

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 pregonaba 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-