Gonzalo Rojas

OSCURO

Monte Avila Editores

BC-L-Roj

GONZALO ROJAS

Para Julio Cortázar, maestro y hermano, Gonzalo Rojas.- Avenida Anauco Edificio El Tunjiel Apto A-6B Colinas de Bello Monte Caracas. Venezuela.

OSCURO

FUNDACION
JUAN MARCH
—
BIBLIOTECA
JULIO
CORTAZAR

MONTE AVILA EDITORES, C. A.

ENCUENTRO CON GONZALO ROJAS

LOS SOLES DE "OSCURO"

FUNDACIÓN JUAN MARCH
BIBLIOTECA JULIO CORTAZAR

TOMAS ELOY MARTINEZ

¿Quién ha dicho que no hay abejas en las Colinas de Bello Monte? Todos los días al atardecer, los pocos aventureros que se arriesgan a pie por las estribaciones de la avenida Anauco suelen adrenalizarse con los movimientos de un enjambre ocupado en devolver a las palabras su natural estado de máiatra. "Acto de transfiguración", supone uno de los vecinos, el poeta Gonzalo Rojas. "Oscuridades demasiado luminosas", protestan los otros habitantes de la avenida, para quienes Rojas es un encantador de la colmena: él es el cómplice de sus voces, seguramente el oído que las guía.

Y, en verdad, demasiadas señales han empezado a acusarlo: desde que se mudó a las colinas, en el invierno de 1975, las voyores de las mocicletas y el ajuiljón de los animo han sido desplazados por estas criaturas tenaces, que atragan en el aire el polen de algún ritmo perdido y lo llevan luego a los alvéolos donde cocinan sus miles. La peste de la poesía entra por las ventanas: los pobladores de la avenida Anauco se sumen en una enfermedad que no comprendían ni curaban. Hace poco más de una semana, Rojas se ha declarado culpable del estropicio. En **Oscuro**, uno obra muerta que acaba de publicar Monte Avila, declara con osadía: "Pensamiento poético (su libro) de algún que qué el sumbido de la abeja tenaz a cada instante sin cesar casi nunca a la tentación de la víctima". Es el escándalo. ¿Pero cuándo Gonzalo Rojas ha dicho que evitaría el escándalo?

No es de los que hablan mucho. Heredó el silencio del pueblo donde nació, el 20 de diciembre de 1917: la aldea de Lebu, al sur de Chile, donde casi todos los años brotan las flores de los manzanos y los sauces inmovilizados del lecho materno como si estuvieran dentro de un sueño. A la orilla del pueblo, medio kilómetro por debajo del mar, abre la boca de una mina de carbón ya casi extinguida. El primer recuerdo infantil de Gonzalo es una peregrinación con su padre al vientre del monstruo: el descenso entre piedras, el espectáculo de la boca, la lámpara de carburo que se encendió en la frente del padre, y luego, el paseo a gatas, oyendo el lejano bramido de las profundidades terrestres. El poeta tenía cuatro años cuando una explosión de gas grisú lo dejó huérfano. "Voy corriendo en el cielo de la niñez en ese Lebu tormentoso —refiere el "Ars poética" de **Oscuro**—, y digo, tan claro, la palabra 'relámpago'. — 'Relámpago, relámpago'—. Y voy volando en ella, y hasta me veciendo en ella índoria". Muerte o relámpago: la primera palabra de la vida.

Sólo una larga fidelidad al silencio explica que Gonzalo Rojas no sea autor sino de tres libros: **La miseria del hombre** (1948), **Contra la muerte** (1964) y estas últimas luces de **Oscuro**. Cada una de esas salidas al aire libre fue, sin embargo, una ceremonia de violencia; jorque Rojas (como Macedonio Fernández, hace medio siglo) sabe que habitar la poesía, invadir su casa, reconocer sus señales, es más importante que fotografiarse con ella en las plazas públicas. "Creo en la poesía como vida", enunció el 1965. Decreo es eso: la conversión de la vida en un mandala de palabras.

Cuando Gonzalo Rojas llegó a Caracas, lo precedían tres clases de fama: una era la de sus poemas, que crecieron bajo los soles del grupo Mandragora junto a planetas que se llamaban Eduardo Anguita y Braulio Arenas; otra, la de los Encuentros de Escritores que imaginó y ofreció en la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, Chile; la última había sido alimentada por las misiones diplomáticas que le encomendó Salvador Allende y que culminaron en sus largos diálogos con Mao Tsé-tung y Chu En-lai. Sólo esta pocas líneas de las tres fuerzas se cruzaron aquí, porque el recuerdo es demasiado vasto como para recuperarlo por completo. Tal vez sea suficiente repetir aquí que los Encuentros de Concepción fueron el punto de partida de la nueva literatura latinoamericana, y que la poesía de Gonzalo nació en estado de madurez, tal como lo asegura el acta de bautismo escrita por Gabriela Mistral en 1948, luego de leer **La miseria del hombre**: "Este libro" me ha tomado mucho , me ha removido, y a cada paso, admirado, y a trechos, me deja algo parecido al pasmo. Pasmo de lo muy original, de lo realmente inédito. Déme algún tiempo para masticar esta materia preciosa. Usted sabe, Rojas, que yo no soy para hacer crítica. (...) Lo que sé, a veces, es rechiar el relámpago violento de la creación efectiva, de lo genuino, y eso lo he experimentado con su precioso libro".

Al desamparo de una tarde sin abejas, mientras las motocicletas se encarnizaban con el oído mártir de las colinas, surgió esta conversación en la que Rojas acaba de revelarnos toda la luz que era de Gonzalo Rojas ■

—Así escribo. Cada poema nace en mí como un sumbido, en cualquier sitio, en cualquier instante.

—**El sumbido de la abeja tenaz, a la que usted identifica con el llamado de la poesía...**

—Un sumbido, sin embargo, que no se asemeja al de ninguna abeja en la tierra. Usted advirtió, acaso, con cuánta frecuencia hablo de William Blake, ese animal libidinoso y siniestro que se entienda con los ángeles. Pienso en él cuando voy por la calle y oigo infinitos ecos de mielica que se me amarran a la oreja. Y como no conozco la notación musical, trazo una línea que puede ser tensa o distensa, y que representa el ritmo del poema. lo que será (o es ya) el poema. Así, lo llevo de la oreja al papel: una línea escrita en una libreta. Cierta vez, recuerdo, vi morir a una mariposa. La ceremonia funeraria se apoderó de mí. Llegué a mi habitación y anoté esta frase: "Sucio fue el día de la mariposa muerta". Pasaron tres años cuatro meses, y sólo entonces el poema apareció en mí mano, otras líneas siguieron el curso de aquella música primera: "Acrquitmuna / a besar la hermosura reventada y sagrada de sus pétalos / que han volado, y yo / que no he escrito todo, cuando / sopló la Arruga, y nada / sino ese precipicio que de golpe, / y únicamente nada."

—**La respiración de lo sagrado, el ritmo: allí están las dos órbitas en las que se mueve su poesía.**

—No lo oculto. Para decirlo con mayor precisión: la poesía se me da en la órbita de lo sagrado y en una respiración rítmica que para mí es el fundamento del ritmo; esa abeja tenaz —la que hoy hemos convocado tantas veces.¡ "Homo religiosus", en el sentido de "religare"? Sí, y "homo ludens" también, y "homo faber", y "homo politicus". Aunque bastante menos "homo sapiens". Todo puede llevar a ser uno. Eso me lo dijo siempre la poesía.

Sólo se aprende, aprende, aprende

—**Cuando pone a su poesía en relación con el mundo, usted habla de oyente, no de lector. El poema llega a usted como un canto, en el sentido que la palabra canto tenía para Ezra Pound. Infiero, por lo tanto, que sus textos están pensados para ser escuchados. Mi pregunta establece fronteras, métidas entre, por ejemplo, narración y poema...**

—Ciertamente. Me separo, me separo de quienes creen que prosa y verso pueden ser juegos de un modo semejante: Ernesto Cardenal y Nicanor Parra en América Latina, para citar a dos de la crítica opuesta. Soy un mantenedor (por no decir un conservador) en esa clave de literas, y me vuelvo a la vieja edad en que los poetas cantaban. No olvidemos que hasta los maestros de la "beat generation" arrancaban toda su gracia de un modo sonoro de leer, concedéndole al estrato fónico una prestancia mayor que al semántico.

—**No entiendo, entonces, para qué escribe un libro. ¿Por qué, en vez de publicar "Oscuro", no va a leerlo en alta voz sobre las tarimas de las plazas públicas o en el atrio de las catedrales, como hacen William Burroughs y Allen Ginsberg en las Navidades de California y Nueva York?**

—Porque me cuesta ver a las palabras apagándose para siempre, no me resigno a la muerte absoluta de la mariposa. ¿Qué más sobre mí mismo? Creo en lo numinoso, creo en la erótico, creo en lo circunstancial, y asumo la poesía como conducta en cuanto siempre quiso, más que escribir, vivir como poeta. Como poeta y hombre libre. No me clasifico como gnóstico, por mucho que el silenio y el silencio, el destierro y el cautiverio, la moral ascética y la moral relajada, palpiten entre mis vocales como extraños protoplasmas. Y soy una lásitma de teórico: "Los poetas discutiendo sobre la poesía moderna: chacales gruñendo en torno de un manantial seco", escribía Cyril Connolly. Ni como gnóstico, ni agnóstico: ni como nada. ¿No es el poeta, por ser tal, todos los hombres?

—**Ya que a usted acuden ciertas máscaras que los otros no oyen, ya que ante usted se presentan ciertas visiones que son invisibles para los demás, ¿cómo es el sonido de Chile ahora? ¿Puede oírlo?**

—El vaticinio dice: amaneciendo.

urgente a Octavio Paz

77 es el número de la germinación de la otra
Palabra, en lo efímero
de la vuelta
mortal
con tanto Octavio todavía
por aprender del aire, con tanta ceiba
libre que uno pudiera ser si uno pudiera
ser ceiba en la tormenta con exilio
y todo en la germinación del número

de esta América de sangre con ventisquero
y trópico y grandes ríos
de diamante, sin más tinta
que esta respiración para escribir tu nombre más allá de las nubes
de México ciego hasta como decirlo
el otro México que somos todos cuando la aorta
del amanecer abre ritual el ritmo de las violetas
carnales de la Poesía, las muchachas de brisas que marchaban airosas al sacrificio
desnudas al matadero por nosotros antes de parirnos
altas en su doncellez hacia lo alto de los cóndores

desde donde jugamos mientras caemos página
tras página/ en este juego de adivinos
del siempre y el nadie de las estrellas y tú te llamas por ejemplo
77 ángeles como Blake y yo mismo me llamo
77 especies de leopardos voladores porque es justo que el aire
vuelva al aire del pensamiento y no muramos
de muerte y esto sea el principio Octavio
de otro principio y otro, y además no vinimos
aquí a esto.

GONZALO ROJAS

LA DONACION DE SOTO: ALGUIEN DEBE EMPEZAR, ALGUNA VEZ

después de ayer

77

Seis meses atrás el "Papel Literario" incurrió en el malquisto de muchos del Estado en Sotto. Sin probó, con argumentos que parecían eficaces, su decisión de cobrar un millón de dólares a la Corporación Venezolana de Guayana por el proyecto del "Monumento al Hierro". No se ocultó entonces la actitud de la obra: un complejo cultural que incluyo salones de exposición, piscinas, plazas para experimentos, auditorios, restaurantes y playas de estacionamiento. Tampoco se dijo que Soto no estaríaen a la altura de sus gastos habituales: por la contrario, se admitió expresamente que el artista venezolano tenía méritos suficientes para ganarse de contemporáneo pero no en Venezuela sino hacia el exterior. Se subrayó entonces (y no es inoportuno recordarlo: que el Monumento al Hierro debía retroceder ante la necesidad de acabar con otras obras: carretera hacia el desquicio hospitalario, el difícil de encontrar y lícito, la insuficiencia de maestros para enfrentar el proceso de alfabetización, y en un nivel superior, la falta de una infraestructura tecnológica.

La réplica fue inmediata: los defensores de la Cultura pusieron el grito en el cielo, argumentando que el dinero destinado a Soto no sería derivado hacia la construcción de ninguna escuela ni hacia la formación de ningún maestro, porque las arpas presupuestarias son rígidas y no toleran esos movimientos sísmicos. Por lo tanto —dijeron— no se hará nada, y Venezuela se quedará simultáneamente sin Monumento al Hierro y sencillamente hospitalario. Otra de las respuestas —que valió y empleaque cuando se adujo aquí que el Premio de Novela "Rómulo Gallegos" prestaba un insuficiente servicio al desarrollo de la cultura venezolana— mentaba una contra-pregunta: "Ya que el derroche en una costumbre nacional ya malquisto de muchos del Estado no alcanza sus superfluos, ¿por qué impedir que se derroche también en el campo de la cultura, donde todo gasto es más justo?".

Y en verdaqu, en el nombre de esa jerarquía que el intelectual reclama para los intereses de su clase, «inalienables por encima de los intereses del pueblo, que el derecho a la inalienable propiedad del principio de propiedad privada, y que si el intelectual reclama para sí esos privilegios, aquellos, al contrario con ligereza en cerrar los ojos ante los excesos, con el pretexto de que no le incumben, no propio obra quedar indemnizado por ese mero desconocimiento del derecho. Es verdad que el millón de dólares asignado a un Monumento al Hierro podría ser desviado hacia los programas educativos o sanitarios. Para decirlo con mayor precisión: el derroche tiene un valor ejemplarmente rapaz de poner en estado de alerta la conciencia nacional del país. Alguien debe empezar alguna vez.

Hace tres días, desde Soto amarró que dinero a Ciudad Bolívar su proyecto del Complejo Cultural "Monumento al Hierro"; vale decir, que renunciaría a los honorarios que le corresponden. Los gastos de esa índole no son frecuentes en Venezuela y, por lo tanto, serán bien dejarlos pasar en silencio. Soto es de los primeros en comprender que la fortuna humana económica de Venezuela cree más deberes que derechos, y que la responsabilidad ciudadana del artista no es aprovechar para sí esa ventajaqua de riqueza, antes es preciso contribuir a la formación de una infraestructura cultural que asegure al país la soberanía de su inteligencia.

Junto a sus millones lejanos de 1976, "Oscuro" es un delta abierto hacia tres vertientes, las que Rojas reconoce en toda su obra: la primera, "Entre el sentido y el sonido", parece el reino de las cosas sagradas; la segunda, "Qué se ama cuando se ama", alude oblvisamente al amor; la tercera, "Los días van tan rápidos", está concentrada en lo inmediato. ¿Qué significan esos tres caminos?

—Son los mismos que se me dieron desde niño. Al primer manantial prefiero llamarlo numinoso, de acuerdo con el término que acuñó Rudolf Otto en un libro de 1917 cuyo título es "Lo santo" o "Lo sagrado"; al segundo lo reconozco como un para¡e erótico, donde por cierto el amor es una trascendencia; el último tiempo es el de lo inmediato, lo circunstancial. Esos tres caminos se daban con tanta fuerza en mi primer libro que muchos creyeron verme avanzar hacia la mística: Vicente Huidobro entre ellos. Son tres órbitas, es cierto, pero unidas por infinitos vasos comunicantes. Echada así la suerte, corto el vuelo en distintas direcciones y pienso que estoy: en muchas partes al mismo tiempo. Ello no impide que cada texto juegue su juego libremente, de lo fónico a lo semántico, en un proceso rítmico vertebrante, como la circulación de la sangre o de la savia. Cada animal un animal; cada árbol un árbol.

—**Un ritmo: ésa es la clave de "Oscuro", Gonzalo Rojas. La poesía que parece ir flagvando a partir de un ritmo inesperado...**

papel literario
Las Colaboraciones son rigurosamente solicitadas
DOMINGO 27 DE FEBRERO DE 1977
DIRECTOR
LUIS ALBERTO CRESPO
Diagramación:
SOLEDAD MENDOZA

unión libre

LA LECCION DE ANATOMIA DE MIRCEA ELIADE

Sólo quienes desciftan lo sagrado y reconstituyen, sobre la jiedra y el barro, la eternidad dispersa en pajiros, el iskolj la tesitura atrapada en el rojo y el carbón; sólo ellos, los que buscan las muestras de ese mundo detenido en el tiempo, igual a sí mismo y cambiante, "eternamente recomenzado", como el mar de Valery y la ola de Saint-John Perse; o los lectores del texto mágico, los que descubren que su rutta secretta, conocen a este sabio humano, profesor de la Universidad de Chicago, entregado a la sobrehumana aventura de historiar las religiones del hombre, desde su más ignoto amanecer; hasta las más recientes tinieblas.

En 1949, su Tratado de Historia de las Religiones mostró el alcance de esta ambición: en aquello morfológico de las religiones. Indagando en sus sistemas, en sus configuraciones universales —las hierofanías: las manifestaciones de lo sagrado— Mircea Eliade sostuvo que las religiones son como un gran organismo que nace, crece y se extingue, para reiniciar el ciclo infinitamente en la vía del eterno retorno, el profeta o el mono, en fin, mucho más temprano, en el primer día del supérgrupo no ha dejado de ser el mismo en su fuerza inocuotria, en su nostalgia por lo eterno, porque el tiempo de las religiones —nos lo afirma Eliade— es posible de decir, transhistórico, tiempo de una imagen recaptándose en ella, en ceremonia, desde los Upanishads; las liturgias cristianas o budistas, las orjías báquicas, hasta las prácticas "primitivas" del hombre de Nueva Guinea y de la sociedad Boromo (amazónicas), rehaciéndose, reviviendo sin cesar el mundo a través del éxtasis, de esas formas ancestrales de la iniciación mágico-religiosa que motivaron uno de los libros —claves de Mircea Eliade: El Chamanismo, donde la pidiera sagrada del recitador que persigue por el cielo y el infierno, al alma del enfermo, fanda un lenguaje eterno en el tiempo de los pueblos asiáticos Tchouktches, los paragayos guyanos o los Ainu de Japón; y en Nuevas Vías de Yoga. Un lenguaje que teje una cosmología con los hilos de la palabra iniciática, antigua y nueva, comenzada en el zumbido del hombre cavernícola, levantada como la rosa de la Zigurath, como las aristas de Gineth y la tejedora de Ur, cantada entre los templos del Nepal y la India, la Polinesia y el Amazonas, mencionada una vez más en el poema de los sabios sumerios, el de los profetas bíblicos o en la voz de Zarathustra, en la canción de Orfeo, de Odín, dictada y escrita por la misma: la Palabra que origina el éxtasis chamánico, la práctica secular que permite al hombre internar su reconciliación con lo eterno.

De esa simbología sagrada y mágica, Mircea Eliade extrajo ejemplos y Símbolos (ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso), a fin de demostrar que todo lo que el hombre dice y cree es símbolo, respuesta a la ignoto, o pregunta a la sombra: maneras de buscar un sentido a su presencia en el mundo. El hombre requiere del símbolo por ser representación poética o mágico, o sagrada de sí y del otro, el semejante.

La más reciente experiencia de Mircea Eliade es esta vastísima Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas, cuyo primer tomo, que abarca desde la Edad de Piedra hasta Los Misterios de Eleusis (los otros tomos darán cuenta del período de Roma y el triunfo del Cristianismo, el de Mahomet y las tesis ateístas contemporáneas), no sólo tamaño excelente, sino también, por Pasó, de Paris, mientras Gallimard da a conocer sus Fragmentos de un Diario y El Viejo y el Niñar, una novela sobre el estilo que Virgil Tanase de "Les Nouvelles Littéraires" saluda como un libro cautivante, oscuro, política-policial, donde el fantasma del estilo es el lenguaje.

En su "nueva" Historia, Eliade pretende demostrar la coherencia del pensamiento religioso a través del tiempo histórico, en las sociedades "primitivas" del hombre de Nueva Guinea y de la sociedad Boromo (amazónicas), rehacíndose, reviviendo sin cesar el mundo a través del éxtasis, de esas formas ancestrales de la iniciación mágico-religiosa que motivaron uno de los libros —claves de Mircea Eliade: El Chamanismo, donde la pidiera sagrada del recitador que persigue por el cielo y el infierno, al alma del enfermo, fanda un lenguaje eterno en el tiempo de los pueblos asiáticos Tchouktches, los paragayos guyanos o los Ainu de Japón; y en Nuevas Vías de Yoga. Un lenguaje que teje una cosmología con los hilos de la palabra iniciática, antigua y nueva, radíjica porque es reversible: el hombre regresa a un tiempo inocente, "arcaico" y simultáneamente lo reactualiza: la dialéctica mismo de lo sagrado —señala el propio Mircea Eliade— tiende a repetir indefinidamente una serie de arquetipos, de tal suerte que una hierofanía realizada en un cierto momento histórico reaches, en cuanto su estructura, una hierofanía mil años más antigua o más joven". Cuando el chamán de Siberia y de Amazonas, el monje budista o el sacerdote sacralizan la realidad "recomienzan eternamente" a fundar el mundo, a recrearlo, reiniciar, una y otra vez, una lección de anatomía practicada en el cuerpo espiritual del hombre.

ronda de críticos

LA GRAN NARRATIVA LATINOAMERICANA

Gustavo Luis Carrera

JOHN HAWKES: ESCRIBIR CASAS Y DESPUES ENTRAR

"Sólo me interesa la imaginación", contestó a la periodista el día que recibió el premio del Mejor Libro Extranjero en 1973 concedido la semana pasada a Ernesto Sábato por su Abaddon el Exterminador) y John Hawkes siguió disfrutando del reconocimiento internacional que le permitió saqir de las sombras a las que se había ya habitado después de aquella incursión a plena luz del día emprendida dos años antes con la ayuda de New Directions Books, su "manager" desde entonces, quien mostraron sus relatos y novelas desde las páginas del suplemento literario del New York Times, puesto allí en ritmia. "Nos preguntamos: ¿por qué Hawkes no es suficientemente conocido", señalaba, después de recibir en el supérmetro su novela The Blood Oranges (Naranjas de Sangre), el comentarista Thomas McGuane.

Vinculado a la narrativa libre (no prosa —se ha dicho— recibe agua de Diana Barnes y Kafka), John Hawkes se niega a conceder al lector sus líneas tradicionales de especular, a personaje participativo, a ir seautor: su narrativa, calificada por más de un lugar de la crítica como "sicoplástica" o animada por un "estrato aprehensivo" obedece a un orden muy sugierente es el que se mezclan obsesiones éticas, acciones de tara comicidad, intentos de dialogos convencionales, a fin de "escasizar" una escritura como un accidente de la narración misma cuyo tema es el del monólogo, aunque frecuentemente interrumpido, tal vez para mitizar el final de un capítulo, o el cambio del asunto. En "Naranjas de Sangre", las divaciones de Cyril, en un diseñero, una camarera que crea su asesino, su obsesión sexual, para convocar a los otros personajes, a Flora, su mujer a Hugh y Catherina, resultan espejismos del lector, quien jurará estar en algún lugar del Mediterráneo (el Narrador Cyril manipula una cortina de equinoco), rodeado de personajes grotescos, sin darse cuenta de que el propio narrador prepara su suicidio.

"Es la imaginación lo que me interesa", continúa diciendo Hawkes a la periodista, encontrar su ritmo para lanzar un dilo, por el torrente, a sus personajes. En su libro Mesadrama, el narrador se vale esta vez de un automóvil para, llevarse lejos a sus víctimas, su esposa, su hija y el amante de ambas, sus mejor amigo. A tres volcanes del, la narración habla desde, por dentro del narrador, murmurando planes sádicos que el lector apenas oye, atento al vértigo del estilo, a la línea tensa de que se construye la rula del libro: un solo y dilatado monólogo que disminuye de velocidad de ratón en ratón y que termina, en la curva de ese ser de Francia, por donde se despliegan el suicida y asesino John Hawkes a la volante de una arma de cuatro ruedas. La muerte como una de las bellas artes parecería preseguir el sentido norteamericano en esta novela que se estrella al final contra un muro blanco, una cerca de palabras sin terminar.

Narrar es para John Hawkes inurrir en lo imaginario "me interesan los mecanismos que hacía sido la sacralización de la poiétra, la del bisonte, hongo sobrevivo la «tala fundamental» la sacralización del cereal, de la semilla. A cada crisis corresponde una renovación del pensamiento religioso. Ese dinamismo mantiene pasos, sin embargo, una unidad morfológica: todo es sacralización del acto humano. Su historia es pa-

Y es un lugar común hablar de la óptica interna —o narrativa— mecánica — con que evaluamos cualquier texto literario y, cualquier manifestación artística. Se suele protestar por ello, pero en la práctica, todos nos acostumbramos apresar más lo foráneo, son que aún estamos muy informados lo que ocurre en Europa o USA que en nuestro mundo iberoamericano.

Algunos nuevos, semidanzas Boom, Lanzan hasta ahora por veraneo de Diamantina, de Santiago de Compostela, de Siena, de Cuba, de Nueva Orleans, mostrando información sobre la ella. En cambio, muy poca repercusión han tenido en Venezuela los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que desde 1972 se vienen celebrando en diversas ciudades del continente.

La importancia fundamental de estos cursos radica en que "constituyen el único evento cultural en el país en toda América Latina", y en que son un alarde digitalizante de lo que puede un pequeño grupo de artistas, desprovistos prácticamente de todo apoyo económico, que se empeñaron en realizar, a pesar de los indigenos que "aún no han tomado durante años una conscutivas.

Los Cursos están ubicados dentro de una filosofía eminentemente latinoamericanista, aunque sin perder de vista la dimensión universal y subyacente en los objetivos didácticos concretos, se encuentra la aspiración a una integración latinoamericana mediante la música, la identificación del compositor latinoamericano, como una no-tigal orgánica, con su continente —sin descuidar los signos de lorenciales de su propio *habitat*—; la actualización de esta unidad de la música de latinoamérica; el aprovechamiento por la vigencia de esta unidad —de la potencialidad creadora dispersa y aislada en los pequeños núcleos locales— que constituyen los recintos geográficos nacionales; el intercambio del arte musical latinoamericano —fortalecerla por aquella unidad— además de contribuir al desarrollo de la cultura universal, y hasta la posibilidad de nuevos modos de soberanía y autodeterminación continental a través del arte.

La acción integradora de los Cursos Latinoamericanos constituye, en su campo, una significativa contribución a la acción general de integración que procuran los pueblos latinoamericanos, y debemos estar muy satisfechos para que los gobiernos del continente presten apoyo decidido a una iniciativa de especie.

Los Cursos Latinoamericanos, sustentados por su equipo de apertura imperial hacia todas las manifestaciones creadoras, de la música, han logrado ya a la importante etapa de la percepción editorial, vital para la comunicación y por ende para el conocimiento y entendimiento de los músicos continentales. Y es así que el año 1974 se publicó recientemente cuatro discos LP con música de autores de Argentina, Brasil, Colombia, Guatemala, Perú y Uruguay. Experiencia que pronto se incluirá en la colección obras de autores venezolanos.

La ejecución del proyecto de estos Cursos, mantenidos con tesón ejemplar a pesar de la modestia de sus bases financieras, es un desafío a la indiferencia y al pesimismo, y un ejemplo de lo que se puede cuando se quiere demostrar el movimiento andando, y la existencia y calidad de la música latinoamericana.

Los Cursos sorprenden por ciertos de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea y los Cursos de Verano de Compostela por Héctor Tosar. Contán Abaroman, Graciela Paraskevaidis y Conrado Silva. Han sido planificados en función de un apremiante interés por la modestia de sus bases financieras, es un desafío a la indiferencia y al pesimismo, y un ejemplo de lo que se puede cuando se quiere demostrar el movimiento andando, y la existencia y calidad de la música latinoamericana.

Los Cursos sorprenden por ciertos de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea y los Cursos de Verano de Compostela por Héctor Tosar. Contán Abaroman, Graciela Paraskevaidis y Conrado Silva. Han sido planificados en función de un apremiante interés por la modestia de sus bases financieras, en un desafío a la indiferencia y al pesimismo, y un ejemplo de lo que se puede cuando se quiere demostrar el movimiento andando, y la existencia y calidad de la música latinoamericana.

La ejecución del proyecto de estos Cursos, mantenidos con tesón ejemplar a pesar de la modestia de sus bases financieras, es un desafío a la indiferencia y al pesimismo, y un ejemplo de lo que se puede cuando se quiere demostrar el movimiento andando, y la existencia y calidad de la música latinoamericana.

Los Cursos sorprenden por ciertos de la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea y los Cursos de Verano de Compostela por Héctor Tosar. Contán Abaroman, Graciela Paraskevaidis y Conrado Silva. Han sido planificados en función de un apremiante interés por la modestia de sus bases financieras, en un desafío a la indiferencia y al pesimismo, y un ejemplo de lo que se puede cuando se quiere demostrar el movimiento andando, y la existencia y calidad de la música latinoamericana.

qué en el

A. Q.

Rafael Dum participa en el movimiento cultural de Cantaura, formó parte del equipo de la revista "EN NEGRO", armada empetisamente en una pequeña imprenta de tipos sueltos. Esparciéndose, unida al poco común trabajo de hacer una revista coherente, sentida, importante señal de otra vida, bicicleros de "EN NEGRO", dijimos, una inesperadada publicación, al principio, lejamente comunicativa, luego, acercando paso a paso su sorpresa, su gracia, o su estilo inesperado. Aquíen vive. Entonces, en muchos partes se hablaba de la revista de Cantaura hasta el mismo momento de volverse su primera lejanía y desaparecer después de haber tendido su red hasta otra punta los fiera de la región. Por eso, los amadores de la antigua "EN NEGRO" pensaó en otra revista, "¡la nueva?", en un taller de arte y literatura: se sienten nuevamente la necesidad de reunirse en esos proyectos y en otros como el de la fundación de las Bibliotecas Rogio Pavel, donde ahora presente con un libro de poemas de Rafael Dum. "Digan que lo dije", titulo de un "vehemente manifiesto". Estas son las circunstancias.

El libro reúne poemas escritos durante los últimos dos años. Formacionalmente es el paso de una expresión metafísica de la temática existencial a otra temática sin sucinta, y filosófica, sin contar cierta consulate sonora, cierta calencia de comparaciones "del tipo:"...mercado de la vida", "...sierro de la avenida", "...en ritmo, el "Alcalde Mayor" es libre a esa verídica persistencia del Amí remoto en estas de hunto, de fuego. Pero este cierto simbolismo va a lograr mejores libro a un "azul" pizarrosa, a una mescla extraña y densa a modo de un collage de "Cuatro Cuartetos" "Lágrimas azules"; "Poeta sucesoral de azules", "Vatinitinitinit

pasa país

siempre", la revista del Colegio de Licenciados en Educación, secretaría Laura. Es una publicación gremial abierta a la comunidad. Presidente del Colegio: Genaro Lozada, Secretaría General: Francisco Brito, Secretaría de Organización: Gaudia Giménez, Finanzas: Teodoro Leal Aranda, Cultura: Eduardo Perdomo y Ebesa Torres, Relaciones: Ramón Vivas Ramírez.

—Entre los materiales de "La palabra siempre" destacamos las quince preguntas y premoniciones de "Rostro de una crisis", un adios a la "revolución" educativa del gobierno que "está en marcha con 40 mil bachilleres sin empleo;" el artículo "La educación, una utopía deprimente", por Jesús Antonio Pardo Juárez: "Es sabido que, generalmente, la educación se ha reducido a DAR-CARRERA PARA VIVIR (enseñando del autor). Lamentablemente esta concepción de la educación tiende a prevalecer sobre cualquier auténtico modo de educación"; "Apatía Gremial", por Genaro Lucena, llama la atención por la pública observación referente a la inadecuada actitud de algunos licenciados cuando se trata de asistir y no confundir los servicios sindicales y sociales, en general, del gremio; "El sacrificio, América Latina", artículo de Julio Montilla, que llama un espacio de permanente deshumanidad dado a esponer clara y enérgicamente el martirio continuado de la liberación: "A doce años de fundado el Grupo Tomé", un trabajo de Víctor Peñaza, dando testimonio del significado histórico de la iniciación de este grupo de vanguardia en la cultura venezolana reciente. Como se propuesta la conmemoración del hecho, Qué pasa en el país, recogerá entre los integrantes del Tomé; en una otra etapa de su vida, parte de una serie de opiniones y juicios que de iniciarse podrán dar información sobre los orígenes del movimiento cultural moderno de Venezuela a partir precisamente de varios grupos literarios en provincias, distintas como Lara, Apure y Carúpano en Caracas. Y como podíamos haber esperado, "La palabra siempre", dirigida por Edy Rafael Pérez y con el número de colaboradores activos, mantiene una página de creación literaria: Angel Rojas Tinoco, autor de un muy interesante relato, "Lamuns", por su desenvuelta situación narrativa de que es capaz visitumbre; "Menoussa" (A. Pastor Coll): "En las sombras" (Carmen Pérez de Blanco); "Positeargo" (Julio César Bolívar); "Necesito mujeres" (Ana Lucía Blanco) "(José Argenis Salcedo): "Historia en mano" (Isabel Lucena), entre otros textos. Tributos de Omar Escalona y Rubén Arbaiza, las poesías de "La palabra siempre", muestra la escultura de "El pensador", obra de Iván Pérez, del Museo "Víctor José Gómez" del barrio San José, Barquisimeto.

clarinetista Mariano Pregioni (Argentina) que hizo lo propio con el de clarinete.

Pronunciaron conferencias Gian Carlo Puppo, Judith Akoldy, Alejandro Salvadera y Leopoldo Torre Nilsson. Y se hicieron visitas al laboratorio electroacústico del CEAM, guiadas por los compositores argentinos Francisco Kröpfl y José Maranzano.

Entre Cursos, que diariamente se ofrecen en la universidad y que ya están insertos en la historia de la música latinoamericana, podían incluirse también modelo y lograr que influyesen mecanismos de motivación para crear otros similares en nuestro país, en el que tanta y tanta urgencia falta hace el contacto de profesores, alumnos y músicos en general con la música de nuestros días.

De no ser posible esto a corto plazo, una buena alternativa sería que Venezuela invitase al equipo organizador para que ofrezca algunos o algunos Cursos en nuestro territorio, ya que la idea de los fundadores es hacer que los Cursos sean itinerantes —de hecho, se han llevado a cabo cuatro en Uruguay y dos en Argentina— lo que no solo sería de gran provecho para los venezolanos, sino para todos los vecinos del área del Caribe que, por razones de distancia y de costos de viaje, tienen dificultades para trasladarse al sur y, por consiguiente, en mínimas oportunidades han podido aprovecharlos.

la otra mejilla de ARRABAL

ERNESTO GONZALEZ BERMEJO

El español Fernando Arrabal —el dramaturgo más representado en el mundo, según la Sociedad Internacional de Autores— todavía no se conoce en España. Durante veinte años, su medio centenar de obras, como él, vivieron desterradas.

Ahora varias de sus piezas teatrales —"El Cementerio de los Automóviles", "El Arquitecto y el Emperador de Asiria", "La Torre de Babel"— serán llevadas a escenas en Madrid, Barcelona y provincias.

"Es el fin del teatro del silencio —dice Arrabal— un gran momento" después de muchos años dedicados al teatro "que fue algo capital para mí; sin el teatro yo sería lo que soy, es decir, un hombre muy pequeño y muy feo, machacado por la vida".

—Pedro "Pepe", madre franquista, las "dos Españas" cohabitaron y se entretaron en su propia casa.

—Sí, en mi casa se celebraba la guerra civil al microscopio. Esto sucedía en muchas casas de origen pequeño burgués, como era la mía. Viví el drama de cerca, en un primer plano. Quizás por eso nunca he podido ser un militante, por ese diacronismo.

—Pero usted bien una opción auténticamente.

—Eso era muy claro cuando existían Franco y la intolerancia en España: siempre estuve con la izquierda: en Mosci, con los comunistas; en la calle Saint Denis, con los anarquistas; en Toulouse, con los socialistas.

Hoy también estoy con la izquierda porque guardo mis distancias: no milito. Hoy un poeta, soy un escritor y sería un peso para cualquier partido. Además, cómo no recordar, cómo no decir que para mí el enemigo es el poder...

—¿Insuperable que sea?

—Cualquiera que sea. No concibo un poder con el que podría casarme. No tengo nada que recibir del poder.

—¿No es un poco cómodo esa imagen una sociedad y lanzarse los insultos, no contemplarse con el nuevo poder que podría constituirse?

—Sí, es cómodo, lo admito. Pero también hay incomodidad y una cierta falta de seguridad: es el precio que pagamos por ser independientes y no en exceso.

—Mi "Carta al general Franco" empezaba: "Le escribo con amor". Le confieso que nunca entendí muy bien eso.

—Fue muy chocante, no sólo para usted, para mucha gente. Pero en más, cuando "Le Monde" me pidió un artículo el día de la muerte de Franco, yo escribí que no quería celebrarlo. Franco es el hombre que más daño me ha hecho a mí y a España pero, sin embargo, yo no quería ningún daño para él. Creo que el horror llena al horror, la muerte llena a la muerte y hay que romper ese círculo.

Prefiero la República de la reconciliación y el Franco hubiera cabinlado, al hubiera devuelto la soberanía al pueblo, entonces sí hubiera abierto mi botella de champagne. Pero me ningún a celebrar la muerte.

—¿Le escribiría ahora una carta a Pinochet pidiéndole que sea un poco menos criminal?

—¡Ah, sí!, a Pinochet y al que fuera. Creo que Pinochet es el mayor monstruo que hay hoy día...

—¿Hay otros cuyos méritos no son menores, en Argentina, en Uruguay, que según el último informe de "Amnesty International", es el país más torturado del mundo.

—Me acaban de dar noticias de Uruguay que, en efecto, son tremendas. A esos monstruos enormes, terríficos que gobiernan cuatro países de América Latina ya también apelaría, porque son muy inficaces. Están haciendo el mal, son angustiados, forzados pero están sufriendo por ello y no conocemos.

—¿Y si ellos ha se conmueven?, ¿qué hacer?, ¿poner la otra mejilla?

—No está mal.

—¿Hablamos un poco de teatro? ¿qué fue el teatro en España?

—El primer contacto del teatro español con Franco fue el asesinato de Federico García Lorca. Después en el destierro de todos nuestros Alfonso Sastre, Alberti, Gómez Arcos, yo mismo.

El franquismo creó el teatro del silencio y del desterro. Este era también un precio que había que pagar.

—Usted había en algún lado de la "ejemplaridad" del exilio.

—Era nuestra manera de luchar. Fue una piedra que pusimos en el zapato de Franco. Aunque el teatro no sea nada, no volver en algo.

—Tomar barro para integrarse a un medio extraviaro sin desmigarse como abrasiado?

—Me gustaría decir que el exilio fue duro. Y fué duro pero más lo hubiera sido haber estado en España y haber tenido que claudicar. Vivi dos cosas que vistas brasa, entre fuerzas muy desagradables: el exilio y la tuberculosis. Pero me pregunto hasta qué punto se fueron también mejorando: las dificultades del exilio y el sentimiento de nostalgia que inspira una enfermedad tan estraña como esa.

Lo malo del exilio es lo cotidiano: la comida, el sol, hablar otro idioma.

—¿Cómo ve desde hoy su primer teatro: "Oraison", "Fando y Lis", "El Cementerio de los Automóviles", "El Triciclo"?, ¿que queda de aquellas acusaciones de que usted hacía teatro pornográfico, sádico-masquista?

—Yo no sabía lo que quería decir sádico-masquista cuando empecé a hacer teatro. Tenía mucho afán y había llegado a Paris con toda mi incultura española. Tengo recuerda que el fascismo llega a sus últimas consecuencias y no sólo le obligaba a decir que Franco era bueno, sino que le enseñaba a no pensar. En nuestros manuales de literatura Voltaire era "un monstruo sádico que sólo con destruir a la Iglesia", y se nos prohibía leer un solo libro suyo.

Eso hacía que hago entonces tiene el encanto de un muchacho de quince años, su ciñaga y la mentalidad de un español educado a la española. Por sorprendente de que en Francia lo encontraran un teatro muy intelectual, de vanguardia, sádico-masoquista y no sé cuántas cosas más.

—Pero es ya un teatro de inquietudes. Sus personajes son verdaderos "terroristas" infantiles, con toda la inocencia y la crueldad de los niños. Tal vez se trate de la confrontación de un propio infancia con el mundo irregidiro de los adultos.

—Se han hecho tesis sobre esto. Un profesor americano de la Universidad de Albany ha hecho una tesis que publicará ahora Christian Bourgois en la colección "10/18" en la que se ocupa de todo lo que esa época es el niño político que yo he hecho.

—Porque, ¿qué pasa con esas personajes? ¿Qué pasaba con un niño español de mi época? Se le enseñaba que era el bien y el mal y cuando confrontaba esas affirmacions con los otros se daba cuenta que las cosas eran al revés: que el mal era el bien y que el bien era el mal. Los valores, entonces, pierden todo sentido. Eso es lo que está en mi primer teatro: la relación distorsionada de los individuos con la sociedad.

—Usted siempre ha concedido al teatro un valor muy grande como medio de expresión, incluso superior al cine, ¿por qué?

—Porque se ve al hombre; porque el hombre está ahí, de carne y hueso. Y además, está el aspecto democrático: una novela es un viaje, es la litada; es el teatro.

—Ionesco, Beckett, yo mismo, a quienes se nos ha calificado equivocadamente de "absurdos" —siempre asumos lo que vamos a decir. En el teatro se quiere decir algo; de ahí la represión tan feroz contra el teatro.

Hay un temor ancestral por el teatro. Comedia, etimológicamente viene de oda y como: sexo; odas al sexo, al banquete sexual. Desde los orígenes el teatro ha sido algo subversivo.

—Pero ¿no es exagerado considerarlo más influyente que el cine?

—Cuando viaja por el mundo y estoy en Tokio, en Moscú o en Nueva York y me hablan de Franco, ¿qué conoce la gente? Es muy raro que conozca a Godard pero todo el mundo conoce a Ionesco y a Beckett. Es una cosa minoritaria que se hace en teatrito de cien personas y tiene una repercusión enorme, mucho más que el cine.

Además, en estos últimos tiempos fue en el cinema donde se inició el "auge" del vídeo. Esto que es llama "revolución sexual" —que es una farsa grotesca hoy día— la aceptación de nuestro cuerpo, los primeros en hacerlo fueron nosotros en el teatro. Los temas realmente políticos donde primero se trataron fue en el teatro.

—Hay que recuperar la conciencia de ese tipo de teatro que es un monstruo fundamental para nosotros. Hay que pensar en otra cosa?

—Hay que recuperar la recuperación. El poeta debe estar siempre a contrajuego. Hacía cómico de aire cómico. Si no, no tiene a verme y me decían: "vamos a hacer una pieza de teatro o una película, pero muy poco sexo. Arrabal, y sobre todo la política no hacen. Hoy día vienen y dicen: "¡mucho sexo, Arrabal, mucha política!".

A la hora de escribir, por supuesto, yo no hago más que lo que me gusta. Pero cuando he tenido ocasión de estrenar muy poco concentrados sobre uno, todo lo que he dicho o hago tiene importancia: desde el asesinato hasta la obra maestra, como lo mismo en mi loco radio.

Todo funciona en la bola de nieve. La recuperación es recuperable, también. De ahí la responsabilidad de aquello que la sociedad ha colocado en el calendario.

—Usted en 1960 crea con *Bedermeyer* y Topor el movimiento (o "animo-vivismo") Pánico: escándalos del que yo sorprendía. ¿Qué pasó con los surrealistas?

—El Dada había dicho: "se puede hacer cualquier cosa: la moral no existe". Andre Breton, que era un burgués francés —como todos nosotros, por otra parte— dice: ¡Genial!: la moral no existe, se puede hacer cualquier cosa y el que no crea en ello será condenado". Y a partir de ahí se suceden las expulsiones más ridículas como las de Matisa, las de Dali.

A nosotros nos molestó ese carácter moral y dictatorial de Breton, creamos el Pánico (de pan: todo) y dijimos que estábamos de acuerdo con la moral siempre que fuera ¡loca. Es decir, adaptar a cada momento la moral que pudiera sacarnos del paso.

—¿No es un poco cínico eso?

—No, todo lo contrario. Cuando yo digo, por ejemplo, que "el hiroe pánico es el desertor", puede que parezca cínico. Pero lo que quiero dar es una esperanza de vida, combatir el fanatismo. Jorodowsky, Topor y yo creamos tres grandes sentimientales. Y lo seguimos siendo.

—¿Por qué se decide usted a resucitar el teatro de ceremonia?

—El teatro de ceremonia, como usted sabe, es vieja como la humanidad. Pero, efectivamente, el primero que empieza a hacerlo en los últimos veinte años soy yo.

Me encuentro en torno mío con una sociedad que es fascista, que está hablando con un lenguaje que no comprendo. Comprendo si las palabras pero no la relación que tienen con los actos. Yo soy de buena fe y no imagino a ella de buena fe. Pero tengo que entrar en contacto con la sociedad y no puedo. Entonces me ocurre como al hudista o al católico que quieren entrar en relación con Dios, pero no conocen el lenguaje de Dios. ¿Qué hacen? recurren a la ceremonia, hacen entrar en relación con Dios a través del lenguaje ceremonial. Yo hago lo mismo, con mi teatro.

—Es teatro, entonces, que no importa sus apariencias de absurdo termina siendo realista porque esa el único lenguaje coherente frente a la incoherencia de la sociedad.

—Exactamente. A nosotros —a Ionesco, Beckett, Adamov, y mí— siempre nos aprendió mucho que nos introdujeran en ese teatro llamado del absurdo, expresión que hizo fortuna pero que no tiene nada que ver con lo que hacemos.

Y si en la calle se oye una conversación edénica y sin sentido y se dice: "eso es Ionesco", o se oye hablar de algunas crisis siguiera y se dice: "eso es Beckett", o se oye: "tal cosa es Arrabal", ¡qué quiere decir eso?: que estamos hablando de la realidad, que hacemos un teatro realista.

—Sí, claro, pero de una realidad distinta a la que estaba al teatro, antes de aparecer usted.

—Sí, porque antes la realidad estaba cortada del llamado mundo de los fantasmas. Y nosotros los hicimos subir al escenario: habitaba de la superficie viaduc del iceberg pero no de todo lo que estaba abajo.

La gente habla en forma un poco peyorativa de los "fantasmas de Arrabal" y yo lo que siento es no tener más fantasmas.

—Y al hecho de que sus obras por fin se vayan a representar en España, ¿cómo lo vive?

—Como un gran momento. Me gusta que vayan a representarse mis obras en España. No solamente por lo que significa para mí, sino porque es el fin del teatro del silencio: porque podremos volver todos.

—¿Que España espera?

—Una España joda y libre, una sociedad sin clases, sin violencias. Y no lo digo por generalidad sino por egoísmo: yo quisiera que ese señor no pasara hambre ni estuviera yo mo como un par de huevos fritos con jamón. Y la única forma de estar yo tranquilo es que él también le pueda hacer.

—¿Cuando piensa volver a España?

—Ya he dicho que no volvería a España hasta que no se libere hasta el último de los cientos ochenta presos políticos que quedan, desde Eva Forest hasta Jaso de Ignacio, el chico vasco condenado a ciento cuarenta años de cárcel.

EL MUY VENEZOLANO CARLOS PELLICER

JESUS SANOJA HERNANDEZ

Arranca de raíz la muerte de Pellicer el recuerdo de aquella posibilidad de poesía por el introducirnos en México, en Centroamérica universal, y del árbol de la solidaridad. Un día del otro mismo en la tierra Venezuela temprannamente. Cuando estuvo en Caracas como funcionario diplomático, apenas si había escrito Colores en el mar y otros poemas, y y otro mismo tiempo ligado fervorosamente a las inquietudes políticas y artísticas de nuestro país. Tablada, había publicado, con aspiresa para muchos, un libro de haikú. Pero los conocedores los circylos de escritores, vio el nacimiento de Actualidades, cuyo director Alfo Boroni, convertiríase a la postre en un panegirista de dictaduras, y no sin cumplir cribe más o menos raros, como la visita a la tumba de Emiliano Morelos, hombre de accidentada vida en Centroamérica y de posteriores latidos en La Rotunda (antes de que se lo llevara el alcohol!), terminó por marchurse dejando no año la huella de una notórica curiosisima, sino el sentimiento de enemistad frente al régimen.

Todavía más hizo Pellicer, la quien la prosa de Laureano Valdivilla trataré, a la distancia y con odio, de atender. Pellicer había comprobado cómo, entre nosotros, los estudiantes iban a la cárcel por simples manifiestos, en este caso de apoyo a una huelga tranviaria, y cómo los presos políticos que salían de La Rotunda, si no lo hacían con ojo cadáveres, ensacados, hacia tumbas anónimas, sin tarjetas de duelos en los diarios, traían como marco en el rostro, sombras de muerte.

Todo lo denunció Pellicer en El Heraldo de México, el 26 de abril de 1931, y como al frente de la Universidad estaba José Vasconcelos, entonces llamado Maestro de América, obrepasada la cosa, el boletín oficial de la institución arremetió contra el gomecismo y los chicos matones que rodeaban a Pellicer en la protesta. Desde El Nuevo Diario, Valiente, a fines de año, lanzó todas clase de injurias y epítetos contra Vasconcelos, Pellicer Cámara y los estudiantes rebeldes. "Caso especial de locura", llamó al de Vasconcelos. La universidad venezolana —agregó— tiene recolectado de otras de Francia, Italia, y España. Y Pellicer no pasaba de ser un poetilla mezclado en Caracas con individuos de oficio, mientras el Benemérito Juan Vicente realizaba, con brillantez, lo que en México el "ilustre general Porfirio Díaz".

El representante mexicano, Salvador Guimán, tras una manobra diversas, "ganó" la opinión del país. En México, la solidaridad en que participaban Pellicer, Gregorio Ortega, Salvador Novo, Carlos Villegas, no se detuvo. Fue editada la verpresuma de Arrabal: "¡qué quiere decir eso?: que estamos hablando de la realidad, que hacemos un teatro realista.

—Sí, claro, pero de una realidad distinta a la que estaba al teatro, antes de aparecer usted.

—Sí, porque antes la realidad estaba cortada del llamado mundo de los fantasmas. Y nosotros los hicimos subir al escenario: habitaba de la superficie viaduc del iceberg pero no de todo lo que estaba abajo.

La gente habla en forma un poco peyorativa de los "fantasmas de Arrabal" y yo lo que siento es no tener más fantasmas.

—Y al hecho de que sus obras por fin se vayan a representar en España, ¿cómo lo vive?

—Como un gran momento. Me gusta que vayan a representarse mis obras en España. No solamente por lo que significa para mí, sino porque es el fin del teatro del silencio: porque podremos volver todos.

—¿Que España espera?

—Una España joda y libre, una sociedad sin clases, sin violencias. Y no lo digo por generalidad sino por egoísmo: yo quisiera que ese señor no pasara hambre ni estuviera yo mo como un par de huevos fritos con jamón. Y la única forma de estar yo tranquilo es que él también le pueda hacer.

—¿Cuando piensa volver a España?

—Ya he dicho que no volvería a España hasta que no se libere hasta el último de los cientos ochenta presos políticos que quedan, desde Eva Forest hasta Jaso de Ignacio, el chico vasco condenado a ciento cuarenta años de cárcel.

—

Vasconcelos colaboraron en el vocero revolucionario **El Machete** y editaron El Libro Rojo de Sacco y Vanzetti, la Liga Antimperialista de las Américas, fundada en Caracas con la posta debajo del brazo, el amigo. Más tarde, en otros dos destierros de Venezuela, Pellicer estuvo al lado nuestro, en 1937, a raíz del Frente que enfiló hacia Panamá, y en la década del cincuenta, cuando estrechó amistad con Pablo Gallegos. El habló en homenaje a Andrés Eloy muerto, y ahora las calles del Carmel y los pasos caracqueños de El Calvario y El Paraíso, y exalté las luchas antipresidenciales. Pero cendió los enviós a campos de concentración y recibió, en su casa de Las Lomas, el material, clamante de libertad, de otros jóvenes venezolanos, casi a medio siglo de distancia.

Por su poesía —agua de Tabasco, sol, luz, plenitud de junio—, depurada, clarísima, y por su vida, Venezuela abre una puerta a la memoria, y la avira, porque a él lo odesdia el olvido:

Huye de mí, conviértetme en tu olvido,
en el tiempo imposible, en el primero
de todos los recuerdos del olvido.

ENCUENTRO CON GONZALO ROJAS

LOS SOLES DE "OSCURO"

FUNDACIÓN HUMANISMO Y DEMOCRACIA
BIBLIOTECA JULIO CORTAZAR

TOMAS ELOY MARTINEZ

¿Quién ha dicho que no hay abejas en las Colinas de Bello Monte? Todos los días,al atardecer, los pocos aventureros que se arriesgan a pasar por las estribaciones de la avenida Anauco suelen sobresaltarse con los movimientos de un ingeniero ocupado en devolver a las palabras su natural estado de máscara. "Acto de transfiguración", supone uno de los vecinos, el poeta Gonzalo Rojas. "Oscuridades demasiado luminosas", protestan los otros habitantes de la avenida, para quienes Rojas es un encubridor de la colmena: tal vez el cómplice de sus voces, seguramente el oído que las guía.

Y, en verdad, demasiadas señales han empezado a acuerdar: desde que se mudó a las colinas, en el invierno de 1975, los vapores de las mototecletas y el aguijón de los aviones han sido disipados por estas criaturas tenaces, que atagan en el aire el polen de algún ritmo perdido y lo depositan luego a los alvéolos donde cocinan sus miles. La peste de la poesía entra por las ventanas: los pobladores de la avenida Anauco se sumen en una enfermedad que no comprendían antes. Hace poco más de una semana, Gonzalo Rojas se ha declarado culpable del estropicio. En Oscuro, una obra muestra que acaba de publicar Monte Avila, declara con osadía: "Pensamiento poético (su libro) de alguien que oyó el zumbido de la abeja (sea cada instante sin cejar casi nunca a la tentación de la vitrina". Es el escándalo. ¿Pero cuándo Gonzalo Rojas ha dicho que evitaría el escándalo?

No es de los que hablan mucho. Heredó el silencio del pueblo donde nació, el 20 de diciembre de 1917: la aldea de Lebu, al sur de Chile, donde casi todos los años brotan las flores de los terremotos, y los ríos suelen moverse del lecho materno como si estuvieran dentro de un sueño. A la orilla del pueblo, medio kilómetro por debajo del mar, se abre la boca de una mina de carbón ya casi extinguida. El primer recuerdo infantil de Gonzalo es una peregrinación con su padre al vientre del monstruo: el descenso entre piedras, el espectáculo de la boca, la lámpara de carburo que se encendió en la frente del padre, y luego, el paseo a gatas, oyendo el lejano bramido de las profundidades jerezanas. El poeta tenía cuatro años cuando una explosión de gas grisú lo dejó huérfano. "Yo conocí el silencio de mi infancia en ese Lebu tormentoso —refiere el 'Ars poética' de Oscuro—, y algo, tan claro, la palabra 'relámpago'. — 'Relámpago, relámpago'—. Y voy volando en ella, y hasta me veiendo en ella todavía". Muerte o relámpago: la primera palabra de la vida.

Sólo una larga fidelidad al silencio explica que Gonzalo Rojas no sea autor uno de tres libros. **La miseria del hombre** (1948), **Contra la muerte** (1964) y estas últimas luces de Oscuro. Cada una de esas sullidas al aire libre fue, sin embargo, una ceremonia de violencia, porque Rojas (como Macedonio Fernández, hace medio siglo) sabe que habitar la poesía, invadir su casa, recoger sus señales, es más importante que fotografiarse con ella en las plazas públicas . "Creo en la poesía como vida", enunció en 1965. Oscuro es en la convensión de la vida en un mandala de palabras.

Cuando Gonzalo Rojas llegó a Caracas, lo precedían tres clases de fama: una era la de sus poemas, que crecieron bajo los soles del grupo Mandrágora junto a plantas que se llamaban Eduardo Anguita y Braulio Arenas; otra, la de los Encuentros de Escritores que imaginó y orientó en la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, Chile; la última habla sido alimentada por las misiones diplomáticas que le encomendó Salvador Allende y que culminaron en sus largos diálogos con Mao Tsé-tung y Chu En-lai. Sólo unas pocas brasas de las tres hogueras habían logrado sobrevivir a la ceniza: demasiado vasto como para recuperarlo por completo. Tal vez sea suficiente repetir aquí que los Encuentros de Concepción fueron el punto de partida de la nueva literatura latinoamericana, y que la poesía de Gonzalo nació en estado de madurez, tal como lo asegura el acta de bautismo escrita por Gabriela Mistral en 1948, luego de leer **La miseria del hombre**: (Su libro "me ha tomado mucho , me ha removido, y a cada paso admirado, y a trechos, me deja algo parecido al deslumbramiento de lo muy original, de lo realmente inédito. Demo algún tiempo para mastical esta materia precisa. Usted sabe, Rojas, que yo no sirvo para hacer críticas . . .) Lo que sé, a veces, de recibir el relámpago violento de la creación efectiva, de lo genuino, y eso lo he experimentado con su precioso libro".

Al desamparo de una tarde sin abejas, mientras las motocicletas se encaminaban con el cielo mártir de la colinas, surgió esta conversación en la que Oscuro acabó llevándose toda la luz que era de Gonzalo Rojas.

—Así escribo. Cada poema nace en mí como un zumbido, en cualquier sitio, en cualquier instante.

—El zumbido de la abeja tenus, a la que usted identifica con el llamado de la poesía...

—Un zumbido, sin embargo, que no se asemeja al de ninguna abeja en la tierra. Usted advirtió, acaso, con cuánta frecuencia habla de William Blake, ese animal libidinoso y siniestro que se entiende con los ángeles. Pienso en él cuando voy por la calle y oigo infinitos arcos de música que se me amarran a la oreja. Y cuando no conozco la notación musical, trazo una línea que puede ser tensa o distensa, y que representa el ritmo del poema: lo que será (o es ya) el poema. Así, lo llevo de la oreja al papel: una líneas escrita en una libreta. Cierta vez, recuerdo, vi morir a una mariposa. La ceremonia funeraria se apoderó de mí. Llegué a mi habitación y anoté esta frase: "Sucio fue el día de la mariposa muerta". Pasaron tres, acaso cuatro meses, y sólo entonces el poema apareció en mi mano, otras líneas siguieron el curso de aquella música primera: "Acequémonos / a besar la hermosura reventada y sagrada de sus pétalos / que iban volando libres, y esto es decirlo todo, cuando; sonido Arruga, y nada / sino ese precipicio que de golpe, / y únicamente nada."

—La resultante de la "música" del ritmo: ¿sólo están las dos órbitas en las que se mueve su poesía.

—No lo evolto. Para decirlo con mayor precisión: la poesía se me da en la órbita de lo "sagrado" y de lo "erótico". Pienso que para mí es el fundamento del ritmo; esa ahejja leja a la que hoy hemos convocado tantas veces: "Hombre religioso", en el sentido de "relígare"? Sí, y "homo ludens" también, y "homo faber"? Sí, y "homo politicus". Aunque bastante menos "homo sapiens". Todo puede llegar a ser uno. Eso me lo dijo siempre la poesía.

sólo se aprende, aprende, aprende

—Cuando pone a su poesía en relación con el mundo, usted habla de oyente, no de lector. El poema llega a usted como un canto, en el sentido que la palabra canta tenía para Ezra Pound. Entiendo, por lo tanto, que sus textos aspiran antes a ser oídos que leídos, y que usted establece fronteras nítidas entre, por ejemplo, narración y poema.

—Ciertamente. Me aparto, me separo de quienes creen que prosa y verso pueden ser jugados de un modo semejante: Ernesto Cardenal y Nicanor Parra en América Latina, para citar a dos de la orilla opuesta. Soy un mentenedor (por no decir un conservador) en esa clave de Dante y de Blake y de la vieja edad en que los poetas cantaban. No olvidemos que hasta los maestros de la "beat generation" arrancaban toda su gracia de un modo sonoro de leer, concediéndole al estrato físico una prestancia mayor que al semántico.

—No entiendo, entonces, para qué escribir un libro. ¿Por qué, si ves de pronto "Oscuro", no va a leerlo en alta voz sobre las tarimas de las plazas públicas o en el atrio de las catedrales, como hacen William Burroughs y Allen Ginsberg en las Navidades de California y Nueva York?

—Porque me cuesta ver a las palabras apagándose para siempre, no me resigno a la muerte absoluta de la materia. ¿Qué más sobre lo mismo? Creo en lo numinoso, creo en lo erótico, creo en lo circunstancial, y asumo la poesía como conducta en cuanto siempre quise, más que escribir, vivir como poeta. Como poeta y hombre libre. No me clasifico como gnóstico, por mucho que el abismo y el silencio, el destierro y el cautiverio, la moral ascética y la moral relajada, palpiten entre mis versos como extraños protoplasmas. Y soy una lástima de teórico: "Los poetas discutiendo sobre poesía modernos, chacales gruñendo en torno de un manantial seco", escribía Cyril Connolly. Ni como gnóstico, ni agnóstico; ni como nada. ¿No es el poeta, en todo caso, todos los hombres?

—Ya que a usted acuden ciertas músicas que los otros no oyen, ya que ante usted se presentan ciertas visiones que son invisibles para los demás, ¿cómo es el sentido de Chile ahora? ¿Puede oirlo?

—El vaticinio dice: amanecendo.

urgente a Octavio Paz

77 es el número de la germinación de la otra
Palabra, en lo efímero
de la vuelta
mortal
con tanto Octavio todavía
por aprender del aire, con tanta ceiba
libre que uno pudiera ser si uno pudiera
ser ceiba en la tormenta con exilio
y todo en la germinación del número

de esta América de sangre con ventisquero
y trópico y grandes ríos
de diamante, sin más tinta
que esta respiración para escribir tu nombre más allá de las nubes
de México: negro hasta como decirlo
el otro México que somos todos cuando la aorta
del amanecer abre ritual el ritmo de las violetas
carnales de la Poesía, las muchachas de bronce que marchaban airosas al sacrificio
desnudas al matadero por nosotros antes de parirnos
altas en su doncellez hacia lo alto de los cóndores

desde donde jugamos mientras caemos página
tras página/ en este juego de adivinos
del siempre y el nunca de las estrellas y tú te llamas por ejemplo
77 ángeles como Blake y yo mismo me llamo
77 especies de leopardos voladores porque es justo que el aire
vuelva al aire del pensamiento y no muramos
de muerte y esto sea el principio Octavio
de otro principio y otro, y además no vinimos
aquí a esto.

GONZALO ROJAS

LA DONACION DE SOTO: ALGUIEN DEBE EMPEZAR, ALGUNA VEZ

después de ayer

Seis meses atrás el "Papel Literario" incertó en la sección de discusión con Jesús Soto. Reprobó, con argumentos que parecían eficaces, su decisión de cubrir un millón de dólares de la Corporación Venezolana de Guayana por el proyecto del "Monumento al Hierro". No se ocultó entonces la vanidad de la obra: un complejo cultural que incluye salones de exposición, pérticas, plazas para espectáculos, auditorios, restaurantes y playas de estacionamiento. Tampoco se dijo que hace no estaríamos a la altura de ese gasto habitúrico; por la centralía, se adoptó expresamente que el artista venezolano resulta mérito suficiente para ese viaje de escamperseo: pero no en Venezuela, sino hacia de ella, se subraya: entonces (y no es inoxcusable recordarlo) que el Monumento al Hierro debía retrocedar ante la necesidad de acabar con otras obras carentes nacionales: el desquicio hospitalario, el déficit de escuelas y liceos, la incidencia de nuestros ajnos para acelerar el proceso de alfabetización, y en un nivel superior, la falta de una infraestructura tecnológica.

La réplica fue temeldiate: los defensores de la Cultura pusieron el grito en el cielo, argumentando que el dinero destinado a Soto no sería en la escala de discusión con Jesús Soto. Repobó, con argumentos que parecían eficaces, su decisión de cubrar un millón de dólares de la Corporación Venezolana de Guayana por el proyecto del "Monumento al Hierro". No se ocultó entonces la vanidad de la obra: un complejo cultural que incluye salones de exposición, pérticas, plazas para espectáculos, auditorios, restaurantes y playas de estacionamiento. Tampoco se dijo que hace no estaríamos a la altura de ese gasto habitúrico; por la centralía, se adoptó expresamente que el artista venezolano resulta mérito suficiente para ese viaje de escamperseo: pero no en Venezuela, sino hacia de ella, se subraya: entonces (y no es inoxcusable recordarlo) que el Monumento al Hierro debía retrocedar ante la necesidad de acabar con otras obras carentes nacionales: el desquicio hospitalario, el déficit de escuelas y liceos, la incidencia de nuestros ajnos para acelerar el proceso de alfabetización, y en un nivel superior, la falta de una infraestructura tecnológica.

La réplica fue temeldiate: los defensores de la Cultura pusieron el grito en el cielo, argumentando que el dinero destinado a Soto no sería en la escala de discusión con Jesús Soto. Repobó, con argumentos que parecían eficaces, su decisión de cubrar un millón de dólares de la Corporación Venolozana de Guayana por el proyecto del "Monumento al Hierro". No se ocultó entonces la vanidad de la obra: un complejo cultural que incluye salones de exposición, pérticas, plazas para espectáculos, auditorios, restaurantes y playas de estacionamiento. Tampoco se dijo que hace no estaríamos a la altura de ese gasto habitúrico; por la centralía, se adoptó expresamente que el artista venezolano resulta mérito suficiente para ese viaje de escamperseo: pero no en Venezuela, sino hacia de ella, se subraya: entonces (y no es inoxcusable recordarlo) que el Monumento al Hierro debía retrocedar ante la necesidad de acabar con otras obras carentes nacionales: el desquicio hospitalario, el déficit de escuelas y liceos, la incidencia de nuestros ajnos para acelerar el proceso de alfabetización, y en un nivel superior, la falta de una infraestructura tecnológica.

Ya se oyó que el derecho se ven rostumbre nacional y se mitiquetan los dineros del Estado en tantas cosas superfluas, ¿por qué impedir que se derroche también en el rubro de la cultura, donde todo gasto es más justo?...

Y sin embargo, es en nombre de esa jerarquía que se enfocaron nuestras críticas a la obra de Soto, alimentándose por encima de los intereses del país, que se derrochan en otros rubros, aunque principio de responsabilidad moral, y porque si el intelectual renuncia a su misión de agudeteza, si comienza con ligereza en cerrar los ojos ante los excesos, con el pretexto de que no le incumbe, ¿a quién le quedará ese pregunta por ser de irresponsabilidad colectiva. Es verdad que el millón de dólares asignado a un Monumento no acabaría ningún derrotado hacia los problemas nacionales y sanitarios. Pero también es cierto que negarse al derroche tiene un valor ejemplarmente capaz de poner en estado de alerta a los conciencias usuas del país. Alguien debe empezar, alguna vez.

Hace tres días, Jesús Soto anunció que donaría a Ciudad Bolívar un proyecto del Complejo Cultural "Monumento al Hierro"; vale decir, que renunciaría a los honorarios que le corresponden. Los gestos de esa índole no son frecuentes en Venezuela y, por lo tanto, sirvió a justo dejarlos pasar en silencio. Soto es de los pocos en comprender que la fortuita bonanza económica de Venezuela no trae más deberes que derechos, y que la responsabilidad primera del artista no es aprovechar para el siste retimpago de riqueza: antes es precisa contribuir a la formación de una conciencia cultural que asegure al país la soberanía de su inteligencia.

DIRECTOR
LUIS ALBERTO CRESPO

Diagramación:
SOLEDAD MENDOZA

papel literario
Las Colaboraciones son rigurosamente solicitadas
DOMINGO 27 DE FEBRERO DE 1977