

quedan y se aferran al hombre y le asaltan cuando menos lo espera. La poesía de Nunes es una poesía que, a mi juicio, necesita sedimentar, pensarse más y, ante todo y sobre todo, ser más suya. Y desde luego de la facilidad de su escritura es de esperar que tal limitación no sea para él un obstáculo insalvable, sino el acicate para futuras e inmediatas metas de renovado interés.

Enrique Hernández d'Jesús (Mérida, 1947) pertenece a la más joven generación poética de Venezuela. Y a pesar de ser un poeta más reciente, más en agraz teóricamente, acusa mayor personalidad e independencia que Nunes, mayor peculiaridad y mayor hechura como escritor. El poema es para Hernández d'Jesús como un campo de experiencia, virgen, en el que puede desarrollarse con toda libertad la visión de las cosas, del mundo y de su vida personal. Ya supone cierta inteligencia el hecho de abordar la crónica familiar como tema básico y elegir el título de *Muerto de risa* para su libro. Digo que supone inteligencia y sagacidad por cuanto el libro así es rabiosamente personal y al propio tiempo permite una capacidad múltiple de juego, de variabilidad, de creación libre, que se harán evidencia en la voz de un poeta, ante todo y sobre todo, lleno de sinceridad. Y no le ayuda poco el tono irónico, desquiciadamente sarcástico a veces, con el que se sazona todo el libro

*(Mi padre me dijo:
«hijo por qué no estudias plomería»
Yo me quedé callado, pero eso no me gustó mucho
Mi padre era patinador
y desde el día en que resbaló
y cayó al suelo y se rompió una pierna
y los médicos dijeron
que tenían que cortársela
llevó a la casa una jaula
allí metió cuarenta y tres gatos
a las seis semanas eran cuarenta y nueve
al pasar varios años había como doscientos diez)*

y del que no se excluyen ciertas dosis de rebeldía abierta e inconsciente (y hasta inocente) crueldad infantil.

Dos son las fuerzas que entrarán en colisión y que provocarán el drama de este «muerto de risa»: la represión familiar, provinciana, moral, de una parte, y la liberación imaginativa y verbal, que suele llegar hasta la violencia y el sadismo, por otra:

*Mi abuela murió
una noche en que yo la maté
y le saqué la lengua
y se la di a las ranas.*

Leyendo *Muerto de risa*, uno de lo que menos puede morir es de risa. Si algo nos acosa y nos sacude violentamente, es el ahogo, la falta de libertad, la rebelión del individuo en su propio medio familiar y amoroso (teóricamente amoroso, claro). Leyendo *Muerto de risa* se nos hacen patentes y patéticas las imágenes terriblemente crueles y despiadadas de OPS, ese joven dibujante español que con sus figuras de ultratumba, de ojos fuera de las órbitas, riega de sangre unos espacios abiertos o menos abiertos en un chirriar de imágenes, a veces morboso.

Así sucede con Hernández d'Jesús. La imagen chirría, es violenta, cruel y hasta morbosa. La muerte es algo consustancial y natural, y está allí, agazapada, al final de cada poema, esperando su presa; pero el escritor no se sorprende porque allí la ha colocado él para que aguarde el final. El mundo en ruinas, descubierto al alejarnos de la infancia, acaba de desmoronarse, y el poeta Hernández d'Jesús lo transcribe amargamente, inapelablemente. Un poeta, éste, con el que creo se debe contar de ahora en adelante. Y del que me gustaría conocer el inmediato poemario, que ya se anuncia inminente, *Restos de fábula*. *Muerto de risa* me parece que es una nada desdeñable y muy esperanzadora tarjeta de presentación.

Que la poesía hispanoamericana nos llegue de esta forma parcial o intermitente es bien triste. Mis notas deslabazadas y dispersas de hoy no quieren ser sino una mínima contribución a ese contacto, que espero y deseo, más intenso. La novela tuvo la fuerza y el empuje suficientes para cruzar el Atlántico; ¿por qué la poesía se retrae a la incitante aventura? ¿O será que el negocio editorial no sería tan opíparo? Triste, de verdad, que sigamos fiando el predominio de la tarea literaria a circunstancias tan aleatorias como pueden ser la compra-venta de cualquier producto.—JORGE RODRIGUEZ PADRON (*San Diego de Alcalá, 15, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA*).

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 foto-novelas 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-