

Encontros com Juan Calzadilla

Florianos Martins¹

Enquanto não morrer, sou imortal
Juan Calzadilla

Em um poema intitulado “Princípios de urbanidade”, o poeta Juan Calzadilla menciona o comportamento de quem, não querendo duplicar-se, tem por hábito deixar “a si mesmo em casa quando sai à rua”. Diz o poema que, ao deparar-se com outro em uma esquina, este alguém então indaga: “Como? E não acabo de deixar-te em casa?” Pois bem, é plenamente possível dizer da poética do venezuelano Juan Calzadilla (1931) que ela se encontra às voltas com o que reza o título do poema citado, ou seja, este poeta tem chamado para si a tarefa de averiguar a condição urbana de todos nós, a maneira como nos comportamos em nossa relação com a cidade.

255

Em outro poema, por exemplo, nos diz que tudo na cidade está como que preparado para que o indivíduo perceba que está de sobra (“a ordem urbana pode passar sem nós”). E é justamente ao tatear esses espaços vazios da trama urbana, ou sua malha preenchida de forma ambígua ou ilusória, que o poeta nos convida a reflexões sobre a linguagem, nossa responsabilidade em relação a ela. Vai assim mapeando idéias, sentidos, boas maneiras, vícios, todo esse legado de conceitos que o homem encarna em nome de seu estar no mundo. E o faz sem eludir a presença do poeta, do artista, também aqui desbaratando suas surdezes e equívocos.

Chama ainda atenção a alta voltagem do humor na poética de Juan Calzadilla, um humor que por vezes assume um tom

¹ Florianos Martins é nome artístico de Florianos Benevides Jr. Poeta, editor, ensaísta e tradutor. Atualmente é curador da Bienal Internacional do Livro do Ceará (Governo do Estado do Ceará). Juntamente com Claudio Willer, dirige a revista *Agulha* (www.revista.agulha.nom.br) - Prêmio Antonio Bento (difusão das artes visuais na mídia) da ABCA/2007.

violento, seguindo a linha surrealista de um Jacques Prévert ou de um Raymond Queneau, mas que essencialmente se destaca por sua condição anti-retórica, pela dignidade que cobra de homens e coisas em seus esforços de fazer com que o mundo se torne um lugar menos difícil de tragar. E sua grande denúncia aponta para um aspecto que tão bem define neste poema:

Nesta mesa cabemos todos. Porém há quem a cubra
com uma mão como se fosse o sol.
Quer, como ao sol, tê-la inteiramente para si.

Juan Calzadilla insere-se em uma das tradições líricas mais ricas da América Hispânica, a de seu país, Venezuela, sem com isto aproximar-se esteticamente de seus pares, ou seja, com uma voz absolutamente pessoal, e que inclui, além da poesia, atividades como as de desenhista e crítico de arte. Foi um dos fundadores, nos anos 60, do grupo El Techo de la Ballena, de afinidades ligadas tanto ao Surrealismo quanto à Beat Generation, grupo que viria a se constituir em um dos capítulos mais substanciosos da história das vanguardas em todo o continente americano. Em nossas conversas, certa vez observou Calzadilla, com agudeza, a importância do humor neste momento da cultura de seu país:

Uma das melhores lembranças que tenho de El Techo de la Ballena foi sua disposição para o humor. Um humor como exercício da inteligência, insubornável e inseparável de tudo o que fazíamos, sobretudo de um tipo de ação parecida com os eventos dadaístas, embora com certo matiz político, e com a intenção não de ridicularizar o público, mas sim de atacar o sistema em um de seus pontos mais vulneráveis: a falta de humor. Então nos dávamos conta de que a solenidade da poesia, sua formalidade e servilismo, acadêmico, era o que freava a renovação que queríamos. Foi a partir daí que resolvemos montar a exposição “Homenagem ao mau gosto”, dedicada à nossa literatura. Juramos então que não escreveríamos nada que não tivesse algo de humor. Até o momento eu só havia escrito coisas sérias, formais, respeitadas, e El Techo me fez mudar, inclinando-me à ironia mais do que propriamente ao humor, mas não sem entender que esta ironia talvez tenha se voltado, em minha própria poesia, contra mim.

Este último aspecto talvez sirva para dizer à crítica – muito mais do que ao leitor – que a intensidade da prática dessa ironia,

na poética de Juan Calzadilla, é mais visceral do que se possa imaginar. Podemos considerar como certa a leitura que faz dessa poética um crítico como Julio E. Miranda, ao destacar-lhe um perfil “de índole conceitual, sobriamente irônico e flexivelmente paradoxal, que resulta um registro múltiplo de pensamentos, sensações, anedotas”, desde que não se exagere na moderação referida, pois é justamente através da ironia que Calzadilla alcança a fusão entre arte e vida preconizada pelo Surrealismo. E o faz recorrendo, em grande parte, ao aforismo.

Antes de passarmos ao diálogo com este poeta, atentemos para o que nos diz em trecho de um poema:

Que um ator, como pensava Vallejo, deixe de ser ele
para encarnar um de seus personagens
nada tem de raro. O caso
se vê todos os dias. Para isso sequer
necessita ser ator. A façanha consiste
em não deixar de ser ele. Isto sim é raro.

1996: Primeiro encontro

257

FM – É bastante conhecido teu caráter desenfadado e auto-irônico. Naturalmente que há uma ressonância de tudo isto em tua poesia. Também ali a presença de uma clara consciência dos defeitos, dos fracassos, de sua própria marginalidade, cujo reflexo central é a burla, sua mania de brincar. O que tem a poesia a nos dizer através de Juan Calzadilla?

JC – En general lo que me ha parecido importante desarrollar en poesía es una cierta conciencia del acto de escribirla. De los procesos para llegar al poema; una inteligencia del acto creador que no lleva implícito un juicio de valor ni tampoco atribuye seguridad a la cuestión de escribir, y que por el contrario, genera desconfianza frente al valor del resultado. Una desconfianza crítica, digámoslo así, que consiste en el deseo de desmontar el proceso mientras éste se cumple. Tomo esto con bastante humor, como si no le diera importancia, dado que pienso que la forma poética no es en sí misma poesía. Se escribe en el

momento y para el momento. Nunca sabemos para quién y para cuándo. Nada garantiza que lo hecho, en cuento queda escrito, sea poesía. Digamos que lo que se escribe continúa siendo un texto mientras no se produzca una decisión. Yo puedo decidir qué es poesía. Pero tal opinión es discutible, apenas transable. El verdadero juicio de valor corresponde al tiempo, a instancias ulteriores, cuando no a la posteridad, o a sucesivos espesores de lecturas, incluso las que uno hace, todo lo cual obra como un tribunal respecto a lo que es o no es. Y si es cierto que esta comprobación frente a la operación de escribir me da libertad para actuar con desenfado, por otro lado me produce, paradójicamente, una gran incertidumbre, un freno, una paralización del habla que se traduce en afán de síntesis, en conciencia del menester del lenguaje y en tensión verbal, afán que normalmente busca satisfacerse a través de la ironía o, se prefieres, del humor. Y esto es seguramente lo que tú entiendes como “manía de jugar”, que es placer de armar y desmontar el texto, de verlo a contraluz y decidir, después que en él ha intervenido una porción grande de azar, guardarlo, amontonarlo, confrontarlo, rehacerlo o destruirlo. Y en esto también hay ferocidad. La ferocidad que nos lleva, por ejemplo, a tachar casi todo lo que hacemos.

258

FM – Recordo palavras tuas: “Fui até à prosa para castigar mais o verso e colocar-me as questões como se o que pudesse dizer agora resultasse um lugar-comum”. Acaso já é possível falar de algumas contribuições resultantes deste diálogo com a prosa?

JC – Según Montale, no hay contribución importante en poesía contemporánea que no provenga de la prosa. Sin prosa no habría buena poesía moderna, y menos entre nosotros, en América Latina, donde se adoptó, espero que definitivamente, el verso libre, y donde son cada vez más deplorables los ensayos de restauración de la rima y la métrica tradicionales. La ventaja de la prosa es que con ella se puede pensar, en ella la intuición y la reflexión pueden desarrollarse en paralelo, aunque sin fundirse. En poesía, en cambio, la intuición contiene o ahoga el impulso reflexivo, o lo torna innecesario, ya que la poesía recusa todas las explicaciones. La reflexión, cuando se

da en prosa, no aparece únicamente en un plano lógico, y es también susceptible de desenvolverse metafóricamente, como en el poema. Esto es lo que, casi sin darme cuenta, encontré en la prosa cuando, prescindiendo de toda diferencia genérica, empecé a escribir sin preocuparme por dónde termina la línea, si termina antes de llegar al margen derecho o si llega a él. ¿Para qué buscar un vaso si podemos beber haciendo un cuenco con las manos? Fíjate que la terminación de los versos libres es a menudo caprichosa y subjetiva, y que daría lo mismo partir los versos de manera diferente, ya que en el fondo lo que interesa, más que las pausas, es el ritmo interno del discurso, su cadencia y musicalidad, y estos elementos no están dados por la medición silábica o por la presencia del verso, sino por el ritmo propio de la conversación. Así, da lo mismo emplear la prosa o el verso libre, si después de todo obtenemos el mismo efecto cortando en versos o justificando a ambos lados. Personalmente, escribo en prosa y después parto los versos cuando visualmente me conviene. Por eso mismo pienso que el sentido siempre va primero que la forma, que el sentido está en el origen del poema.

FM – A organização de *Minimales* encerra um ciclo em tua poética?

JC – Con *Minimales* ocurre que es a medias una antología y a medias un libro nuevo, por partes iguales. Una antología donde hay poemas ya publicados y poemas inéditos. Esto es, un libro balance, pensado como objeto de confrontación para establecer una especie de directriz o hilo de continuidad, comparando la producción vieja con la nueva y proponiendo por esta vía las condiciones para una relectura. La poesía es un género sujeto a comprobación, que precisa siempre una nueva lectura. Piensa que nunca vas a escribir muchos poemas que quedarán y que, por tanto, tienes el derecho a defenderte con aquellos que mejor han resistido la prueba. Entonces se justifica que tu vigilancia no se aplique tanto al presente, del cual pronto te olvidas, como a un pasado del cual el presente se nutre. Por otra parte, yo pienso que los poemas, para quien los lee, aparte de ser comunicaciones

abiertas, se olvidan muy pronto. Una nueva lectura siempre redundará, a este respecto, en un redescubrimiento del poema. Y nada mejor como cuando has preparado con los poemas que te interesaron un escenario para la reflexión. No importa si eres tú mismo el que la hace. Yo no soy de los que creen, y menos en esta época, que el libro es un producto acabado. Lo veo, en el caso mío, como un ordenamiento susceptible en cualquier momento de una redistribución, en función de una significación de conjunto. El poema es una pieza más y el libro es un todo desmontable.

FM – Em uma conversa com Claudia Antonia Arcila e Juan Manuel Roca, em 1993, há um comentário teu acerca dos dias de El Techo de la Ballena, quando recordas que “no fundo o que buscávamos era ensaiar novas formas de expressão: atacar a poesia da nostalgia, esse lirismo tradicional que reinava desde o passado”. É possível hoje uma averiguação mais clara acerca dos resultados deste “ensaio”? Quais os dados positivos da atuação de El Techo de la Ballena no cenário cultural venezuelano de hoje?

260

JC – Se han efectuado algunos intentos aislados de revisar la gestión de El techo de la ballena, como es el caso de la antología preparada por Ángel Rama (Fundarte, 1988). Pero son ensayos hechos con criterios muy sociológicos o limitados a la cuestión política, prejuiciados en algunos casos en contra del Surrealismo y sin entrar en detalles en el análisis del asunto que más interesaría: la obra literaria de sus creadores. Para esto hace falta una compilación mayor, que reúna toda la producción valiosa conservada en títulos y en revistas. Entretanto, la historia sigue su curso y se aprecia cada vez más, ya con nostalgia, ya con sentido realista, que la acción de El techo no permanece anclada en un pasado muerto, sino que tiene proyección en la actualidad, especialmente en los planteamientos artísticos de lo que se conoció aquí como el informalismo, una propuesta desenfadada que salió de las filas de El techo y ha tenido secuela en nuestros días, como si de pronto se hubiera puesto de moda.

Sin embargo, el deslinde más importante para medir la contribución de El techo debe llevarnos directamente a destacar el papel de la poesía y la forma en que algunos creadores de la agrupación, si bien pocos realmente, han pasado, gracias a la acción personal y también al papel histórico del grupo a convertirse en referencias obligadas o influyentes de nuestra poesía contemporánea, justamente cuando comienza a verse que ésta se inicia con los poetas de los alrededores del año 60.

FM – É possível falar um pouco do majamamismo proposto por Dámaso Ogaz e as razões de discordância de El Techo com esta invenção?

JC – El majamamismo fue el resultado de un planteamiento muy personal que, respecto al programa de El techo de la ballena Dámaso Ogaz elaboró en París, antes de establecerse en Caracas y adscribir a este movimiento, en 1963, el proponía el majamamismo como una plataforma patafísica, de corte literario y muy cerca del espíritu de Jarry. Ogaz era un surrealista iconoclasta, de ideas anarquistas, no obstante que no rechazara, de cara al país, cierto compromiso político, aunque en el fondo era pesimista sobre las posibilidades de cambiar las cosas. Y tuvo razón. El lema, visto hoy, parece un tanto ridículo: *Cambiar la vida Transformar la sociedad*. Un poco como a mí, a Ogaz le interesaba más la subversión en estado puro, en orden a la provocación por medio del absurdo y el humor. Por su parte, la gente de El techo, en su mayoría, era opuesta a todo lo que pudiera entenderse como filiación o adscripción de El techo a movimiento de vanguardia alguno. Opuesta a que se llegara a creer que actuábamos por reflejo de lo que hicieron, décadas antes, las vanguardias con cuyo espíritu nos identificábamos, especialmente con el Dadaísmo, por lo que concierne a las acciones anárquicas y con el Surrealismo, por lo que concierne al compromiso político y al lenguaje. Queríamos que se entendiera que era un movimiento subversivo, pero en el marco de las circunstancias que vivíamos, obsesados como estábamos por los focos de insurrección local desde donde se combatía el extremismo policial del gobierno y las posiciones

del oficialismo en arte y literatura. Nos afanábamos en el aprendizaje de métodos propios, que íbamos descubriendo en los hechos diarios. Por tanto, no se veía bien un discurso que no fuera bastante directo y descarnado y que no apareciera deslastrado de literatura. El manifiesto majamámimo resultó así, al menos sabemos que despertó interés y que a la larga fue muy importante para la obra poética de Ogaz. Este representó el ojo de la conciencia en medio del temporal y mantuvo hasta el día de su muerte un comportamiento ético ejemplar.

FM – Falemos de alguns erros do passado. Penso em Simón Rodríguez e no fato de que sua logografia foi a grande precursora de todas as invenções formais e lingüísticas da modernidade. Também sua irreverência de conceitos, seu humor. No entanto, creio que houve certo ocultamento dessa importância, que a poesia venezuelana lhe ignorou os delineamentos essenciais.

JC – La logografía (es decir, la presentación visual y metafórica del discurso) en la obra de Simón Rodríguez, a despecho de reconocer la importancia que tú le atribuyes, hay que decir, no ha sido estimada ni estudiada en los países americanos de habla española. Y aún menos en Venezuela. No sé si en Brasil. Pero en todo caso es un acierto de tu parte haber reparado en algo que hubiera podido, si no cambiar el curso de nuestra poesía, por lo menos suministrarle una base lingüística más contenciosa y conceptual. Por eso, disfrutamos hoy de una poesía poco pensante. Así que no creo que la lección de Rodríguez haya servido en este aspecto mucho. Yo no entiendo, sin embargo, la logografía de Rodríguez desligada del contenido, es decir, no la remito a una cuestión puramente formal, referida en el caso que nos ocupa a lo que su escritura pudiera tener de analogía o precursión, como tú dices, respecto a la poesía moderna, sobre todo por la distribución versificada y espacial que nuestro pensador hacía del texto en prosa o por sus atrevimientos tipográficos y lingüísticos. Simón Rodríguez, ya lo sabemos, era un pedagogo y su conducta y su pensamiento se orientaron a llevar a la práctica una revolución educativa, para la cual extrajo modelos teóricos y planes de acción de su propia experiencia

como maestro en Venezuela, Ecuador y Perú, sobre todo en el medio rural e indiano. Fue, así pues, un pragmático y empleó la escritura con intención didáctica, adaptando el lenguaje a una expresión parabólica, mediante demostraciones a una tal necesidad de claridad y precisión, tan palpable, que para ello recurrió a un lenguaje personal, insólito, que hoy nos asombra. Un lenguaje en el que se hace del texto su ilustración misma, de manera que sentimos la forma del discurso como un cuerpo visual en el que las distintas alteraciones tipográficas, la distribución versificada, el uso arbitrario de la puntuación y las mayúsculas y el tratamiento sintagmático de las oraciones tienen por fin hacer del texto algo tan funcional como un objeto. Como si, más que escribir, tallara con las palabras, piedra o madera. Esta función no está dissociada de lo que creo más importante en la obra de Rodríguez: el poder de síntesis, el menester de la adjetivación precisa, la propuesta silogística, todo lo cual corre parejo con una inventiva, una irreverencia y un desparpajo que ya desecharía para sí muchos poetas. Desde luego que hemos ignorado lo esencial de esos planteamientos. Al imaginismo de hoy le aburre pensar.

FM – O que se passa com a poesia atual, ao menos é o que tenho observado na poesia feita em meu país (creio que o mesmo também se dá na Venezuela), é que a forma derrotou o pensamento. Há uma espécie de esgotamento momentâneo da reflexão, tornando o poema um desenho vazio, sem expressão alguma. É uma imagem aniquilada por si mesma: não há personalidade por trás da poesia. O que teria a mídia, a massificação dos costumes e dos pensamentos a ver com isto?

JC – Yo creo que no sólo el pensamiento está derrotado, sino también la forma. Tengo dicho a este respecto que “la forma es la estructura que el sentido se da a sí mismo”. No hay dicotomía entre uno y otra. Cuando hay una idea metafóricamente bien expresada, se aprecia que la forma corre detrás de ella, lo que quiere decir que el sentido es primero. “Pregunten al hecho por la forma”, decía Emerson; y W. C. Williams: “las ideas está en las cosas”, comparto completamente estos pensamientos. Confiarse

exclusivamente a las palabras es peligroso. A este respecto el barroco sigue haciendo estragos entre nosotros. Y es curioso que se continúe pensando en que la poesía puede hacerse exclusivamente con palabras y que no importe el pensamiento del tipo que sea que la respalde, y menos aún el compromiso. Pero los poetas de la nueva generación acuden a las palabras como si cualquier orden que se les de a éstas, por el hecho de poder asociarlas, es significativo. Y los es, pero sólo en un sentido polisémico, es decir, prestándose a todas las interpretaciones posibles. Se habla entonces de una poesía subjetiva, cuando en verdad sólo es imprecisa, indeterminada. No hay personalidad detrás del poema, como tú bien lo dices. Falta el universo del sentido, la reflexión que asista a la operación del poetizar. Tenemos así que optar entre lo unívoco y lo polisémico, y si escogemos lo primero debemos aceptar que la reflexión es la primera condición. En mi país se ha generalizado el cultivo de una poesía abstracta bajo la creencia de que el poema es una forma autónoma para la cual las palabras actúan como objetos, en detrimento de la comunicación y para exaltar no la forma propiamente, sino la carencia de sentido; una objetualidad visual construida con palabras vacías de contenido. Esto no es independiente de lo que está ocurriendo a nivel del lenguaje, en un sentido general; los *midia*, por ejemplo, y más en países como el nuestro donde se ha desarrollado un instinto mimético extremadamente primitivo, que tiende a satisfacerse en la manifestación y lo impersonal, controlado como está por la TV, los *midia* repito, ejercen un poder fascinante y maléfico e influyen no tanto en que no se escriba bien como un que no se escriba ni se lea en absoluto, permitiendo que quien se atreva a hacerlo no se interese para nada por su formación. Puesto que, por otra parte, no hay alta exigencia en los lectores.

FM – Não há dúvida que Juan Sánchez Peláez, para os poetas venezuelanos, é uma ponte, um tipo de referência central entre o Surrealismo francês e sua versão singularíssima que eclodiu na América Latina. Que importância teve o Surrealismo em tua formação de poeta e quais as influências surrealistas no desdobramento da poesia venezuelana contemporânea?

JC – Permítame un rodeo. Del Surrealismo se tiene en nuestros países una idea errónea. En principio se le desconoce o se le reduce, al hablar de él, a los clisés preparados por los medios de comunicación y la dominación. Como a todo mito, se le acepta sin estudiarlo y sin discutirlo. Su desconocimiento es garrafal, no sólo entre los poetas que lo adversan, o que creen ganar puntos adversándolo, sino también entre los que lo siguen mediante adhesiones confusas o fraudulentas, de última hora, que nada reflejan del Surrealismo y menos de sus compromisos. Tú lo sabes bien. Entre nosotros, el Surrealismo representa una influencia tardía. Y eso explica que sólo hacia 1950 Juan Sánchez Peláez aparece en nuestro país como una especie de abanderado, un puente como tú dices, entre el Surrealismo y el lenguaje que nos legó, bastante empobrecido, la tradición del Modernismo. La tarea de los poetas del 50 y del 60 fue iniciar la renovación de las formas, adaptándolas a un requerimiento más realista, a una prosodia que en gran parte encontró el modelo de libertad buscada en el Surrealismo. Pero supongo que, al igual que debió ocurrir en Brasil, nuestra asimilación del Surrealismo, aparte de ser tardía (por lo que respecta a Venezuela) no siguió un curso ortodoxo, como el que consiguió imprimirle en Buenos Aires, Aldo Pellegrini, sino más bien, por decir algo, sincrético; un curso por momentos singular e irregular, apartado como en el caso de El techo de la ballena, incluso voluntariamente, de una filiación muy *avant la lettre* respecto al Surrealismo francés. Esto comienza a suceder cuando se desarrollan espontáneamente entre nosotros líneas un tanto anárquicas, en las cuales el Surrealismo local se descubre a sí mismo sin aspirar mucho a ser proclamado como tal, sin derecho a identidad, y sin necesidad de recibir el aval de Breton, con fuerza salvaje en algunos casos, como ocurre, me parece, en los mejores poemas de Dávila Andrade. Soy de opinión que el Surrealismo tuvo gran influencia en mi formación, y siguió teniéndola antes de que entrara yo en la actual fase minimalista. Fui surrealista en dos libros de la década del sesenta y lo fui de la mejor manera en que podía serlo. Es decir, quedando fiel al empleo del automatismo psíquico, con el que se desbloquea el acceso al

inconsciente mediante el pensamiento incontrolado. Pero esto tampoco puede tomarse como una señal militante, pues para ser surrealista y tener el visto bueno había que estar en Europa. Aunque esa carencia me acordó por cierto bastante libertad como para justamente legitimar posiciones comprometidas respecto a política, tradición y oficialismo que resultaban desde una perspectiva ortodoxa el mejor expediente surrealista. Un Surrealismo sin contendores pareciera un contrasentido. Como decir un Surrealismo sin sentido de revuelta. Por fortuna nosotros encontramos esas condiciones en el clima de violencia de los años 60 sin pretender por eso que, porque combatíamos con armas del Surrealismo, éramos surrealistas.

FM – Outro nome fundamental é José Antonio Ramos Sucre, por muito tempo não reconhecido merecidamente. Stefan Baciú o destaca como um dos precursores do Surrealismo em nosso continente, e recorda que seu primeiro livro (Trizas de papel, 1921) “continha em forma de prosopoemas alguns dos tons mais alucinantes e dilaceradores da poesia latino-americana”. Por outro lado, entende Lorenzo Tiempo (que creio tratar-se de um pseudônimo de Juan Liscano), em comentário acerca de Ramos Sucre e Julio Garmendia, que “em nenhum caso – ainda que ambos estivessem na Europa em plena revolução surrealista – se pode dizer que tomaram consciência desse movimento”. Que pensas deste desencontro de opiniões?

266

JC – En principio, remetiéndome al inicio de tu pregunta, no soy de la misma opinión que Baciú. Ramos Sucre no es un precursor del Surrealismo puesto que para eso habría tenido que ser conocido por nuestros surrealistas. Fue, eso sí, contemporáneo de los fundadores del Surrealismo, y en su obra, publicada entre 1922 y 1930, no más allá, es cierto que hay elementos propios del lenguaje surrealista que hubieran podido hacer decir a Breton, si éste se hubiera interesado por la poesía en lengua española, que Ramos Sucre era unsurrealista a pesar de él. Éste no tuvo información alguna sobre la existencia del Surrealismo francés y dudo que haya leído a Lautréamont, por lo menos antes de escribir sus libros, y mucho menos por supuesto a Breton. La

adscripción al Surrealismo que suele hacerse con su nombre es una tontería. Tampoco comparto la opinión que dramatiza los “tonos desgarradores” de su poética aunque no niegue que esos trazos lúgubres que encontramos en sus poemas son de naturaleza autobiográfica, lo que de algún modo explica que el sufrimiento del poeta, registrado en sus textos, lo haya llevado al suicidio a los 40 años. Pero creo, como pensaba Michaux, que se escribe para preservar la salud. El juego y el placer que satisface la escritura compensan en el caso del poeta el dolor y la amargura de la vida, aunque no los sustituyan; de allí que no creo que sea por una necesidad confesional que la poesía de Ramos Sucre alcanza un tono desgarrador, sino porque este tono corresponde a un sentimiento estético aparejado con aquello a lo cual, formalmente hablando, el poeta sabía atribuir mayor eficacia poética. Coincido con Liscano, en que Ramos Sucre, como dije arriba, no estuvo enterado del Surrealismo. Pero no creo que para ser surrealista haya habido que pertenecer al movimiento o tener conciencia de éste. Ramos Sucre como Kafka fue surrealista en su circunstancia. Es una circunstancia latinoamericana, en su caso, quiero decir.

FM – Que dificultades enfrentam hoje os escritores venezuelanos na busca de uma difusão internacional de suas obras?

JC – El problema se encuentra en los escritores mismos y en un error e perspectiva: suponer que es el estado el que debe velar por el lanzamiento de los creadores. Se trata de un mal venezolano que consiste en dejar en manos del estado la solución de todos los problemas. Venezuela ha sido, por lo menos hasta hace poco, un país cerrado en sus fronteras y autosuficiente, un país en el cual sus intelectuales se sentían seguros y protegidos por privilegios de vario tipo, que incluían la publicación de sus obras por cuenta de las editoriales o colecciones oficiales, y todo esto generaba un clima de autoestima y autosatisfacción que no exigía de los escritores mayores sacrificios y riesgos y tampoco necesidad de que confrontaran sus obras internacionalmente. El resultado ha sido que no se conoce casi a nuestros escritores fuera del país, ni siquiera a los mejores. En compensación,

mirando dentro de la casa, teníamos falsos prestigios de sobra. Hoy las condiciones han cambiado. Ahora se constata que el estado nunca hizo nada responsablemente para lanzar a los escritores del país y que las embajadas han sido en esta materia completamente funestas. Hoy existe un ambiente esperanzador a nivel de los esfuerzos que hacen los poetas de varios países, por iniciativa propia, para lograr una integración que supere las barreras nacionales y para hacer del idioma común una patria general que nos abrigue a todos, por encima de las fronteras nacionales, para reconocernos exclusivamente por el empleo de un lenguaje común. Vínculos de naturaleza parecida podrían establecerse con el Brasil, y ya se plantean en pequeña medida. En fin, es en el plano de lo que puede hacer cada quien para sobreponerse a las escalas asfixiantes en que vivimos, saliendo al exterior, donde se encuentran las señales de salvación. Lo hemos sabido muy tarde.

2004: Segundo encuentro

FM – Quais as tuas relações com a Bienal de São Paulo, uma vez que aqui já estiveste nos anos 60, não como artista, mas como assistente de Inocente Palacios, então responsável pela curadoria dos artistas da Venezuela na VIII edição desta que se destaca entre as mais importantes bienais em todo o mundo?

JC – Antes de entrar en materia, me gustaría aclararte que participo en la Bienal de São Paulo de 2004 en una sección especial que las autoridades del evento han llamado Núcleo Histórico. En esta sección se exhiben propuestas o reseñas de artistas plásticos de trayectoria importante o que han hecho aportes significativos al arte desde una posición, por decir algo, marginal o poco reconocida en el plano internacional y a veces, también a nivel nacional. Ese podría ser mi caso. Tengo entendido que son muestras que se disponen en espacios cerrados, más bien pequeños y acondicionados como las salas de los museos, con referencias muy precisas y aislados del eje central de la Bienal, que está constituido por la exhibición lineal, a lo largo de un extenso pasadizo, a ambos lados y en dos

niveles del gran pabellón, de un número importante de obras de arte consideradas por los curadores entre las más representativas de cada país participante, confirmando prestigios, publicitando y llamando la atención sobre los artistas representados, sobre todo en lo que concierne al mercado de obras de arte que está en línea con las vanguardias, las grandes ferias, los museos y el coleccionismo mundial. Creo, por tanto, que, lejos de esta orientación, el interés de la curadora venezolana por presentar mi obra gráfica en São Paulo (de difundirla, no de promocionarla, y pensando en el Núcleo Histórico) sólo puede justificarse por lo que dice el Comisario General de la Bienal, Prof. Affons Hugg, autor de la propuesta normativa que rige al evento, y, con carácter vinculante, a todos los participantes. Para Fugg, el arte es un territorio libre cuyas fronteras indefinidas escapan a todo control, sea de los estados o del imperio, de la censura, de la moral o las religiones; un territorio libre al que los artistas ingresan con sus obras para hacerlo aún más libre e indomitable, y en donde, como faltan las leyes que norman la política y la economía, todos los cambios, intercambios, transferencias, robos y permutaciones, históricas o transhistóricas, son admisibles. Se rompen paradigmas y continuidades y se adoptan, transplantan o reciclan técnicas y lenguajes de otros artistas, espacios y tiempos, e incluso el lenguaje, las imágenes y los mitos de las civilizaciones desaparecidas para hacer del aparato de la historia del arte un organismo viviente, activado. Historia o, mejor, territorio hecho de transverberaciones, violaciones, atribuciones y desconocimiento de fronteras genéricas, y que, sobre todo, legitima la transdisciplinariedad de un lenguaje a otro, de un idioma a otro, de un territorio a otro. Es en este aspecto corsario, incurso en las reflexiones que Hugg hace respecto a la fundación no de uno sino de múltiples territorios libres de la imaginación, donde se basa el argumento de la curadora Elida Salazar para llevar mi obra a la Bienal de São Paulo. Es decir, en cuanto a que se trata no de la obra óptima de un artista plástico consagrado, sino la de un poeta de la escritura. Vale decir, de un transgresor convencido.

FM – Em uma declaração coletiva do Grupo Surrealista de Madrid encontramos que “la imagen no conserva hoy ningún

poder mágico liberador. El arte se ha degradado en otra forma de entretenimiento de masas, adquiriendo su mismo valor. Se debería abrir una reflexión y un debate lo más riguroso posible antes de inaugurar una nueva exposición.” Acreditas que esteja saturado o atual modelo de exposição de obras plásticas? E em que radicaria tal saturação?

JC – Hablar de un arte degradado a través de sus manifestaciones hasta hacer de él un “entretenimiento de masas” me parece todavía una concesión lisonjera, un reconocimiento. Pienso que la degradación es más estructural y se presenta afectada por el mercado del arte y los sistemas de distribución globalizada de sus productos y por un coleccionismo ostentoso, exquisito, que potencia los precios para marcar más la diferencia entre lo que se considera como arte (élite) y lo que está por debajo (masas). Si el arte recobrara una de sus funciones de ayer, es decir, la de entretener al público, todavía podría esperarse algo de él. Felices las ciudades cuyos museos están llenos de un público ingenuo, de todas las edades, listo para asombrarse. Pero esto ya es difícil de ver. Lo que tenemos detrás de la sala vacía de cada exposición es muy a menudo un marchand, que al mismo tiempo funge de curador, es decir, el que decide qué es lo que el público debe ver. Yo adhiriera a la declaración surrealista de Madrid si se conviniera, como tú dices, en que el modelo de exposición está agotado, con esta duda: ¿Está agotado el modelo o los mecanismos de dominación que lo manejan en función de intereses que no reflejan el arte, sino a los media y a la parte financiera del negocio? La reflexión, por tanto, debe partir de una crítica al sistema, a las relaciones entre poderes en el mundo actual, para luego poder avanzar hacia un modelo nuevo, que no sea sólo distractivo.

FM – Pensando em termos de Venezuela, onde estive recentemente e pude ver como os espaços de exposição de obras vêm sendo aproveitados, sobretudo concentrando-se na recuperação de acervos de grandes artistas do país, como acreditas que devam funcionar os mecanismos governamentais de apoio à produção artística?

JC – Ciertamente. Pero creo que los museógrafos pueden dar una mejor respuesta que yo. Entiendo que hay ciudades como Caracas en donde, en tiempos de gran bonanza económica, un poco atrás, se crearon muchos museos, improvisadamente, sin un plan previo, diciéndose o actuando todos como museos de arte moderno, museos que venían a cumplir casi la misma función. En algunos casos, como el nuestro, se crearon por capricho de artistas plásticos que querían que esas nuevas instituciones llevaran sus nombres, y así fue. Museos ocupados más que todo en programar exposiciones retrospectivas, recuentos históricos y los consabidos salones de todo tipo. Careciendo de patrimonios propios, se convirtieron en galerías y descuidaron la formación de colecciones patrimoniales y de una plataforma de investigación, privando de apoyo a los artistas locales del momento, a expensas de privilegiar todas las ocurrencias de los curadores. Hoy tenemos un sistema museográfico atrofiado, cuando llegó a ser el mejor de Latinoamérica. Algo como lo que les ocurrió a Argentina y Brasil.

FM – Tua primeira visita ao Brasil se deu em função da VIII Bienal de São Paulo, em 1965. Vieram então Jacobo Borges, Gerd Leufert e Francico Hung. Na época, andava bastante atuante em Caracas o grupo El Techo de la Ballena, do qual eras um dos fundadores. De alguma maneira as propostas do grupo se fizeram representar através dos artistas venezuelanos que aqui vieram?

JC – Cuando yo asistí a la Bienal de Sao Paulo en 1965, las galerías de arte, del tipo de Denise René, en París, eran las encargadas de promover el envío de los artistas, porque en el fondo lo que interesaba era ampliar el mercado de obras. En realidad se consideraba a la bienal una gran feria de arte, como las que existen hoy en varias capitales del mundo. No creo que esto sea lo que esté pasando actualmente, pero en todo caso, agregaré que las propuestas de Jacobo Borges y Francisco Hung a la Bienal hubieran podido ser suscritas por El Techo de la Ballena, y eso me animó a ir a Sao Paulo, dado que yo también había participado en la selección de esos dos artistas, y escribí

las notas que los presentaban en el catálogo. Borges trabajaba en una figuración brutal, con la que hacía una crítica al régimen autoritario de la época, y Hung era un pintor de acción que se expresaba de manera gestual mediante una suerte de caligrafía monumental, que desbordaba completamente los formatos. El estado venezolano había organizado el envío, y yo, que había recibido cierta influencia de Hung, me sentía responsable porque de alguna manera había sido su descubridor y animador. Sin embargo, no quiero decir que El Techo de la Ballena aprobara o apoyara el envío en sí. Su posición era crítica y atacaba cualquier gestión oficial o privada que supusiera continuar con la política de premiar, becar y oficializar a los artistas o escritores; El Techo de la Ballena asumía, en aquella época, el papel de francotirador, como pensaba Duchamp del Surrealismo de los tiempos heroicos. Finalmente, Hung murió sin haber desarrollado todo su potencial, invadido por el alcohol, y Borges, convertido en ecólogo, se apartó de la política.

272

FM – Já tivemos oportunidade de conversar a respeito de que a atenção da Venezuela em relação à literatura brasileira não é correspondida. Há dezenas de autores brasileiros bem editados na Venezuela, não havendo praticamente nenhuma edição de escritores venezuelanos no Brasil. Este desequilíbrio se passa também no plano das artes plásticas? E quais fatores garantem a manutenção desse abismo cultural?

JC – Esa apreciación es correcta en cuanto a la literatura y en especial a la poesía. En Venezuela no sólo se ha traducido y editado bastante poesía brasileña, sino que se la estudia en talleres literarios y en universidades. Pero no creo que esto ocurra sólo con la poesía del Brasil –que sin duda goza de un bien ganado prestigio en Latinoamérica. Hubo una época en que leíamos más poesía francesa que venezolana, y de igual modo se la traducían con creces sin que hubiese en esto reciprocidad alguna, pues en Francia se ha divulgado muy poco la poesía venezolana. Y esto ha pasado, por supuesto con España. Argentina es también deficitaria en este renglón, todo lo cual se ha explicado también por una tendencia cosmopolita muy

arraigada entre los escritores venezolanos. Cosmopolitismo, autosubestimación, o adulación que no dejan de ser una ventaja ante el hecho de que la poesía venezolana haya tenido que ser descubierta por la mirada del extranjero (y lo ha estado haciendo, desde su perspectiva, Floriano Martins). En este momento seguimos conociendo poco de nosotros mismos, pero sabemos que afuera nos siguen y nos leen más de lo que nosotros a nosotros mismos. Creo que el éxito de Brasil es antiguo y se remonta a la época del *Manifiesto de la antropofagia*, de Mario de Andrade, cuya versión en multígrafo circulaba ya desde los años cincuenta por los pasillos universitarios. Por otra parte, suena curioso que en Venezuela se lea a excelentes poetas brasileños que en Brasil nadie conoce. Me lo hizo ver Ledo Ivo quien, a despecho de ser un erudito, no conocía a los poetas brasileños que yo le nombré.

FM – Tua aproximação das artes plásticas se dá como um desdobramento da poesia, a feição plástica da caligrafia, um tipo de mescla orgânica que não foi de todo compreendida pelas ortodoxias tanto formalistas quanto mais aparentadas ao mágico. Esta poderia ter sido a dissensão básica entre surrealismo e arte concreta. Até mesmo o delírio possui uma forma, não há dúvida. Mas qual o delírio da forma? Como expressá-lo?

273

JC – Un desdoblamiento, si, en cuanto a que la caligrafía (como yo la entiendo) es un lenguaje visual y la poesía un lenguaje verbal; ambos tienen en común el proceso en que se originan, es decir, mediante un movimiento automático que, a mi modo de ver, como creía Breton, se remonta al inconsciente, allí en ese puente donde la mente deja de tener control sobre lo que va a pasar. El hecho de que la forma (o el poema) se materialice durante el proceso mismo de pensarla y que el resultado no pueda ser premeditado, es justamente lo que unifica a ambos lenguajes y haga que por momentos sus procedimientos se fundan, y se confundan: imagen y palabra, resultando de allí esa *mistura* que tu llamas ficción plástica de la caligrafía, o también: ficción verbal de la plástica. Esto hace la diferencia con el arte programado, con el constructivismo y el concretismo, pero también con

muchos lenguajes de la figuración que han sido incapaces de penetrar en los procesos del pensamiento automático para concientizarlos. El arte concreto, en su formalismo, se muestra desdeñoso de la actividad profunda de la mente humana y, por tanto, de la conexión del arte con la magia y el sueño, con lo arbitrario y el azar. Y esto justamente, como tú dices, produce esa impresión de agotamiento y cansancio que hemos llegado a experimentar en ese lenguaje, pero también se produce esa disensión odiosa entre surrealismo y constructivismo que no será superada mientras exista una voluntad programada que no dice nada enfrentada a otra dispuesta a reconciliarse con la vida, con lo real y su misterio.

FM – Dizes em um poema que “toda a arte de hoje é um ato de má consciência”. Má consciência de quem, propriamente? A idéia de originalidade é um artifício imposto pela mídia. O artista imbecil, que desconsidera antecedentes, ignorante do que se passa à sua volta, tem sido o mais aclamado. Ao explorar tal classe de degenerados, o mercado de artes acaba marcado por uma demasia abstrata. O homem está vazio de todo, ou vazio de si está apenas o artista?

274

JC – “Todo el arte de hoy es un acto de mala conciencia” es una frase tomada de mi libro *Diario sin sujeto* y al estar descontextualizada se vuelve ambigua como el poema. Tanto como está expuesta a muchas interpretaciones la frase de Dostoievski en *El hombre del subterráneo*: “toda conciencia es una enfermedad”, o como la de Rimbaud en *Las iluminaciones*: “La moral es una debilidad del cerebro”. Quizás hice ese axioma para reflexionar sobre los errores que ha cometido la sociedad cuando ha dejado que el arte se le escape de las manos para convertirse en un instrumento del poder económico. O en el poder mismo. Esas podrían ser interpretaciones. Igual a como si, en términos de auto-reflexividad, yo dijera que todas las traiciones a mi poesía las hice en nombre de la crítica y el dibujo, que justamente nacen de ella. Volviendo a tu pregunta, pienso que la idea de originalidad, más que un artifício, es una corrupción impuesta por la *media*, y esto porque en un

comienzo, cuando la lanzó Baudelaire para definir su concepto de modernidad (y transformada luego por Duchamp en idea de la novedad), la originalidad era inocente y benigna. Habría que ver dónde se puede rescatar, y con qué medios. Ese es nuestro reto. A propósito del vacío artístico como continuidad del vacío del creador, tengo escrito un aforismo que podría, con un poco de astucia, llevarnos al centro de la polémica. Dice así:

*Haced arte con basura.
O mejor, haced del arte basura.*

FM – Até que ponto a fascinação que te desperta o desenho se dissocia de uma percepção crítica, se pensarmos em outras atividades que exerces? Recordo aqui uma declaração do chileno Ludwig Zeller, em que dizia: “não misturar os insultos: uma coisa é a crítica, outra é a poesia”.

JC – Yo pienso que Zeller está en lo cierto, en el sentido de que la crítica y la poesía como actividades separadas por lenguajes específicos, son distintos y diferentes. Igual pasa con crítica y poesía cuando quien escribe el poema no es un crítico y el que hace la crítica no es un poeta. Pero qué tal si el poeta fuera al mismo tiempo el crítico, partiendo de la premisa de que la crítica de la poesía no la escriben hoy los ensayistas y universitarios en rol de críticos, sino los poetas (al menos eso es lo que ocurre en mi país). ¿Se podría entonces hacer la misma separación que recomienda Zeller? Yo pienso que no, pues el poeta comienza su obra crítica por la reflexión, dirigiéndose a su propia obra como si fuera su interlocutor. Yo lo he dicho con el siguiente aforisma:

*¿De dónde han sacado que la poesía sugiere? Tal es lo que la crítica dice. Pero ¿si además de sugerir también pensara? ¿No sería esa su verdadera razón, digo en caso de que la tuviera.
En cambió la función de ver es conceptual.
Sólo que está atrofiada en nuestra época.
La misión del artista consiste en despertarla,
pero antes que la recupere él.*

FM – Falas de uma linha dinâmica e de tensão que o desenho propicia. Mas esta linha dinâmica e de tensão atravessa

toda a história da arte, e não cabe considerá-la como um atributo especial na arte de nosso tempo. A maneira como nos mostramos tão sofrivelmente desatualizados por vezes parece-me um programa, algo sistêmico a que todos nos acostumamos. O artista hoje em dia está diante do mesmo dilema existencial e não estético: o que diabos representa. Então não haveria algo errado com o sistema de representação?

JC – Quizás puedes estar en lo cierto cuando, traspasando los límites, sugieres que hay una línea dinámica de tensión semejante a la que impulsa el dibujo, una línea que atraviesa toda la historia del arte. Con esto intuyo que te refieres al dibujo como componente básico de las artes plásticas: aquí como boceto, más allá como diseño, en otra parte como estructura, pero siempre configurando y constituyéndose en sistema de representación, en motor de lo que vendrá, base de todos los géneros. Es pues una línea que pasa por todos los grandes períodos del arte occidental, desde el Gótico al Renacimiento y descendiendo el curso de la historia del arte moderno hasta el Cubismo, Picasso y el Expresionismo y así hasta el presente. En su esencia, el dibujo es determinante para la existencia y la continuidad del arte, siendo en sí mismo lo que contribuye a su diversidad y a la pluralidad de estilos y lenguajes y a los cambios. No veo que nada se haya modificado porque se considere al dibujo, tal hoy, como un género autónomo. Y eso puede ser lo que, técnicamente hablando, sucede con los demás géneros, que dependen en menor o mayor proporción del dibujo y el diseño y que también siguen su propia línea dinámica de tensión. Lo que pasa es que, al tratar de definir mi obra plástica y de entender su relación con la escritura, afiliándola a algo, caigo en cuenta de que, en cuanto reflexiono sobre ella, advierto que responde a una línea de tensión que tiene que ver más con la vida que con el arte, y que como tal hace abstracción de la historia. Este es el dilema del artista calígrafo, de aquel para quien el gesto es más importante que el resultado. No está en ningún género y está en todo y fuera y dentro de los géneros. Su dilema es estar desactualizado, como el artista contemporáneo,

como tú y yo, bien porque tenga mala conciencia o por negarse a asumir el progreso de la historia como algo en lo cual continúa inmerso.

2006: Terceiro encontro

FM – Não há como evitar a pergunta clássica: como surge El Techo de la Ballena?

JC – Surgió por una especie de azar del todo absurdo, como el que describe Lautréamont en su famosa definición de la belleza, es decir, como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser (en este caso sobre una mesa de billar). Salíamos de la Universidad Central, en medio de los tiroteos que se oían a su alrededor, cuando sorpresivamente coincidimos en un bar cercano Edmundo Aray, Daniel González, Rodolfo Izaguirre, Adriano González León, Carlos Contramaestre y yo. Fue allí donde, empleando la escritura automática, a alguno se le ocurrió sugerir que escribiéramos un manifiesto. A partir de aquel texto colectivo escrito en la mesa de un bar portugués (*El magma debe retornar*), cobró fuerza enseguida la idea de fundar una agrupación de pintores y escritores que se propusiera denunciar la farsa en que vivíamos. Farsa de una poesía anquilosada y formalista, fundada en patrones desactualizados de la lírica española y en un nerudismo de tercera mano, que se decía representar la vanguardia. Farsa de la pintura oficial, escudada en las premiaciones oficiales para imponer un lenguaje aséptico y hegemónico, que llenaba de cerámica los muros de la ciudad y surgido de los resabios de un neoplasticismo mal digerido. Farsa de un gobierno que practicaba abiertamente el terrorismo de Estado. Fue así como decidimos alquilar el garaje de una vivienda de las inmediaciones y lanzar aquí una exposición de cuadros informalistas, los cuales, siguiendo el plan trazado, y con fines meramente publicitarios, debían ser robados por expertos rateros y lanzados al río-cloaca que atraviesa el lugar. Tal fue el primer evento de *El Techo de la Ballena* y el que sirvió de plataforma y título del grupo. No pasó mucho tiempo sin que

éste declarara su compromiso político de cara a la persecución policial que desencadenaba el gobierno de Rómulo Bentancourt contra los movimientos de izquierda que luego se organizarían en torno a un eje guerrillero que operaba en el campo y en la ciudad. Todo eso ocurrió en 1961.

FM – Ao lado de Rafael Cadenas, Juan Sánchez Peláez, Francisco Pérez Perdomo e Ramón Palomares, és um dos poetas venezuelanos incluídos por Aldo Pellegrini em sua antologia publicada em 1966. No prólogo, referindo-se a intenso ambiente de vanguarda na Venezuela, ele menciona que *El Techo de la Ballena* “es el más importante no sólo por la calidad y el número de sus componentes, sino por la violenta actividad que desarrolla mediante publicaciones, muestras, actos, y la crítica despiadada a la acción gubernamental, a los esquemas morales y a la cultura fosilizada”. É possível concordar hoje com a avaliação que fazia, naquele momento, Pellegrini?

278

JC – La evaluación que de aquel momento hacía Pellegrini cuando publicó su *Antología de la poesía viva en Latinoamérica*, no puede aplicarse a la situación actual. Las circunstancias son muy diferentes de aquella época a hoy. En el momento en que surge *El Techo de la Ballena* estaba a punto de librarse una guerra entre el gobierno y los sectores progresistas que se sentían traicionados por la orientación anticomunista y decididamente antipopular de aquel régimen. Con las izquierdas perseguidas y la policía en la calle, cumpliendo la orden de “disparar primera y averiguar después”, parecía lógico que no hubiese otra salida que la lucha armada, en el campo y la ciudad, tal como dolorosamente ocurrió. Esta decisión, por errónea que pudiera ser, vista desde la perspectiva actual, en aquel momento encontró respaldo en agrupaciones que, como *El Techo de la Ballena*, más allá de tomar partido por la insurgencia, a tono con los cambios que se deseaban, planteaban en sus manifiestos un cambio profundo en la sociedad como base para la transformación de la vida. Los cambios se dieron de todos modos, por inercia y de un modo aberrante y terrible, porque el poder del sistema, antes ejercido por los gobiernos, pasó ahora a manos, si es que no fuera

compartido con los regímenes, de unas fuerzas todavía peores y más aniquilantes, las de los *mass media*, que al asociarse a grandes intereses financieros e imperiales, constituyen el gran aparato de alienación y persuasión de hoy. Esto complica la situación de los pocos grupos de resistencia que han podido sobrevivir, y que deben enfrentarse por partida doble al sistema en circunstancias demasiado ventajosas para la imposición del pensamiento único y su guerra psicológica, librada en todos los frentes. Las agrupaciones de izquierda, o las que hacían resistencia, quedaron así aisladas y sin fuerza para presentar líneas combativas, se disolvieron o sencillamente se fraccionaron como sucedió con *El Techo* cuyos integrantes, en su mayoría, optaron por pasarse a la derecha.

FM – ¿Cuál era la relación de los poetas de El Techo de la Ballena con los demás de otros grupos, a ejemplo de Tabla Redonda, Trópico Uno, Sol Cuello Cortado etc.?

JC – Con el grupo *Tabla Redonda*, el más coherente y persistente (editaba una revista con el mismo nombre) entre los que acabas de nombrar, *El Techo de la Ballena* mantuvo una relación conflictiva, una especie de guerra de manifiestos ideológicos. La posición desprejuiciada e irreverente de *El Techo*, hasta un grado que rayaba en la anarquía, era combatida tanto por la derecha como por los grupos marxistas que, como en el caso de *Tabla Redonda*, se alineaban con una ortodoxia formalista presta a condenar todo intento de innovación o experimentación en la poesía y en el arte, alegando que se estaba al servicio del imperialismo. De allí que los de *Tabla Redonda*, coherentes con su afiliación al Partido Comunista, vieran en nuestros ensayos vanguardistas (en las libertades que nos tomábamos) meros ejercicios para halagar al sistema y a la burguesía criolla. Debo agregar, sin embargo, que *El Techo* no constituía una generación, como sí ocurrió con el *Dadaísmo*. Más bien fue como un punto de encuentro o puente en donde coincidían intelectuales y artistas plásticos que procedían de otras agrupaciones, o de diversos frentes. Más que lo generacional, lo decisivo en este caso fueron las coincidencias y puntos en común sobre

lo que estaba ocurriendo en la cultura del país. De allí que hubiese habido diferencias entre nuestros lenguajes e incluso entre nuestros gustos y preferencias. Poetas que como Pérez Perdomo, Efraín Hurtado y yo se identificaban con la propuesta de una reinserción en la línea del surrealismo clásico, o como Caupolicán Ovalles y Edmundo Aray, pertinaces en la adhesión a un registro coloquialista que se había extendido como una moda por varios países, y del cual no permanecían exentos los nadaístas colombianos, quienes nos enviaban las señales de la más irreverente poética de aquellos días. En otra parte estaban los que como a González León y Salvador Garmendia interesaba la militancia en *El Techo* como un peldaño en su carrera hacia el *boom* latinoamericano. Y por último los pintores, que hacían causa con el informalismo y el surrealismo, y cuyo ejemplo más notable fue Alberto Brandt.

FM – ¿Cuál diálogo había entre los participantes de El Techo de la Ballena e otras actividades similares [grupos, revistas etc.] en otros países?

280

JC – El diálogo más importante lo establecimos con el movimiento surrealista que en los años 60 publicaba en París la revista *La brèche*. Tuvimos buena comunicación con André Breton, a quien nuestro amigo el pintor Jorge Camacho daba a leer traducciones de nuestros poemas. Cecilia Ayala y Max Clarac fueron también buenos interlocutores que supieron hacer de la Galería du Dragon, en París, un reducto del surrealismo latinoamericano. Por su intermedio trajimos a Caracas a Roberto Matta, y presentamos una exposición de su obra en la Galería del Techo, en 1965. Resultó una gran experiencia. Lo que en *El Techo de la Ballena* había de surrealismo tiene que ver más con los métodos de enfrentamiento al aparato del estado que con el propio lenguaje surrealista en un sentido ortodoxo, es decir, aplicado a la práctica de la escritura automática, quizás porque ese no era el propósito. La metodología subversiva para afrontar al sistema sí provenía de una estrategia propia del Surrealismo, que consistía en mezclar el humor corrosivo y la diatriba con los objetos y la literatura a través de eventos parecidos a lo que

después se conoció como la “performance”, género que tuvo en el Dadaísmo y el Surrealismo un modelo precursor. En 1963 publicamos en un diario de Caracas un panfleto anticlerical titulado *Para aplastar el infinito*, destinado a combatir la hipocresía de los obispos venezolanos, pero éstos respondieron lanzando contra nosotros una campaña infame orquestada por los medios de comunicación y todos los aparatos represivos del Estado. Recuerdo que Breton y los surrealistas, desde París, salieron en defensa nuestra publicando un manifiesto feroz contra la iglesia, y el cual recogimos en un número de la revista *Rayado sobre el techo*.

FM – Miguel Grinberg, que había creado e dirigía en Buenos Aires la revista *Eco Contemporáneo*, recuerda el ambiente de complicidad entre diversos grupos e revistas cuyo diálogo existía gracias a “una red panamericana de poetas que bauticé como Movimiento Nueva Solidaridad”, en 1962. ¿Cuál la participación de *El Techo* en el 1º Encuentro Americano de Poetas e, sobre todo, que evaluación es posible hacer de sus resultados?

281

JC – La relación con el grupo de Miguel Grinberg, quien dirigía en Buenos Aires la revista *Eco contemporáneo* fue muy productiva y hermosa. Miguel publicó en ese órgano uno de los trabajos mas exhaustivos que se han escrito sobre *El Techo de la Ballena*. El nos puso en contacto con *El corno emplumado*, la revista que dirigían en México Margaret Randall y Sergio Mondragón, dedicada a divulgar la poesía joven norteamericana y latinoamericana, traducida al inglés o al español, según el caso. Gracias a la invitación que estos poetas nos hicieron asistimos Edmundo Aray y yo al I Encuentro americano de poetas (no se hizo sino esa sola versión), que se celebró en México en 1965. *El corno emplumado* circulaba bien en Venezuela y por allí nos enteramos de la poesía *beat*, por entonces muy nombrada. Lo que mejor recuerdo de esta experiencia mexicana fue mi participación en aquel evento, el primero de la serie en esta tradición de los festivales de poesía que hoy se celebran en muchos países. Por entonces era una novedad leer para un público masivo. Escribí un manifiesto con letra caligráfica sobre un rollo de papel

higiénico donde atacaba la pasividad del público. Cuando me tocó mi turno fui leyéndolo pausadamente mientras el papel se extendía por el piso. Y el hecho de que se presentara bajo lo que fue considerado inmediatamente como una provocación, hizo que el público abandonara la sala. Quedamos en la tarima Margaret, Aray y yo.

FM – Quando estiveste pela primeira vez no Brasil, nos anos 60, juntamente com Edmundo Aray, como se deu o encontro com poetas brasileiros e que espécie de afinidade encontraste que tenha resultado em algo efetivo?

JC – Creo que fue por una coincidencia que Aray y yo conocimos en São Paulo a Claudio Willer. Nos había llevado hasta un local donde se celebraba una conferencia sobre patafísica la pintora argentina Marta Peluffo, de tan grata memoria en Caracas, y allí ésta nos lo presentó. A través de Willer, en su apartamento de São Paulo, conocimos a Sérgio Lima y Roberto Piva, que asistían a una reunión muy informal para celebrar la salida del libro de Piva, *Piazzas*, en un momento en que ya había aparecido el poemario de Willer, *Anotaciones para un apocalipsis*. ¿Cómo olvidar estas publicaciones ineludibles del surrealismo latinoamericano? Evidentemente que las referencias que ambos grupos manejábamos chocaban entre sí, pero también se complementaban, especialmente en el caso de Piva y Willer que tenían un gran conocimiento del movimiento Beatnik, en tanto que a nosotros nos interesaba más asociar Marx a Rimbaud. Leímos poesía y compartimos, y eso fue bastante decir.

FM – Há um influxo natural das vanguardas européias, o período clássico, que percorreu boa parte do mundo. Contudo, o que rebenta entre anos 50/60 não me parece ser – como se costuma entender – uma leitura tardia desta vanguarda, mas sim um entendimento melhor consubstanciado das relações entre arte e vida. De que maneira pensas que este momento poderia ser definido como uma segunda vanguarda, e quais seriam suas contribuições essenciais?

JC – Admito que durante el período 50/60 se efectuó en Latinoamérica una refundación de las vanguardias y no sólo una lectura o actualización de ellas, lo cual implica reconocer que en el seno de nuestros movimientos poéticos se desarrolló también una vanguardia, o digamos que focos de vanguardia que en sí mismos eran autónomos. No podemos entonces hablar de la vanguardia como de un patrón foráneo que cada cierto tiempo salíamos a buscar o nos ocupamos de renovar, como al viejo traje. ¿Me pregunto si lo que en 1950 llamábamos vanguardia no será más bien resultado de lo que nuestra poesía había llegado a ser, después de mucho andar a través del camino tratinado por los poetas que nos antecederon? Sin duda que con cada época ha habido necesidad de refrescar nuestra memoria poética en las fuentes de la poesía europea y occidental, y hasta de compararla con ella, necesidad de leer en otros idiomas la poesía con la cual coincidamos y de la cual podamos aprender. Pero eso no llega a constituir una vanguardia en sí misma. Así por ejemplo, poniendo un ejemplo referido a la situación de la poesía venezolana, no podemos negar que el surrealismo de Juan Sánchez Peláez en un libro como *Elena y los Elementos*, de 1951, es más producto de la lectura de los surrealistas chilenos del grupo *La mandrágora* que la de los surrealistas franceses, sin quitar cuánto debe Sánchez Peláez a la lectura de Rimbaud. Y por su lado ¿no podría decirse lo mismo de los surrealistas chilenos del grupo *La mandrágora* respecto de poetas como Gómez-Correa, De Rocka y Díaz Casanueva, quienes en línea directa vienen a ser sus ancestros? ¿No habría que estudiar esto seriamente antes de comenzar a hablar de casos tan complejos como el de J. A. Ramos Sucre, cuyos ingredientes surrealistas de naturaleza fantástica no proceden de la influencia del modernismo europeo y ni siquiera de clásicos como Ducasse? En este sentido, se me hace difícil, y lo someto a discusión, hablar de una primera y segunda y hasta tercera vanguardia sin examinar antes cuál es la parte de raíz que cada poeta, y en especial el de lenguaje contemporáneo, hunde en la tradición de la cual ha partido en cada país. ¿No es en esta incertidumbre donde tenemos que buscar nuestra originalidad? ¿De dónde tiene que resultar el acuerdo?

FM – ¿Entonces podemos hablar de vanguardias surrealistas de los años 60?

JC –Ciertamente. La irrupción en Latinoamérica de estos movimientos de aproximación al surrealismo clásico, que sólo veo bien representados en el grupo de São Paulo y en El Techo de la Ballena, puede entenderse más como una nueva lectura de la vanguardia que como un redescubrimiento tardío del surrealismo, tal como se ha querido decir. En este sentido, justifico que *El Techo* no haya pretendido pasar por un movimiento surrealista, a despecho de cierta iconoclastia bien inspirada en el performismo y las acciones públicas de los seguidores de Breton que hacia 1960 tenían un bastión fuerte en la revista *La Brèche*. El surrealismo de *El Techo* tiene que ver menos con el lenguaje surrealista que con las actitudes y el espíritu de afrenta, con el juego y el azar y con el cuestionamiento del sistema mediante un aparato expositivo que mezclaba el humor corrosivo, la sátira y la denuncia directa, empleando los objetos y la literatura. Pero adscripción surrealista por el tipo de la de Pellegrini o César Moro, en un sentido ortodoxo, no la hubo más en otras partes como no fuera en Buenos Aires con el grupo “A partir de cero”, que precisamente dirigía Pellegrini.