desafiantes: “con mayúscula escribo tu nombre y te saludo... Brindo por tu adiestrada libertad, la soltura/con que te sientes hijo claro de la natura... ¡Salud! En versos te hago mi fina reverencia”. Llama la atención la imprecación y la postulación de una nueva religión, un nuevo Dios, que libere a la mujer; son postulaciones generales acerca de la estructura misma del mundo humano, novedades en el discurso crítico femenino, y probablemente tienen su origen no solo en la experiencia femenina sino en la marcha general de la historia, que cuando Storni escribe acaba de pasar por uno de los momentos más atroces, la Primera Guerra Mundial.

Porque, en realidad, en Storni la crítica va más allá del género. Poemas como “Letanías de la tierra muerta” y “Agrio está el mundo” acometen al conjunto de condiciones de la existencia. En el segundo, la visión es apocalíptica. Alfonsina, que terminó quitándose la vida, ve que en el mundo “suben las viejas tumbas/a la superficie” y “el agua de los mares/acuna/casas de espanto”; ve al hombre dominando sobre el planeta, “balanceándose/sobre sus dos piernas”. En ese poema, todo

aparece detenido, desierto, muerto. Las “Letanías de la tierra muerta”, dedicada a Gabriela Mistral, son profecías en las que Storni se entrega a visiones acerca del fin de lo humano: “Ni una ciudad en pie –dice un verso, “el viejo sol” es “carbón inútil de apagada tea”, “y negros, y amarillos y cobrizos,/y blancos, y malayos y mestizo/se mirarán entonces bajo tierra/pidiéndose perdón por tanta guerra”.

Al mismo tiempo que Storni y Agustini escribían en Argentina y Uruguay, en Venezuela Enriqueta Arvelo Larriva, nacida en Barinas en 1886, escribía *El cristal nervioso*, un libro de 1922 publicado recién en 1941. En ese libro, en el poema “Sería la advenediza”, hace una compleja exhortación a Dios que deja a las claras cuánta distancia ha adquirido la mujer con respecto a los ideales comunes patrocinados por lo religioso o asociados a lo religioso, lo que supone un desplazamiento en el camino de su liberación. Arvelo renuncia a la dicha y la ventura, puesto que se pagan al precio de la libertad, el aplomo y la gracia:

Señor, no me des ya la dicha.

No sabría manejarla

Y con ella iría cohibida

Como una nueva rica.

Déjame ir tranquila,

Sin las cosas, fútiles para otros,

Que fueran tempestades en mi vida.

No me des nada...

Pero déjame intuirlo todo.

Deja sin aherrojar mi sentir,

Deja que lo glose mi voz.

No me hagas nueva rica de la ventura.

Sería la advenediza sin elegancia.

Ya no sé aprender nada

Y no quiero perder

Mi gracia y mi aplomo de desheredada.

Como vemos, el discurso de la crítica se va ensanchando. Lo que subyace a esta exhortación no es un cuestionamiento a la condición femenina en el mundo: la poeta apunta a un modelo moral que exige el sacrificio del ser natural, del aprendizaje a través de la experiencia, en favor de ostentosos principios aprendidos en el ejercicio de un poder y una autoridad. Dios, esto es, la religión, es denunciado otra vez como garante y agente máximo de un orden excesivo, que se prefiere evitar. La poeta se asume, pues, como heredera de la pérdida; acepta la marginalidad a que la condena su estado natural no salvífico, pues éste garantiza la preservación de la verdad de su ser.

Las vanguardias

Una década después de que Alfonsina Storni y Arvelo Larriava elaboraran su disidencia, tuvo lugar el auge del movimiento literario y artístico que se conoce con el nombre de vanguardias. Ni Storni ni Arvelo son vanguardistas estéticamente, pero las dos son perfectamente afines a la índole de la experiencia que la vanguardia propagó por toda América latina. De este movimiento, que tuvo sus inicios hacia 1914 y declinó hacia 1940, destacaremos a Magda Portal, de Perú y Aurora Estrada y Ayala, de Ecuador. En las dos, como en algunas de sus contemporáneas (Winett de Rokha, de Chile, sería un ejemplo) es notoria la influencia de las teorías marxistas acerca de la lucha de clases y de la liberación del hombre a través del socialismo.

Magda Portal nació en 1903 y murió en 1989. Fue una de las fundadoras y portavoz del partido APRA, una prominente luchadora por el reconocimiento de los derechos políticos de las mujeres y una activista del movimiento cultural e intelectual gestado en torno a la revista *Amauta*, que fundara y dirigiera José Carlos Mariátegui entre 1926 y 1930. Aunque su preocupación dominante fueron los derechos de la mujer, tanto sus planteamientos estéticos como su poesía cuestiona las condiciones de lo humano en la era moderna, los mecanismos generales de dominación, no las condiciones genérico-sexuales de existencia de la mujer: “preso el sueño de la vida/pájaro en jaula de hierro/con una puertecita de esperanza”, dice en un poema. En el poema 17 de su libro *Una esperanza y el mar* muestra una exacerbada necesidad de liberación de su Yo: “Quisiera perderme de mí misma/limbo de mi pensamiento [...] Saltar el círculo que me aprisiona/y

en el que se debate/serpiente cercada de llamas/mi juventud inútil”. Portal, una luchadora social, no pierde de vista la intimidad humana, su conflictividad, su experiencia de sujeto que ama y desea y se ve sometido a un “holocausto” sobre el “terrible lienzo de la noche”.

La profesora Vicky Unruth afirma que “la obra creativa de Portal [en los años veinte] exhibe más variedad de tono y perspectiva que su escritura política”, y comenta después: “La mayoría de los poemas de *Una esperanza y el mar* (1927), por ejemplo, constituyen meditaciones subjetivas en busca del amor, de la conexión con el prójimo, de la claridad del pensamiento, y de la liberación ante las limitaciones del ser y de la realidad contingente. Sirven de marco para estas composiciones tres poemas con imágenes utópicas de liberación colectiva... Estos enlazan al sujeto hablante de los poemas más intimistas con la realidad más vasta que busca”. El lenguaje de Portal se vuelve más directo y desnudo a medida que avanza su compromiso político, lo que está en concordancia con sus postulados estéticos. En el número 5 de la revista *Amauta* Portal publicó un artículo en que defendía una poética basada en la ecuación que igualaba el arte nuevo con la acción. Todo ello es perfectamente coherente con su vida: algunos de sus poemas provienen de la experiencia del exilio, la prisión y la deportación. En 1927 Portal tuvo que huir a México para librarse de la persecución política, y en 1934, ya de regreso en Lima, fue apresada y arrojada con su hija a una celda común. De los numerosos poemas que relatan esas experiencias, el que se titula “Celda 2” es uno de los más logrados: “Prisión con orquesta de pájaros,/ bajo la higuera pródiga de frutos./Detrás de muchas rejas está la libertad/Esperándonos con los brazos abiertos... Amanece con rezos/Pronunciados por la misma voz que no cambia,/las reclusas repiten mascullando/avemarías, padrenuestros./Más tarde se oye el himno “¡somos libres!”/cantado a toda voz por las reclusas”.

Contemporáneas de Portal fueron Winett de Rodcka, de Chile, Aurora Estrada y Ayala, de Ecuador y Clementina Suárez, de Honduras. En las tres la crítica deja de ser genérico-sexual para convertirse en social y política. La preocupación por las relaciones de género no desaparece: hay poemas que explícitamente acometen el tema, como “La ley de Moisés”, de Winnett de Rokha, dedicado a su marido, el poeta Pablo de Rokha pero ahora se inserta ese conflicto en el más vasto de las clases sociales y la lucha política. Incluso algunos de sus títulos son explícitos: “Carcoma y presencia del capitalismo” es uno de los mejores poemas de De Rodkha, y ‘A Francis Laguado Jaime. Asesinado en Cuba en 1929’ lo es de Estrada y Ayala.

Los años cuarenta; los orígenes de la poesía moderna

La poesía moderna comienza en Hispanoamérica con la obra de los poetas de las generaciones de los cuarenta y cincuenta; entre las mujeres, las mayores son Olga Orozco, de Argentina, Rosario Castellanos, de México y Blanca Varela, de Perú. Las tres son contemporáneas. Orozco nació en 1920, Castellanos en 1925 y Varela en 1926. Me detendré en las dos primeras porque en su obra la crítica alcanza una riqueza y complejidad particulares. Puede decirse que, a estas alturas, en Hispanoamérica las mujeres ya no escriben poesía “para mujeres”. No es éste un rasgo accidental. Es fruto de la modernidad, y también de la asimilación que la mujer ha hecho de su historia, su condición y sus posibilidades.

No hay poeta que resuma como Orozco los dilemas y conflictos de la sensibilidad moderna, y no hay libro en la poesía hispanoamericana en que la experiencia espiritual de la modernidad sea evocada y en cierto modo despedida con más radicalidad, honestidad y pasión que *Últimos poemas*, que la editorial barcelonesa Bruguera editó en el 2008. En éste queda expuesto cómo el discurso de la crítica se sumerge y se debate en esta época en los más extraños meandros, en la más conflictiva profundidad de la experiencia humana.

Los poemas de que se compone este libro son el relato de una caída, de una aventura con final triste. Orozco confiesa en ese libro su falta, de la que tal vez no sea culpable, pues esta falta nació de “un mandato de fuego”. Se obstinó, dice, en “encontrar la secreta escritura de Dios dispersa en las/imágenes del mundo (...) Tentativa imposible la de enhebrar los signos,/ el cifrado alfabeto que comienza en el Verbo”. Orozco sucumbió ante un destino e hizo de esa fascinación su culpa; dejó que una forma de soberbia –conocer la escritura de dios- se convirtiera en deseo y guiara su vida hasta el final. Las consecuencias, el precio, fueron “silencios crueles”; un final sin paz y sin canto (“Esta boca no canta”, dice el poema “Un relámpago apenas”), sin una morada posible, pendiendo “sobre la boca abierta del abismo”. Orozco fue aún más allá, hacia un destino todavía más dramático: en la tentativa de desciframiento del mundo, buscó la revelación; escrutó “moradas imposibles”, convencida de que éstas eran sus “verdaderas propiedades”; persiguió el ‘abismo’; y salió “a los peligros y a la desconocida inmensidad”, intentando dar “pasos detrás del horizonte fugitivo”, sentir el “aliento [de] los emisarios de territorios invisibles”; y hasta llegó a creer que vivía en una casa que “comunicaba con el cielo”, como dice un verso de “¿Eres tú quien llama?” No dudó en celebrar “las bodas con la noche”.

Es sensible el matiz fáustico de estas declaraciones. ¿Hubo frutos de esa unión con la noche, tan propia de la cultura moderna? No. He aquí una caída: el mundo, según descubre Orozco al final de su vida con sosegado desgarramiento, es “improbable y sin fondo”, y por eso sus “viajes de exploraciones” estaban condenados al fracaso.

¿Por qué Orozco tuvo que entregarse a la noche? ¿Qué la persuadió de asumir semejante conjuro? ¿Qué la hizo buscar “el sol en el fondo de la sombra”? Para responder debemos abocarnos a la más tremenda confesión de los Últimos poemas, que tiene lugar en “Balance de la sombra”: “Mi doble con dos caras” llama a su sombra, una “sombra perversa y sombra protectora” que anticipa o sigue en su camino a su cuerpo, que parece habitar en sus entrañas o surgir de éstas, y que, en cualquier caso, alevosamente atenta contra su huésped: “Yo sé que agazapada en un rincón cualquiera de los sueños/ permites que la muerte se pruebe mi propio cuerpo cuando duermo”, dice, “Y no ignoro tampoco – continúa con escalofriante resignación - que llegas desde el fondo de un abismo con alas de ladrona/ y escondes en tu vuelo soles negros,/humaredas de infiernos nunca vistos”. Nadie es culpable de su naturaleza. La voz que habla en estos poemas no tiene de qué arrepentirse. Si llegó a la noche y convivió con lo sulfúreo, fue arrastrada por una fuerza superior: “Siempre aspirada por el remolino, por el vértigo al borde del abismo. / Hasta que sobre mí se condensó la noche,/se cerraron las aguas/¡Y hasta entonces el sol enceguecía/como nunca”, dice. Una irrenunciable pasión ha arrastrado a esta mujer a vivir en múltiples e irresolubles paradojas: intentando descifrar el alfabeto del mundo ha ido a parar a un abismo; en ese lugar pavoroso, en el fondo de la noche, brilla el sol; ese sol, siendo benefactor, enceguece: y en esa absurda intensidad ha consistido el vivir.

El universo de estos últimos poemas es el mismo que la autora fue creando libro a libro a lo largo de cincuenta años, siempre bajo el signo de la espiritualidad moderna. Son propios de la modernidad los dilemas del infinito, el tiempo y la soledad, la memoria y el olvido, el gozo y la condena, que inundaron dramáticamente las páginas de los libros de Orozco. Nada pudo la noche: a la vuelta de cincuenta años, la soledad es la misma. Que Orozco sea una poeta moderna quiere decir que en la matriz de su discurso actúan de manera permanente al menos cuatro de las fuentes incombustibles de esa sensibilidad: 1. la tentativa de buscar el mundo en la noche, de ‘descifrarlo’ a través de signos invisibles; 2. la angustia ante el paso del tiempo, la caducidad y la muerte; 3. la ausencia de paliativos ante la destrucción de la vida antigua y la constitución de un mundo que sufre

ese aislamiento irremisible llamado ‘soledad’; 4. la sensación de insuficiencia del lenguaje y la consiguiente desconfianza ante la expresión verbal.

Pero ésta, lo que representa Orozco, es sólo una cara de la modernidad. La otra, reivindicativa y no menos profunda, la encontramos en la poeta mexicana Rosario Castellanos. Novelista, poeta y ensayista, Castellanos hizo de la mujer y las relaciones de género el objeto principal de su reflexión literaria. Más aún: es la pareja lo que retiene su mayor atención. Se trata de una meditación de gran alcance por sus implicaciones ontológicas, por lo que supone acerca del ser de lo humano. Porque para Castellanos ni el hombre ni la mujer existen sin el otro: el uno no es por sí mismo, no existe, sin el otro: “Porque si tú existieras / tendría que existir yo también. Y eso es mentira”, dice en “Poesía no eres tú”, tal vez su poema más famoso. “Nada hay más que nosotros: la pareja... las dos cabezas juntas, pero no contemplándose/(para no convertir a nadie en un espejo)/sino mirando frente a sí, hacia el otro ... El otro, con el otro/la humanidad, el diálogo, la poesía, comienzan”.

El uno debe salir de sí y ver y reconocer al otro, para ser a su vez visto y reconocido, y así existir. Con la pareja formada por el uno y el otro que mutuamente se reconocen comienza la humanidad. Para que haya humanidad hace falta pues que la mujer exista: sin ella no hay mundo humano. No lo había antes del advenimiento de la mujer como otro. Una de las más trascendentales implicaciones de estas ideas es la afirmación implícita acerca de la falta de acabamiento del proceso de formación del ser humano, dada la condición de la mujer y la naturaleza de las relaciones de género. El ser humano, la humanidad, no ha terminado el proceso de su creación. Por eso el poema “Ajedrez” tiene la fuerza de una admonición terrible:

Porque éramos amigos y, a ratos, nos amábamos:

Quizá para añadir otro interés

A los muchos que ya nos obligaban

Decidimos jugar juegos de inteligencia.

Pusimos un tablero enfrente de nosotros:

Equitativo en piezas, en valores,

En posibilidad de movimientos.

Aprendimos las reglas, les juramos respeto

Y empezó la partida.

Hé nos aquí, hace un siglo, sentados, meditando

Encarnizadamente

Cómo dar el zarpazo último que aniquile

De modo inapelable y, para siempre, al otro.

Es terrible porque en el poema, hombre y mujer, Uno y Otro, se aprestan a aniquilarse, pero la aniquilación del otro supondría la aniquilación de la humanidad misma. Porque el uno y el otro, aislados, no existen, sino que cada uno existe sólo cuando es reconocido por el otro. Antes de ese reconocimiento, son sólo entidades que pueden llegar a humanizarse, seres humanos en potencia.

Castellanos desarrolla esa visión de la historia y de lo humano acudiendo a modelos mitológicos. Dos de sus grandes poemas son “Testamento de Hécuba” y “Lamentación de Dido”. La figura con que define a Hécuba es la torre, “profunda de cimientos, ancha de muros/sólida y caliente en las entrañas”, mientras Dido, emblema del dolor, víctima de la traición, simboliza la naturaleza fundacional de las mujeres. Dido, la mujer, fundó Cartago; Eneas, el hombre, llegó, partió, se escapó: el hombre transita, naufraga. “La mujer es la que permanece”, dice el poema. En efecto, en la mitología, Eneas, como Ulises, llega, ama y se va. “El hombre está sujeto durante un plazo menor a la embriaguez./ Lúcido nuevamente, apenas salpicado por la sangre de la víctima,/ Eneas partió”, dice Castellanos.

La modernidad ha sido pues una época que invade todas las regiones del ser, el vasto campo de la experiencia humana, y genera una sustancia espiritual que impregna todo el lenguaje. El discurso de la crítica se vuelve así de una complejidad inédita. Es el sistema general de la vida lo que queda en entredicho: ante la realidad natural del tiempo, la muerte, el espacio, ante los rasgos irrenunciables de la condición humana, ante la necesidad de saber y comprender, la vida práctica se organiza de un modo frustrante, desquiciante, incapaz de ofrecer al hombre y a la mujer compensaciones profundas, de la misma índole y de la misma envergadura de sus angustias.

La nueva crítica social: los sesenta y los setenta

Fue en los años sesenta cuando el discurso crítico se convirtió en corriente entre las poetisas hispanoamericanas. El triunfo de la revolución cubana y la lucha guerrillera en los países centroamericanos y en el cono sur propició el florecimiento de una nueva era de compromiso y literatura social, esta vez con componentes más dramáticos.

De los nombres más destacados de la poesía de los años sesenta (Juana Biguzzi, Alejandra Pizarnik, Marossa di Giorgio, Ulalume González de León), quisiera destacar dos, el de Claribel Alegria, de Nicaragua, y el de Idea Vilariño, de Uruguay. La nicaragüense publicó dos libros de poemas en los años sesenta: *Huésped de mi tiempo*, de 1961, y *Vía única*, de 1965. En los dos la memoria familiar e íntima se funde con la historia de un país, con su presente y su pasado; no hay separación de lo privado y lo público, de lo personal, lo social y lo político: Sandino, la lucha política, las prisiones y la miseria social forman parte de un universo personal y espiritual tanto como el padre, el abuelo o la madre, y tanto como los amores de la protagonista. La conciencia de género, aguda, forma parte de un yo que se va construyendo con la misma materia múltiple con que se construye el mundo exterior, y así la crítica se levanta desde un espacio en que convive todo lo humano en busca de su ser cabal. Observemos por ejemplo cómo se describe la mujer del poema "Prisionera", de *Vía única*: "La sombra entre mis sueños,/la bestia que me alcanza,/las pezuñas ruidosas:/todo eso soy yo". Esa sombra y esos sueños adquieren, al lado de la bestia y las pezuñas, un valor muy superior al vagaroso que tenían en el discurso romántico.

Quiero anotar, además, que en la obra de Alegria comparece quizá por primera vez las poetisas, la conciencia latinoamericanista. Es cierto que en los poemas de Gabriela Mistral el continente americano surge una y otra vez, pero lo hace más como paisaje y escenario que como mundo que debe ser construido. En Alegria, América es un destino a alcanzar: "Pequeña patria" y "Mis adioses" son dos poemas clave a este respecto. En el segundo Alegria hace el relato de un viaje de Argentina a Nicaragua en avión. Junto a la ventanilla surgen estas observaciones y digresiones: "América es grande,/me digo/Un bloque de piedra/torturado/.../América es una viva piedra verde/./Es difícil América,/es oscura... Mi América es sangre derramada:/ una puesta en escena de Caín y Abel,/una lucha sin tregua...". La evocación de un diálogo con escritores latinoamericanos (Idea Vilariño, Mario Benedetti, Roa Bastos), de geografías diversas, que ha tenido lugar recientemente, prepara los versos finales:

Me he puesto a teclear estas líneas

Mientras pasan los tanques rumbo a Buenos Aires”,
Me escribe Roa.
“No veo pasar a los mastodontes de hierro,
Pero los oigo avanzar, rechinando.
¿Te acuerdas de lo hablábamos con Bud, contigo,
Oyéndonos los pensamientos, queriendo para nuestra América
Así, en singular, un destino que no nos hiciera avergonzar?

También la uruguaya Idea Vilariño publicó dos libros de poemas en los años sesenta, Poemas de amor, de 1962, y Pobre mundo, de 1966. En los años cincuenta, Idea Vilariño había publicado una poesía dolorosa, lacerada y lacerante, como expresión de una modernidad que dejaba a todos a solas con el sentimiento inédito de la soledad. En Por el aire sucio, de 1951, y en Nocturnos, de 1955, ese dolor la había llevado al nihilismo. En los libros de los sesenta, ese nihilismo se hizo general. Pobre mundo es el libro que lo expresa del modo más violento, elaborando incluso una imaginaria cósmica en que el degradado mundo humano es relanzado, miserablemente reintegrado a la infinitud del mundo natural:

Lo van a deshacer
Va a volar en pedazos
Al fin reventará como una pompa
O estallará glorioso
Como una santabárbara
O más sencillamente
Será borrado como
Si una esponja mojada
Borrara su lugar en el espacio.
Tal vez no lo consigan
Tal vez van a limpiarlo.
Se le caerá la vida como una cabellera
Y quedará rodando
Como una esfera pura

Estéril y mortal
O menos bellamente
Andará por los cielos
Pudriéndose despacio
Como una llaga entera
Como un muerto.

En otro poema del mismo libro, Vilariño, en un feroz ejercicio de crítica moral, de duro realismo acerca de la condición humana, reincide en la descripción del mundo como una realidad deleznable. Nada tiene aquí que ver el género, la clase, las razas, el sistema político o económico, el dominio de un ser sobre otro, de un país sobre otro: es el degradado mundo de los humanos, la ruinoso y miserable obra humana, su materia y su espíritu envilecidos lo que suscita el hastío en la poeta, su discurso amargo, desesperado, rabioso:

¿Por qué no volará en cien mil pedazos
Esta escoria volante, este puñado
De tierra y de dolor
Aire y basura
Si no habrá nunca paz
(...)
¿Por qué no volará en cien mil pedazos.
Si no habrá nunca paz
Si lo obligado
Lo único decente
Lo que podría limpiarnos la conciencia
Es salir a matar
Limpiar el mundo
Darlo vuelta
Rehacerlo.
Y tal vez y tal vez
Y tal vez para nada

Tal vez para que a poco
Vuelvan los puros a emporcarlo todo
A oprimir a vender
(...)
Y tengamos una vez más
De nuevo
Que salir de limpieza.
Por qué no volará en cien mil pedazos.

Los setenta

La “rabia sesentista-setentista” llamaron las escritoras venezolanas Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres a la poesía que escribieron las mujeres en esas décadas marcadas por la esperanza revolucionaria. Entonces fue notorio un movimiento común en todo el continente: la antilírica y la antipoesía, que proponiendo la alianza con lo sensible se abocó también a la formación de un lenguaje más próximo, resistente a cualquier retórica de la separación. La antilírica dio popularidad a poetisas como Gioconda Belli (1948), de Nicaragua; Juana Bignozzi (1937) de Argentina; Nancy Morejón (1944), de Cuba; María Mercedes Carranza (1945) de Colombia; Ana María Rodas (1937) de Guatemala, y tuvo expresiones conmovedoras –especialmente en el contexto de las dictaduras– como los dos libros casi desconocidos de Cristina Carneiro, de Uruguay.

Poemas de la izquierda erótica, un libro literariamente modesto en el contexto continental y en el de la época, constituye un notable punto de inflexión en el discurso de la crítica de las poetisas. En realidad, las poetisas no fueron críticas sólo respecto a un modelo económico, político y social. La alianza del hombre y la mujer en la lucha revolucionaria duró poco. Publicado por la guatemalteca Ana María Rodas en 1973 en el libro mencionado la erótica se convierte en política. No por la subversión del cuerpo, como postulaba por ejemplo Artaud, sino por afirmar que la dominación política tiene una de sus bases en la erótica; y que, por tanto, el poder masculino no acabará con la sustitución de modelos políticos o económicos: es un error creer que la liberación política y la igualdad social conllevarán la liberación y la igualdad de géneros. Las relaciones de poder se construyen y se mantienen en todos los niveles de la vida. El tema dominante en el libro es la

inconsecuencia de la izquierda masculina en la lucha por la liberación. Utilizando un estilo epigramático, Rodas denuncia rudamente a un personaje masculino: “Revolucionario: esta noche/no estaré en tu cama. / Que no te extrañe la subversión de amor/antiguo dueño// Tú trinchas el cuero /y te preocupas tanto de problemas sociales /No te fijas, farsante, / que en tu casa /calcas tan justamente /los modales del mejor tirano”.

Hay otra notable excepción que me gustaría comentar, que nos ayudará a matizar la definición de la década de los setenta como explosión de poesía social. Me refiero a la obra de Miyó Vestrini, de Venezuela, que tiene suficiente singularidad y fuerza como para modificar la caracterización general de la época. Son pocos los poemas de Vestrini notables por su condición literaria, pero en todos hay una violencia sin precedentes en la oposición al mundo. Con un discurso feroz, en que se apela a situaciones extremas como el suicidio y la locura, la poeta intenta mostrar la cara más perniciosa de la modernidad venezolana: una irreprimible morbidez corroe la conciencia y el equilibrio de la psiquis entera, de la vida entera del personaje, de esa mujer llamada Miyó Vestrini, que terminó renunciando a la vida. No conozco ninguna otra obra que postule una reforma moral de un modo tan radical y terrible, que mantenga tan abiertos los ojos ante el horror. El poema que citaré es de 1986, pero sirve de síntesis de toda su obra poética:

Los paredones de primavera

No enseñaré a mi hijo a trabajar la tierra

Ni a oler la espiga

Ni a cantar himnos.

Sabrá que no hay aromas cristalinos

Ni agua clara que beber.

Su mundo será de aguaceros infernales

Y planicies oscuras.

De gritos y gemidos.

De sequedad en los ojos y la garganta.

De martirizados cuerpos que ya no podrán verlo ni oírlo.

Sabrá que no es bueno oír las voces de quienes exaltan el color del cielo

Lo llevaré a Hiroshima. A Seveso. A Dachau.
Su piel caerá pedazo a pedazo frente al horror
Y escuchará con pena el pájaro que canta.

La risa de los soldados
Los escuadrones de la muerte
Los paredones en primavera.

Tendrá la memoria que no tuvimos
Y creará en la violencia
De los que no creen en nada.

Desde el título hasta el último verso, hasta la última palabra, el poema opone al nihilismo del mundo un nihilismo más violento aún, llevándolo hasta sus últimas consecuencias, es decir a su destrucción. Así fue como Miyó Vestrini planteó una transformación de la enseñanza moral: la del mal debía sustituir a la del bien, impotente y tal vez falsa. Ésta, la del mal sobre el bien, quizá sea una fórmula superior a la actual. He ahí una gran, una terrible rebelión en la poesía hispanoamericana. Vestrini es la única poeta, tal vez junto a Pizarnik, en levantar este género de postulados. Hay mucho que decir sobre esto: en Europa lo empezó a hacer Charles Baudelaire, en *Las Flores del Mal*.