

SOBRE POESIA VENEZOLANA «COMPROMETIDA»

Las polémicas sobre el *compromiso* parecen haber pasado de moda en literatura, aunque siempre queda ahí el problema y, por lo tanto, la posibilidad de generalizaciones teóricas que trasciendan la opción individual de cada escritor. Nos parece que en lo que toca a la creación literaria, la solución apunta hacia obras totales, permitiendo la superación tanto del subjetivismo extremo como de cierto realismo, cuya pretensión de objetividad obedece más a la supresión de toda una serie de niveles de realidad que a una verdadera integralidad de facetas. En todo caso, la evolución de la poesía española contemporánea es un ejemplo interesante de cómo los nuevos autores—de Félix Grande a Manuel Vázquez Montalbán, pasando por José Miguel Ullán y varios otros—han dejado atrás al mismo tiempo a poetas *sociales* como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Leopoldo de Luis, etc., y a toda la lírica más o menos bendecida oficialmente, entroncando con solitarios que llevaban en sí las semillas de totalidad: el Dámaso Alonso de *Hijos de la ira*, mucho de José Hierro, algo del movimiento postista, con, desde luego, un mentor sin fronteras: César Vallejo. También sería útil considerar la poesía *beatnik* norteamericana, la nueva poesía cubana, algunos autores franceses—Jacques Prévert señaladamente—y en general diversos modelos realizados históricamente, hecho del que debe partir toda consideración teórica que en arte se pretenda crítica y no dogmática.

Pero estamos frente a tres libros venezolanos de poesía *comprometida*, *social* o como quiera llamársele. Los tres pertenecen a las Ediciones Bárbara, cuadernos 1, 3 y 5*. Se podría, desde ahora, señalar que la poesía, si pretende serlo; si el hombre-autor ha escogido este medio de comunicación y no otro, debe estar comprometida, en primer lugar, con la poesía misma. De ahí que sea juzgada, al menos inicialmente, como poesía. Aquí se nos presentaría un problema—que no será el último—: ¿qué es poesía? En un momento en que los géneros explotan maravillosamente, confundándose los dominios de poesía, novela y ensayo; en que la noción de *belleza* está más o menos definitivamente desprestigiada como fin del arte, y el mismo arte tiende a resituarse dentro de un contexto ahora sí vitalmente cultural, descendiendo de su cielo privilegiado para enfrentar un combate entre lenguajes; en que la mal llamada subliteratura se convierte en centro de atención y se intentan utilizaciones creadoras del antiguo folletín,

* ALONSO PALMA: *Gran tiempo*. ELENA HOCHIMAN: *Precaria calma*. ANGEL PASOS: *Carteles de San Fusil y Píndaro*. Ediciones Bárbara. Caracas, 1969.

al mismo tiempo que estudiosos de la mayor seriedad se dedican a desmontar analíticamente las lingüísticas de las tiras cómicas las fotovelas y en general todos los *mass media*; en fin, en el momento en que algunos teóricos del cine, perplejos ante la inasibilidad del «específico» filmico, llegan a admitir que cine es «todo lo que pasa por la pantalla», ¿no nos veremos igualmente obligados a admitir que poesía es algo así como todo lo que pasa por el poema o se constituye voluntariamente en poema?

Pero acaso esta enumeración no hace más que eludir el motivo de esta nota: tres libros venezolanos recientes: *Gran tiempo*, de Alonso Palma; *Precaria calma*, de Elena Hochman, y *Carteles de San Fusil y Píndaro*, de Angel Pasos. No nos sería difícil juzgarlos a través del esquema que, como todo obligado crítico cuasi cotidiano, ponemos en funcionamiento muchas veces —guillotina, lecho de Procusto, hoguera inquisitorial, movidos por conspiración juvenil, consignas partidistas, ambición, resentimiento o (y) secreciones internas, según diversas sugerencias de algunos autores criticados—; pero incluso a este nivel sería necesaria toda una serie de matices, distinciones, etc. Por ello, y aunque es hipócrita negar que todos y cada uno de los críticos privilegian determinada estética, manejando a lo más tres o cuatro posibles —o disculpables—, trataremos de llegar sin prejuicios —que no lo son— a los tres libros señalados. No sin afirmar una vez más que, desechado cualquier esquema, cuerpo teórico o mero andamio de nociones sueltas, sería completamente imposible enjuiciar críticamente una obra, a no ser que nos limitáramos a comentar el contenido de cada verso, hacer algunos devaneos impresionistas en torno al poema o relatar al querido lector la sensación que nos ha provocado el texto —y ya aquí la sensación estaría inevitablemente ligada a canalizaciones intelectuales (y sentimentales) previas, además de que quedaría prohibida cualquier racionalización conceptual de tales sensaciones, con lo que el resultado crítico es una vez más nulo—. Ni siquiera la crítica *desde dentro* de la obra que propone Sarduy se ve libre de puntos de partida exteriores —en cuanto preexistentes— al texto, y esto se ve claro en sus ensayos de *Escrito sobre un cuerpo*. Finalmente, el cuerpo teórico es, si se quiere, una limitación, pero también la única condición de posibilidad de la crítica, en cuanto un lector —el crítico— quiere comunicar a otro lector un contenido que trascienda el «me gusta» o «no me gusta».

Yendo al primero de los libros: *Gran tiempo*. A través de 61 poemas asistimos en realidad al despliegue de un solo y largo texto, de estructura suelta y recursos variados, aunque coincidentes. Nos parece que el libro tiene una unidad fundamental, pero con modalida-

des que interesan desigualmente. Trataremos de señalar algunas. La primera, que de hecho inicia el libro, es una poesía coral, de tono colectivo, hecha más que nada para decir a un nivel de exterioridad oral que postula la audiencia mayoritaria, resonando con eco una palabra escueta que denuncia sin ropaje metafórico. Hay que confesar que la calidad coral se impone como su rasgo más señalado, y esto es evidente desde la primera lectura. A ello ayudan no sólo la «objetividad» de lo dicho, que excluye cualquier presencia subjetiva, sino una construcción a base de reiteraciones, casi versículos, que inmediatamente se «ven» y se «oyen» públicos, alternados por voces, secundados por una masa unánime. La referencia brechtiana no es gratuita; véanse si no sus poemas, plenos en realidad de gestos dramáticos implícitos. Las piezas I, II, III, IV, V y LXI —repetición del primer poema— caben en este renglón. En realidad, puede detectarse una especie de gradación en estas primeras piezas, constituyéndose en conjunto como introducción al libro, y también deslizado poco a poco elementos que confluirán en el poema VI. Así, la constatación del I incluye ya un verso: «También más esperanza», que es deseo del poeta; el IV: «Oh pueblo, hacia donde dispares pegarás en el centro», desde luego exhortación; el V: «¿Por dónde saldrán después / que no encuentren cuchillos / esperándolos a la puerta?», de signo parecido. Con esto podríamos cerrar el renglón. Ya la pieza VI incluye una subjetividad y unos elementos que veremos más tarde. Con este poema el libro se abre a diversos modos.

Afiliables a la «objetividad» de los poemas corales, pero sin el despliegue grande de aquéllos, están unos poemas-ideas, breves y directos, que se concentran en una sola acusación o mostración, a veces con la ayuda de frases que, mordíendose la cola, logran gran eficacia. Las piezas XVII, XVIII, XIX, XXII, XXVI, XXVII y varias más cabrían aquí. También señalaríamos unas variaciones mínimas que, en registro parecido, pero utilizando descripciones —no desarrolladas— de hechos y comentarios implícitos, reinciden en la denuncia: XXI, XXXI, XXXII, LV, por enumerar algunos. Hasta aquí, y sin pretender ser exhaustivos distinguiendo modalidades, los poemas se mueven a un nivel que pudiéramos calificar de puramente «objetivo» —y mantenemos la palabra entre comillas—, es decir, predominando el peso de lo externo y, más aún, manteniendo ausente la subjetividad del poeta. No son hechos que se nos den a través de una conciencia, sino que deben imponerse como, si se quiere, «realidad» pura. Poemas *realistas*, pues. Aquí podrían comenzar las cuestiones. Consideramos que esta pretendida realidad —aparte de que exista como realidad— es una opinión del poeta. Si el poema no se entrega como hecho de lenguaje,

lo hace como información y opinión, ya que la información pura no existe. Pero si el poema se anula como hecho de lenguaje en aras de una información, y a su vez esta información no es nueva, repite lo sabido, no profundiza, y se da, para colmo, en generalidades, ¿de qué sirve el poema? Lo que Alonso Palma nos dice—en este renglón—se convierte en banal por su carácter de generalidad repetida, generalidad además interpretada, dirigida: *slogan*, en suma. Si admitimos que los poemas corales se salvarían en un contexto escénico, realizándose ya más allá del texto, encerrados en este cuadernito se pierden—en todo sentido—sin remedio. Queremos apuntar ya aquí una necesidad posiblemente extensible a toda la poesía social: la de unos hechos cotidianos que por sí mismos entreguen el sentido, sin la explicitación del autor que pregona su «mensaje». El mensaje, en todo caso, de la vida misma, escogida desde luego, montada desde luego, dada a través de un poeta, pero sin que la suplanten las opiniones del poeta. Con esto indicamos una poesía narrativa, que cuente más que diga, desde una cotidianeidad viviente en el texto. En otras partes de *Gran tiempo*, Alonso Palma nos muestra la eficacia de esta narración, pero lamentablemente sin sacar conclusiones para su poética. Sin embargo, no vamos a rechazar de plano todo este renglón del libro. Entre los que hemos llamado poemas-ideas hay algunos en que el juego de los términos—precisamente un hecho de lenguaje, una cierta elaboración de frases que, chocando, disparan el significado—cumple perfectamente su intención irónicamente reveladora. Nos parece que el mejor ejemplo es el poema XVIII:

*Aquí no hubo un combate con campesinos sublevados,
sino que fue aquí donde unos campesinos sublevados que ocuparon
[unas tierras
fueron fusilados por los soldados, que no eran dueños de esas tierras,
sino que los dueños de esas tierras eran los dueños de esos soldados.*

Perfecto. De hecho, la simplicidad de este poema es todo un desarrollo reducido a su esquema, y el núcleo es una historia, una anécdota que se podría contar, que da vida al escueto razonamiento ideológico. Es decir, la narración está implícita.

El otro renglón que nos interesa en *Gran tiempo* se constituye por la presencia de la subjetividad del autor, en el sentido de que los hechos se nos dan como contenidos de una conciencia, se relacionan con otros, toman cuerpo en imágenes. Ya no es la frase directa—externa, digamos—, sino que aparece una elaboración metafórica, aunque sea mínima: polvo-balas-viento juegan entre sí; ametralladoras-canciones, micrófonos-fusiles, ciudad que «huele a pueblo», un comba-

tiente como «una rosa golpeando un tambor», etc. En diversos grados, ausente aquí y presente allá, tenemos los elementos de la ciudad integrándose en una imaginería crítica, tanto como los escenarios guerrilleros tiñéndose de toques líricos o metáforas exaltantes. El lenguaje se elabora ya como creación, adquiere cierta entidad en sí mismo, no exclusivamente dependiente del contenido. Poemas como el VI, VII, VIII, IX, XVI, XX son ejemplo, entre otros. Podría ya plantearse una adecuación entre imágenes e intenciones y en general las cuestiones «poéticas». Esto exigiría un análisis pieza por pieza que no nos interesa aquí. En general puede decirse que existe una ligera poetización de contenidos políticos y sigue privando la información-opinión. Pero hay una modalidad que queremos destacar: la de unas fichas de combatientes, cuasi retratos personales, donde se encuentran algunos de los mayores logros de *Gran tiempo*: los poemas XI, XII, XIII, XIV, XV, XXIII, XLIII, entre otros, cabrían en esta línea. Hay narración en ellos, escueta, pero ahí está; cuenta y las vidas se imponen. Ya no es la consigna, sino los hechos mismos los que hablan. Si la tensión no está siempre conseguida, si el desarrollo es a veces flojo, se encuentran trozos excelentes. Quisiéramos insistir en uno de ellos, del poema XII:

*y un golpe te llena de más sangre y una pistola blanca entre los ojos
un golpe un cigarrillo una pistola blanca entre los ojos*

El ritmo delirante, la densidad de un momento, la visualidad de la acción clavan los versos, y el drama se realiza perfectamente. Este ejemplo debería señalar a Alonso Palma la necesidad de elaboraciones del mismo tipo, cargando el peso de la denuncia o la revelación en los elementos narrativos y no en las explicitaciones ideológicas, complementarias en todo caso, nunca sustanciales. Que se nos perdone la insistencia, pero el punto es clave. Como poemas, los XIII y XLIII destacan del resto.

Quisiéramos cerrar la consideración sobre *Gran tiempo* advirtiendo sobre el riesgo de banalidad. Así, las piezas dedicadas a «Los poetas»: XLVIII, XLIX, LI sobre todo, y sin que nos interese en forma alguna defender a los aludidos —por otra parte, casi todos—, nos parece que deberían ser escritos únicamente con un arma en la mano, en la montaña desde luego. Autollamarse «enlace clandestino entre la revolución y la poesía» suena un poco fuerte, cuando excluye además a otros autores nada dudosos. Aquí, parece haber privado la postura personal, con lo que volveríamos a caer en la opinión sin análisis cotidiano que la sustente —el bar, el aire acondicionado, etc, son generalidades—. En este caso, la banalidad es demagógica. Pero

llamar a Marx «lucero de nuestra pequeña biblioteca» es también banal, banalidad beata si se quiere. Estos son dos ejemplos. El punto recaería, una vez más, en la necesidad de situaciones, de vida viva y no pintada, valga la frase, de narración. Porque, a fin de cuentas, también la poesía *social* puede ser decadente, decadencia desde luego peor, porque se disfraza con manto épico y se proclama con sonos de guerra. Sin dudar en absoluto de la autenticidad de Alonso Palma —todo el libro es prueba de una tensión, de un desgarramiento—, creemos necesario un replanteamiento de su poética, que posiblemente no necesite sino la integración de otros elementos dramáticos, a fin de que sea el verso mismo —no sólo la intención proclamada del autor— quien arda y quemé.

Precaria calma, segundo libro de Elena Hochman, entrega en su mayor parte una especie de poesía-cartel, dentro de la cual se pueden distinguir dos modalidades, en realidad dos niveles de elaboración. El primero integra lemas oficiales —titulares de prensa, frases publicitarias, enunciados gubernamentales— en poemas de signo crítico. La denuncia se logra por contraste entre lo que dicen los lemas y lo que añade la autora, a veces sólo por la ridiculez de los lemas que, fuera de contexto, se desinflan en su pompa. Así, el poeta se limitaría a llenar los vacíos, complementando las «citas». Con ello, el poema como conjunto es pobre, y los términos en juego —lema y añadido— no se traban con todo el dinamismo posible. La intuición es válida, pero el desarrollo no satisface las posibilidades.

De este tipo de piezas podríamos señalar: «*Precaria calma*», «Remitido», «Cambio», «Nombre y no», «*Proteus vulgaris*», «Programa general» y alguna más. Pero hay otras en que, interviniendo elementos nuevos, el juego se hace más rico, creándose una verdadera zona de lenguaje tenso, en movimiento hacia múltiples significados. Ya no será destruir exclusivamente la retórica gubernamental, publicitaria o pseudo-informativa —que, insistimos, se cae por sí misma, se muestra vana a cualquier lectura atenta, incluso en el contexto de un documento, aviso, noticia o editorial, y sacada de contexto es desde luego facilísimo destruirla—, sino proponer todo un poema. Esto se nota ya en «De la unión de los trabajadores», pero es en «Un día nacional» donde cobra fuerza extraordinaria. Aquí se mueve una conciencia hostigada, que en su subjetividad sufre el acoso de esas grandes palabras como cuchillos, afiladas mentiras de fondo cruel. «Un día nacional» es una aventura delirante, una pesadilla de recursos sabiamente manejados, y puede quedar como modelo de las posibilidades de una poética cuando se plantea a nivel mayor. La integración de los lemas, junto a concisas reflexiones, sueños, alucinaciones, distorsiones absurdistas, todo desarro-

llando una situación cotidiana con valor de itinerario, de despliegue dramático, abre el poema en varias direcciones, a la vez, sin perder, por otra parte, el núcleo de crítica y de explosión antirretórica. En verdad, tendríamos que citar todo el poema, pero dejamos esto al lector. En todo caso, se impone una comparación entre «Un día nacional» y cualquiera de las otras piezas mencionadas arriba, de lo que saldría una conclusión inevitable: la necesidad de continuar trabajando esta poética en un sentido de mayor integración de elementos. Si no, el poema arriesga quedarse a un nivel demasiado pobre, en que los contenidos ideológicos previos no son elevados por el conjunto del texto a una significación mayor. Si se quiere, los pocos recursos, el proyecto limitado de estos poemas-carteles —salvando «De la unión...» y «Un día...»— lograría justificación precisamente en el cartel, en el afiche pegado a un muro, o también en la recitación pública, el lugar de arengas, soltando una carga subversiva popular que la edición literaria le niega —y negado a su vez lo literario por el poema—. Señalemos finalmente que hay en algunas piezas una integración frustrada de otros elementos, acaso por ser demasiado tímida: «Simulación de aterrizaje» y «Palabras, sí, solamente»; esto indicaría que, desde luego, la simple integración no es remedio infalible, e invitaría a consideraciones de estructura.

Cuando el verso no está apuntalado por los lemas a criticar, la tensión decae visiblemente. Así, piezas como «Los afiches de mayo», «Retiro», «Cabimas bajo control» y alguna más, quedan como demasiado pálidas, faltando el catalizador usado anteriormente. Con esto, vuelve a notarse que Elena Hochman ha descansado excesivamente sobre la utilización de los lemas, y se hace más urgente la necesidad de mayor elaboración creadora. Nos permitimos apuntar la cotidianeidad como base de una crítica que, como en el caso de *Gran tiempo*, es dicha por el poeta, pero no mostrada por una situación, un trozo de vida. El ejemplo de «Los asesinos de estudiantes» puede servirnos; en él, la caracterización del viernes santo burgués no vale por sí misma, y la denuncia tiene que recurrir casi exclusivamente a la explicitación acusatoria de la autora. En «Cabimas...», lo único que resalta de todo el poema son tres versos de descripción: «arma larga que se extiende / hasta el muslo / en horas del mediodía», es decir, un dato cotidiano que, debidamente transpuesto, se hace significativo. Quedarían dos poemas de cierto lirismo, pero cuyo efecto queda desdibujado: «Comunicado», que nos remitiría a la Mary Sananes de *Tiempo de guerra*, y «Signos vitales de humocar», un bello poema en conjunto, pero que nos interesa sobre todo como muestra de que Elena Hochman puede, puesta a ello, trabajar varios registros en su poesía. En general, pensamos que *Pre-*

caria calma no es, no debe tomarse más que como un inicio, que pide desde dentro un planteamiento mucho más ambicioso y unos desarrollos en múltiples direcciones. Entonces recibiremos —y recibirá su autora— los frutos de una poética.

Carteles de San Fusil y Píndaro es el libro que menos nos interesa de los tres. Si en *Gran tiempo* y *Precaria calma* se hacían, con resultados limitados, proposiciones nuevas, en *Carteles...* se asiste a una poesía social de corte —o cortes— tradicional(es). Estamos frente a algo que podría ser *beatnik* pero no lo es, que sale de Brecht pero no llega a tanto, que tendería hacia la poesía concreta pero sin darse cuenta, y así. En realidad, en *Carteles...* se nota la poetización de generalidades, el disfraz literario de contenidos que están ahí como cosa muerta, no como principio dinámico. El poema se mantiene a un nivel de constatación banal ironizada, pero cuya información no nos interesa por sabida, y su ironía no alcanza la potencia que transformaría el lenguaje en creación autónoma. Ni la serenidad de doble fondo de piezas como «Ven», «Píndaro» I y II, «Las botas y el cielo», «Naturaleza viva», etc., ni la belicosidad directa de «OP. Ruda Mezones», «Ante el emperador», «Primero de mayo», «Estética» y otras, ni las letrillas burlonas tipo «Calderianas», «Transubstanciación», «Egloga» y varias más nos interesan, por no citar más que tres variantes. Aquí, sin otras excusas, habría que hablar de mala poesía, de proyectos frustrados más o menos radicalmente. Angel Pasos no nos plantea redefiniciones de la poesía como tal, invasión de zonas no aprovechadas antes por la poesía o consideraciones por el estilo: la improvisación no se convierte automáticamente en antipoesía ni el descuido en invento. Para colmo, estos *Carteles...* denuncian una pretenciosidad mal recatada, que hace trampa ingenuamente: traer a Espartaco, Aquiles, Parménides, Ovidio y otras glorias resultaría mecanismo prestigioso de torpe uso. La simbología culterana, las citas literarias, las referencias históricas que quisiera imponer Pasos no funcionan en contextos que, en vez de respaldarlas, las pierden y se pierden a su vez. Véanse los finales de cada poema, citas en francés de Perse, Prévert y Kauffman, cuyo contraste con lo que antecede es definitivo, además de que la estructura de los textos no les da cabida, y todo queda como desplante.

Quisiéramos señalar igualmente los mesianismos de *Carteles...*, esas frases de gran tono que sitúan la revolución a la vuelta de la esquina, esas visiones de un proletariado que parece estar ya en armas —se habla de Venezuela, no de Vietnam, Cuba o algo así—, o esas «Muchachas tras las rejas», que: «Muy alto, de los ojos de las muchachas / la firmeza esplende la más inmarcesible flor / y en sus rostros luminosos tras las rejas / los proletarios descubren las nuevas dimensiones / del cielo, del

pan cotidiano y el amor.» Por favor, esto puede sonar bien, como la machaconería de decir proletarios a cada momento, pero la cosa no va por ahí. Construir un retablo mesiánico no vale, ni en poesía ni en política, y es por ello que ni por la una ni por la otra se salva el libro.

Francamente, no quisiéramos detenernos más tiempo en *Carteles de San Fusil y Píndaro*, a riesgo de ser llamados carniceros de la crítica. Lo que se impone es recomendar a Angel Pasos un estudio detenido de otras poéticas que han realizado exitosas muestras de poesía comprometida —y ahora sin comillas: comprometidas con la poesía, con la autenticidad de los autores, y con una historia que, si es social, económica y política, es también cultural—, algunas de las cuales ya parecen esbozarse en la obra de este autor, como la ya señalada *beatnik* y en general cierta poesía norteamericana e inglesa reciente, Brecht desde luego, algo de los concretos brasileños —Decio Pignateri a la cabeza—, y suficientes escritores latinoamericanos que, sin aflojar el pulso de la realidad, han dado y dan ejemplo de responsabilidad poética. En todo caso, pensamos que si hay una poesía genérica difícil de realizar a plenitud; tal es la poesía social, y su creación no debe tomarse a la ligera, un poco creyendo que el alegato, el panfleto, la consigna pueden sustituir al lenguaje literario —*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Eguité, 1090 BRUSSELES)*.

CLARA E. LIDA e IRIS M. ZAVALA: *La revolución de 1868 (Historia, Pensamiento y Literatura)*. Las Américas Publishing Company. New York.

El intento de Clara E. Lida e Iris M. Zavala de reunir en un vasto volumen un conjunto de estudios sobre la revolución de 1868 no es insistencia sobre un tema, sino continuación y aporte a una etapa de la historia de España, que en los últimos años está siendo objeto de numerosos trabajos en medio de ese mar sin fondo, por desconocido, del diecinueve español. La *Gloriosa* o la *Septembrina*, ignorada y con frecuencia silenciada, se nos presenta actualmente con un atractivo especial, porque nos es necesario conocer de la manera más completa y acabada uno de los momentos cruciales de nuestra historia contemporánea. Se ha trabajado bastante en este período, pero no cabe duda que todavía son muchos los aspectos a analizar para obtener una visión lo más lograda posible de la que tuvo que haber sido la revolución burguesa española.