

Prólogo

EL TECHO DE LA BALLENA

I

NACIMIENTO Y FUNDAMENTACION DE UNA VANGUARDIA

De los numerosos movimientos artísticos venezolanos que confirieron su peculiar nota tumultuosa a la década del sesenta en Caracas, hubo uno que se distinguió por su violencia, su espíritu anárquico, su voluntaria agresividad pública, haciendo de la provocación “un instrumento de investigación humana”. Fue el que libérrimamente se autodenominó *El Techo de la Ballena*.

Tanto o más importante que esas condiciones estrepitosas, que lo definieron como un estallido más que como una escuela o una estética coherente, fue su capacidad para aglutinar por breve tiempo a un conjunto de creadores jóvenes entre quienes se contaron algunos de los narradores y poetas que habrían de llevar a cabo la renovación literaria contemporánea de Venezuela. El solo hecho de que en ese movimiento hayan militado, con diverso grado de participación, narradores como Adriano González León o Salvador Garmendia que habrían de constituirse en figuras centrales de la nueva prosa narrativa del país, o poetas como Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Dámaso Ogaz, Edmundo Aray, entre otros, prueba la imantación mostrada en el primer quinquenio de los sesenta por *El Techo de la Ballena*, la cual puede realzarse más si se agrega la contribución capital que le prestaron artistas plásticos como Jacobo Borges o Carlos Contramaestre, siendo este último quien más ostensiblemente

definió sus rasgos iniciales y algunas de sus posiciones artísticas centrales.

El movimiento se constituyó a comienzos del año 1961; en marzo de ese año abrió, en un simple garage de la urbanización El Conde, de Caracas, una exposición titulada "Para restituir el Magma" y publicó su primer manifiesto-revista que era una simple hoja plegada, bajo el título *Rayado sobre el Techo*, al tiempo que en el diario "*La Esfera*" daba a conocer un breve texto programático. Tras esta inauguración se sucedieron diversas actividades: declaraciones, hojas sueltas, pequeñas "plaquettes" de poesía y prosa, con una visible y poco usual tendencia a la teorización apodíctica que encontraba en los manifiestos su instrumento preferido y que delataba la concepción vanguardista que habían asumido sus integrantes.

Pero sus hitos centrales estuvieron representados por exposiciones de artes plásticas, de las cuales dos alcanzaron resonancia. El "Homenaje a la cursilería" (junio de 1961), que fue presentado como "un gesto de franca protesta ante la permanente e indeclinable farsa cultural del país" o, en la versión de Caupolicán Ovalles, como un "testimonio sobre farsantes con aires de comprometidos y hacedores de cultura", constituyó el primer intento de demolición de la concepción pequeño burguesa que dominaba a la cultura venezolana hasta el grado de impregnar no sólo sus manifestaciones oficiales sino también las opositoras. Más eficaz, la escandalosa exposición de Carlos Contramaestre, "Homenaje a la Necrofilia" (noviembre de 1962) marcó el ápice del movimiento, su más pleno ejercicio de la provocación porque obtuvo la anhelada respuesta por parte de los indignados burgueses caraqueños a quienes iba dirigida de hecho la muestra.

A sólo tres años de su constitución, *El Techo de la Ballena* comenzó a desintegrarse luego de publicar su ambicioso tercer manifiesto artístico, *Rayado sobre el Techo*, No. 3 (1964). No obstante, sus más teseros animadores (Carlos Contramaestre y Edmundo Aray) le proporcionaron una irregular supervivencia que cubrió casi toda la década del sesenta, apelando al funcionamiento de galerías de arte, exposiciones de pintura informal, publicaciones literarias signadas por una tónica surrealista que comenzó a devenir anacrónica a medida que se disolvía el complejo político-cultural que había prohijado el movimiento, pero que aseguró la difusión de sus principios generadores junto con una previsible retorización.

Cuando en 1968, luego de un período de intensificación de su actividad

editorial. *El Techo de la Ballena* publica el volumen *Salve, amigo, salve, y adiós*, con colaboraciones de Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Juan Calzadilla, Dámaso Ogaz, Xavier Domingo, Marcia Leyseca, Carlos Contramaestre, Tancredo Romero, se puede considerar cerrado su ciclo. Sus integrantes han venido dispersándose, agrupándose de distinta manera, constituyendo otros grupos con nuevas definiciones ideológicas o siguiendo caminos individuales atendiendo a su creación artística propia. Ese año claroscuro es el que marca la práctica extinción de la actividad guerrillera en Venezuela, la gran decepción de la izquierda revolucionaria ante la muerte en Bolivia del Che Guevara, pero también la violenta agitación universitaria dentro del espíritu difundido al mundo por el "mayo francés" que habrá de promover en la Universidad de Caracas el llamado movimiento de renovación que puede emparentarse con algunos lineamientos estéticos y con algunas concepciones sobre la creación artística sustentados por *El Techo de la Ballena*.

La mayoría de los escritores del movimiento se habían dado a conocer en las páginas de las revistas *Sardio* (ocho números entre 1958 y 1961), cuyo equipo se fragmentó y rearticuló en la última fecha, bajo el impacto de los sucesos políticos del momento: la recién estrenada democracia venezolana, luego de la década de dictadura de Pérez Jiménez, que se ofreció como una explosión de tumultuosas energías y propósitos renovadores: las resonancias de la revolución cubana de 1959 que en este período hace su incorporación a las doctrinas socialistas: por último los problemas internos del país derivados de la línea insurreccional adoptada por los agrupamientos de la izquierda en oposición a la represión instaurada por el gobierno de Rómulo Betancourt.

La agresividad de *El Techo de la Ballena*, surgiendo de esa fragmentación de la revista *Sardio*, nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964, período de su mayor virulencia en el cual se sitúan las acciones vigorosas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional así como las drásticas represiones policiales que concluyeron haciendo de la ciudad de Caracas, según las definiciones del poeta Juan Calzadilla, un lugar "donde la coexistencia pacífica debe interpretarse estrictamente como un acto mortuario" o, dicho con humor aún más negro, "una ciudad donde las pólizas de vida son artículos de primera necesidad". Escribiendo en el año de la pacificación (1968), Orlando Araujo titula *Venezuela violenta* a su libro, dedicándose a rastrear en la historia del país desde la Conquista, en sus estructuras agrarias feudales, en su com-

posición social, en la penetración del capital extranjero, en la conformación de la burguesía asociada a ese capital y en la estructura presente de la sociedad venezolana, las causas profundas de un estado permanente de violencia, para concluir así: “La violencia en Venezuela no ha concluido. Sus raíces históricas alimentan todavía su follaje profundo. Venezuela sigue siendo un país de minorías explotadoras sobre mayorías explotadas, y sigue siendo, dentro de un proceso dinámico de enajenación, un país que no tiene la autonomía ni de su vida, ni de su fortuna, ni de su destino”.

Esas causas remotas y profundas de la violencia, tuvieron su manifestación política en el primer quinquenio de los sesenta, motivando que se viviera “una situación ambivalente de violencia y un estado virtual de guerra civil” (O. Araujo) que habrá de servir como encuadre a la tarea de *El Techo de la Ballena*. El movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aún podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con sus brascas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación. Del mismo modo que los grupos insurgentes urbanos y rurales, durante todo el período de su mayor beligerancia, compensaron lo magro de sus fuerzas con acciones imprevistas, soluciones espontaneístas, invenciones que tenían sus raíces en un imaginario en ebullición, muchas veces ajeno a cualquier medición objetiva de las fuerzas enfrentadas, *El Techo de la Ballena* aplicó condiciones similares al ejercicio literario y artístico, forzando los rasgos provocativos que pueden encontrarse en cualquier creación hasta hacer de ellos el centro de la aventura intelectual. Sus integrantes tenían clara conciencia de este comportamiento y al concluir el “Segundo Manifiesto” publicado en mayo de 1963, uno de los períodos de más aguda lucha y represión, afirmaban: “no es por azar que la violencia estalle en el terreno social como en el artístico para responder a una vieja violencia enmascarada por las instituciones y leyes sólo benéficas para el grupo que las elaboró. De allí los desplazamientos de la Ballena, como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra, nosotros insistimos en jugarnos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos”.

En este aspecto conviene deslindar nítidamente las aportaciones de *El Techo de la Ballena* respecto a los materiales que comenzarán a publicarse desde 1968 por parte de los actores de la insurgencia revolucionaria: éstos tendrán un carácter testimonial e incluso histórico, recontan-

do las peripecias de la lucha armada o construyendo, a partir de datos reales, estructuras narrativas que las interpretan y explican, situándose siempre en las proximidades de una literatura testimonio o una literatura-documento, con evidente inclinación hacia el género literario más propicio a tales fines, el narrativo. En cambio, la producción literaria del período insurreccional, que en forma central ocupa *El Techo de la Ballena*, aunque admite otras contribuciones (escritores de *Tabla Redonda*, *Crítica Contemporánea*, etc.) nunca es testimonial y siempre es combativa, prefiere la poesía o el texto breve en prosa, el manifiesto o el artículo de circunstancias, unifica las letras y las artes y no se plantea la exigencia historicista ni la permanencia de las creaciones, sino su efectividad del momento, su capacidad de agredir y de soliviantar la estructura cultural vigente.

Por eso la narrativa-testimonio posterior a 1968 (y no es casual que en la fecha, agotándose un movimiento surja otro que revisa la misma temática desde otro ángulo) salvo los ejemplos de los mayores narradores del país (González León, Garmendia, Otero) se caracterizará por un retroceso en las formas artísticas, un manejo algo simple de los recursos literarios, en tanto que el período insurreccional implicó una radical modificación de la literatura y el arte. No sólo en el sentido de un abordaje militante de los temas del momento, políticos o revolucionarios, sino como reconsideración de los sistemas expresivos heredados de los mayores, aún tratándose de adelantados del tipo de Guillermo Meneses y postulando una urgente modernización para dotar a las obras de su buscada capacidad comunicativa y de posibilitar la apropiación amplia de la realidad del período. A esto llamó entonces Edmundo Aray, “una poesía acción” y González León “un dispositivo polémico, colocado a veces como métodos terroristas”.

Lo que posteriormente trató de teorizarse en forma separada y aún contradictoria, como una literatura al servicio de la revolución, distinguiéndola de una literatura revolucionaria que al mismo tiempo que asumía esa temática procedía a cumplir su propia revolución formal, se ofreció en el período de *El Techo de la Ballena* como una unidad inescindible y ello llevó a algunas polémicas accidentales con los representantes de las posiciones estéticas del partido comunista que se mostraban apegados a los modelos literarios del “realismo socialista” o, con mayor generalidad, a los principios de una “literatura para el pueblo” que transitaba por el manejo de formas recibidas o aún esclerosadas como las que practicara la narrativa social latinoamericana. La tesis

que confusamente trató de reinstaurar Oscar Collazos (motivando una ponderada respuesta de Julio Cortázar) ya había sido aducida en este período inicial venezolano por Jesús Sanoja Hernández en forma coherente, ya que se articulaba en torno a la filosofía política y a la estética del realismo socialista que confiere normatividad a los partidos comunistas.

A diferencia de esas posiciones, *El Techo de la Ballena* propuso una revisión drástica de los valores culturales vigentes y una transmutación de la literatura y el arte que se ejercían en el país, todo ello al servicio de un proyecto militante, contemporáneo, de apoyo a la insurgencia revolucionaria. Es fácil detectar en este tipo de movimiento, como en la acción armada de los grupos urbanos procedentes mayoritariamente de los centros universitarios, una rebelión de la clase media educada, de una baja pequeña burguesía cuyas dificultades sociales y políticas la condujeron a un intento subversivo visiblemente minoritario, desconectado de los sectores proletarios o campesinos, así como del grueso de su misma clase social. Por eso se apoyó en el exclusivo funcionamiento del espíritu vanguardista, lo que previsiblemente condujo a teorizaciones "foquistas" tal como se registraron en toda América Latina en la década del sesenta y cuya insuficiencia debió pagarse duramente.

El origen social de estos movimientos, su escasa formación doctrinaria, su aislamiento respecto a los sectores sociales productivos cuya específica y distinta estructura cultural parecen no ver, pero al mismo tiempo su más alto nivel en la preparación intelectual por ser los destinatarios de la educación nacional, su libertad para funcionar dentro de los parámetros nacionales sin ataduras dogmáticas, su sensibilidad alerta para los procesos peculiares de la región donde se han desarrollado y sobre todo ese desborde de la imaginación que es la gloria y la condena de su paradójal ubicación dentro de la pirámide social, todos esos factores pueden aducirse para explicar el espíritu anárquico que similarmente ha signado a todos esos movimientos en los distintos puntos de América Latina. De la composición de esas diversas líneas de fuerza procede su asombrosa capacidad inventiva, su eficacia artística y su ineficacia revolucionaria, su contundente violencia, que si interpretan cabalmente las circunstancias de una sociedad no logran arrastrarla a un proyecto de transmutación drástica.

Por todos esos factores *El Techo de la Ballena* se presentó como un típico movimiento vanguardista, emparentable con los que recorrieron América Latina en ese período de mediados de los cincuenta y la déca-

da de los sesenta (los “nadaístas” colombianos, los “concretistas” brasileños, los “mafiosos” mexicanos) pero distinguible de todos ellos porque las circunstancias nacionales los forzaron a establecer una mancomunidad entre la renovación artística y la renovación social, de tal modo que si coincidieron con los citados en la modernización de las formas expresivas y aun en la imitación de procesos y sistemas que ya habían sido propuestos cuarenta años antes por dadaístas y surrealistas europeos, recogieron de esa misma tradición extranjera la consigna de vincular ambos proyectos según la fórmula asociativa de André Breton: Cambiar el mundo, transformar la vida.

Si fueron menos cultos que los escritores de la Mafia mexicana (Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Salvador Elizondo) o que los jefes de la “poesía concreta” de Sao Paulo (Haroldo y Augusto de Campos, Decio Pignatari) y por consiguiente su esfuerzo de modernización se situó preferentemente en la adopción de las contribuciones ya consolidadas del surrealismo francés, con el agregado del descubrimiento de la poesía “beatnik” norteamericana (Ferlinghetti, Ginsberg) en cambio fueron capaces de un planteo político y social (a diferencia por ejemplo de los “nadaístas” que lo ignoraron) y de un esfuerzo sistemático para integrar los distintos orbes de la vida humana —social, político, estético, vital— en un solo movimiento urgido.

El reproche que se les formuló respecto a su obediencia a los ya viejos “ismos” del siglo XX merece algunas precisiones: uno de los signos del comportamiento cultural caraqueño, ya que no venezolano, ha sido desde siempre una novelera aceptación de las corrientes estéticas foráneas (Martí lo detectaba en 1880 y en el campo ideológico puede detectárselo desde el período de la Revolución de Independencia) cosa que fatalmente había de resultar incentivada por el violento progreso económico que se registra a mediados del siglo XX y coincide con la conciencia de una apertura al mundo que experimenta la sociedad al concluir el ciclo de las dictaduras que había comprimido la cultura nacional dentro de las formas arcaicas y provincianas. No sólo en *El Techo de la Ballena* sino en todos los movimientos intelectuales de la época se registra una rápida y muchas veces superficial o indiscriminada apropiación de valores europeos, trátese de André Breton, de T.S. Eliot o de Jean Paul Sartre, de Antonio Gramsci o de Pablo Neruda. Pero además la incorporación tardía de los “ismos” de la primera posguerra es propia del funcionamiento de la nueva vanguardia que irrumpe en el mundo occidental en la década del cincuenta y cuyo centro más calificado esta-

rá representado por el arte y las letras norteamericanas. Conscientes de ello, en esa suerte de "Pre-Manifiesto" que dan a conocer en 1961, los miembros de *El Techo de la Ballena* dicen que "Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación en el arte, tendiera, quiérase o no a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de este siglo, tales Dadá o el Surrealismo". Y en 1963, cuando ya tenían detrás suyo un período probatorio de la empresa acometida, podían reconocer ese abastecimiento universal que para ellos significó la manera de vencer el provincianismo que aún seguía rigiendo el medio nacional.

El Techo de la Ballena reconoce en las bases de su cargamento, frecuentes y agresivos animales marinos prestados a Dadá y al surrealismo. Así como existen en sus vigas señales de esa avalancha acusadora de los poetas de California. O como habita en los polos de su armazón un atento material de los postulados dialécticos para impulsar el cambio.
(*Rayado sobre el Techo*, No. 3).

Como el movimiento se caracterizó por asociar estrechamente la literatura y el arte y aún por conferir a éste una capacidad de significación y de transformación de lo real más vigorosa y categórica que a las letras, es en la órbita de la plástica donde habrán de definirse sus primeros propósitos. Lo que explica el puesto destacado que inicialmente asumió Carlos Contramaestre.

La exposición de apertura, "Para restituir el Magma", implicó la ávida incorporación de ese vasto complejo expresionista que dominó en la segunda pos-guerra a los centros mundiales, especialmente en la vertiente española del informalismo que habría de tener variada y rica descendencia entre los artistas venezolanos en la conclusión de los años cincuenta. La influencia de Tapies, Saura, Millares, que se registraría en diversos creadores venezolanos, promoviendo en todos ellos una búsqueda y redignificación de la materia, alcanzaría notas agresivas en la obra de Contramaestre, Gabriel Morera, Cruxent, que son algunos de los participantes en la exposición inaugural.

El *Rayado sobre El Techo de la Ballena*, cuyo primer número se publica a modo de catálogo de la exposición, en marzo de 1961, presenta a un equipo de redactores donde domina la inclinación plástica (Gonzalo Castellanos, Juan Calzadilla, Carlos Contramaestre, Edmundo Aray, Rodolfo Izaguirre, Gabriel Morera) y donde los temas considerados pertenecen también al universo de las artes plásticas, en especial a tra-

vés de dos encuestas sobre la pintura y el salón oficial. Respecto a esta última, Salvador Garmendia contesta: "en 1958 reinaban los geométricos en 1959 reinaban los geométricos en 1960 reinaban los informalistas en 1961 reinaban los informalistas". Da la pauta del cambio operado en las artes venezolanas: acaba de surgir el grupo informal y se define en oposición a las tendencias geométricas y cinéticas que habían signado la década del cincuenta y se habían trasuntado en la construcción de la Ciudad Universitaria, según apuntará Juan Calzadilla (prólogo a VIII Bienal de *Sao Paulo*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1965) y tiene en esos momentos los rasgos agresivos propios de un ingreso polémico a la vida nacional.

En cierto modo puede estimarse que el informalismo, más que una afiliación estética definitiva, fue una toma de posición rebelde contra el medio, así como lo fueron las posteriores incursiones en la nueva figuración. El pasaje de la dominante mental combinatoria a la dominante vital turbulenta que mueve el traspaso del abstracto, del geométrico y del cinético al expresionismo y al informal de ese momento, se acompañó en el caso venezolano con una agresividad no conocida en América Latina. Contra una cultura provinciana, contra los productos almibarados de un arte pequeño-burgués, pero también contra la inserción domesticada del artista en la estructura de una sociedad enriquecida y modernizada, siempre dispuesta a aceptarlo en la medida de su neutralidad y de su abstención de la crítica o la protesta. Mientras el geométrico habría de continuar su desarrollo triunfal hasta lograr la aceptación y consagración oficial, el informalismo de la hora se adheriría a una posición opositora y protestataria —confusa, ardiente, vulgar, caótica— y buscaría enfrentar los valores que sostenían a la nueva sociedad burguesa venezolana, transformándose en un instrumento de choque y provocación.

En el "Segundo Manifiesto" del movimiento (mayo de 1963) se definen con nitidez las tres corrientes contra las que surge la Ballena, en materia de artes plásticas: los rezagos del costumbrismo tipificados en los paisajistas tradicionales, los rezagos de la geometría a quienes se acusa de oportunismo y oficialismo y por último el "realismo barato de muchachitos barrigones con latas de agua o revolucionarios empuñando un fusil parecidos a policía" o sea la pintura del realismo socialista a la que se considera igualmente inocua y aceptada por el "establishment". Respecto a un cuarto sector, de artistas individuales, los acusan de carencia de espíritu investigador y experimental. En todos los ca-

sos, el común denominador de la reprobación pasa por la inculpación de pasatismo, reclamando lo que en el momento se presentaba como una modernización, homologando las búsquedas nacionales con las que se registraban en los centros mundiales de mayor influencia sobre el país.

No sería otra cosa que la coincidencia con un período histórico universal, condenado a su reemplazo y sustitución como los anteriores, si no fuera que él proporcionó una eficaz coyuntura para proceder a una toma de contacto con la materia, con lo concreto de las vidas cotidianas en una especial circunstancia —distorsionada y caótica— del país, con los rasgos peculiares de la transmutación que venía sufriendo la capital, Caracas, bajo el impacto modernizador. En pocas décadas había acarreado la decrepitud y destrucción de sus rasgos prototípicos y la emergencia de una factoría apresurada, hecha de cemento y de autopistas cubiertas de automóviles, donde la historia viviente quedaba impresa sobre los muros.

Ese intento de recuperar la materia y la vida que en ella queda impresa, estará en la obra de Cruxent, de Contramaestre, de Borges, según diversas instancias y concepciones. Será también la que movilizará la escritura de Edmundo Aray, de Adriano González León y en forma casi paradigmática la construcción narrativa de Salvador Garmendia. Se trata, como bien se tituló la exposición inicial, de “restituir el magma”, cosa que se definió en el “Primer Manifiesto” apelando a una prosa que trataba de reflejar el torbellino materia informe:

es necesario restituir el magma la materia en ebullición la lujuria de la lava colocar una tela al pie de un volcán restituir el mundo la lujuria de la lava demostrar que la materia es más lúcida que el color de esta manera lo amorfo cercenado de la realidad todo lo supérfluo que la impide trascenderse supera la inmediatez de la materia como medio de expresión haciéndola no instrumento ejecutor pero sí médium actuante que se vuelve estallido impacto la materia se trasciende la materia se trasciende las texturas se estremecen los ritmos tienden al vértigo eso que preside el acto de crear que es violentarse dejar constancia de que se es.

Lo visible en los diversos textos que acompañan la emergencia del movimiento y en sus aportaciones plásticas, más allá del juicio artístico que no siempre puede ser favorable, es el incontenible afán de libertad que los mueve, la renuncia a toda exigencia impuesta, el desdén por todo orden establecido, el rechazo casi visceral de cualquier imposición o

régimen de prestaciones como los que con premura comienza a exigir la sociedad burguesa en expansión.

La autenticidad que el movimiento manifiesta, por debajo de sus malabarismos lúdicos e irresponsables, puede filiarse en la situación real a que se enfrentan los artistas jóvenes del momento, que debe interpretarse leyendo los índices económicos demográficos, educativos y urbanísticos de la época que marcan el pasaje "de una a otra Venezuela" tal como un escritor de la generación del veinte, Arturo Uslar Pietri, titulaba sus reflexiones pesimistas en 1949. Esa coyuntura real a que se enfrentan es también la que justifica la apelación que hacen a la tradición surrealista que para el mundo europeo, en otras fechas, debió construir una respuesta a similares incitaciones transformadoras y fundó el reclamo de la libertad (lo único que exaltaba a Breton) en oposición a la estructura económica y tecnológica que irrumpe tras la primera guerra mundial.

Este espíritu de libertad, con su afirmación rotunda hasta el grado de irracionalismo, responde sin embargo a precisas coordenadas sociológicas que rigen el impulso y el frenesí del movimiento. Sociológicamente estamos en presencia del proceso de macrocefalia urbana con sus ritmos acelerados, o sea el vertiginoso e incompleto pasaje de la sociedad tradicional a la sociedad industrial. Venezuela, y en particular la ciudad de Caracas, vivió aprisionada dentro de un modelo arcaico y provinciano durante toda la dictadura de Juan Vicente Gómez, al grado de postergar su acceso a la modernidad hasta una fecha tan tardía como el fin de la década del treinta y entrar a ella sin ninguna gradual preparación. Hacía dos décadas que venía manando el petróleo que serviría de gestor de la nueva sociedad moderna pero sus efectos habían sido comprimidos y retardados. De tal modo que en sólo dos décadas más, las que van de la muerte de Gómez (1935) a la caída de Pérez Jiménez (1958), la sociedad caraqueña cumple una de las más violentas modificaciones que se conozcan en América Latina, que prácticamente parte en dos períodos a su historia, archiva su pasado y, sin suficientes bases educativas, se lanza a la conquista tumultuosa de la modernidad. El efecto previsible habría de ser un desquiciamiento de valores, la parcial destrucción de los heredados y la imposibilidad para rearticular nuevos y coherentes, sobre todo habida cuenta de los rasgos de una sociedad burguesa cuyos elementos dominantes se enriquecen en un período diez veces menor que el de los modelos burgueses europeos del XIX. De ahí procede una turbia mezcla de tradicionalismo que enmascara con

dificultad a los modos modernos recién incorporados, pero también en el campo opuesto, una denuncia acre de ese tradicionalismo que también aglutina a diversos elementos contrarios porque mezcla los valores pervivientes de la vieja estructura pueblerina y hasta familiar con los comportamientos del régimen de prestaciones de una urbe desarrollada.

Si corresponderá a la generación de los años '40 el primer intento de modernización de la literatura (que en la poesía estará representada por el grupo "Viernes" con su figura más destacada, Vicente Gerbasi (1911) y en la prosa por la obra tesonera de Guillermo Meneses (1913) cuyos textos relevantes recién aparecen en los años cincuenta, a partir de *La mano junto al muro* de 1951, esa tarea será acelerada por la generación siguiente que emerge a la caída de Pérez Jiménez, a la cual no sólo corresponderá la apropiación apresurada de las corrientes literarias de la modernidad sino también la toma de conciencia de la nueva realidad urbana en que se despiertan sus vidas.

La experiencia de la ciudad se hará todavía más drástica al ejercerse sobre los jóvenes provincianos a quienes la succión de la macrocefalia capitalina ha desplazado de sus enclaves rurales y ha incorporado violentamente a sus modos de crecimiento caótico, de radical destrucción de la herencia del pasado y de reconstrucción sobre modelos que acaban de ser importados. Estos jóvenes no presencian simplemente una ciudad en crecimiento, sino un organismo desmesurado que se aniquila a sí mismo y se rehace torpemente con un "tempo" acelerado y con un desconcierto sin igual, de conformidad con esos típicos rasgos de las "factorías" o de las "boom towns". Por eso serán ellos quienes descubrirán la ciudad moderna y a través de ella las técnicas literarias que sirvieron para expresarla en Europa o Estados Unidos, muchos años antes.

En el prólogo a una ingeniosa colección de fotos urbanas y textos literarios enfrentados (*Asfalto-Infierno*, de Daniel González y Adriano González León, Caracas, El Techo de la Ballena, enero 1963) el poeta Francisco Pérez Perdomo señala que "no obstante el crecimiento impresionante de nuestra capital, los escritores venezolanos, con contadas excepciones, han permanecido al margen de este hecho real y avasallante y esas técnicas contemporáneas, y desde sus escritorios de Caracas, como restos románticos, han seguido vagamente invocando las tragedias rurales". Las fotos de Daniel González, como las más precisas de Paolo Gasparini sobre el caos urbano latinoamericano, descubren el nuevo folklore ciudadano, los escaparates atroces, los luminosos siniestros,

los anuncios macabros (“Se preparan cadáveres”, “Se venden vestidos para difuntas”), los muros leprosos, sobre todo las forzadas aproximaciones de elementos disímiles que han pretextado la vulgarización del adjetivo “surrealista” y que tuvieron ya una larga aplicación en la literatura y en el arte, así como en el cine y la fotografía. Esos elementos disonantes serán recogidos por los textos y exposiciones de *El Techo de la Ballena*, tal como se producen en la vida cotidiana, con aceptación franca de su feísmo (a la manera *pop*) intentando compaginarlos en estructuras artísticas que reflejen la variedad y contradicción de la realidad urbana. Estas composiciones tendrán mucho de ejercicios de “bricolage” por cuanto se apelará a elementos ya elaborados que el artista reordenará libre y subjetivamente dentro de estructuras de sentido que nunca destruyen por entero la autonomía de los materiales elegidos. El esfuerzo de captación de la totalidad urbana implicó la renuncia a una teoría previa de lo bello y es allí donde con más claridad se tiende el abismo que los separa de los precursores de la modernización. Los integrantes del movimiento se resolvieron a hacer suyos todos los ingredientes de esta realidad tumultuosa a la que se asomaban, sin detenerse en jerarquías y clasificaciones estéticas, incorporando en un aparente horizonte igualitario (que sin embargo no puede escamotear el espíritu provocativo que lo estatuye) lo feo, lo desagradable, lo escondido, lo sórdido, lo nauseabundo, todo lo cual habrá de trasuntarse en las mil formas que adopta la materia vital a lo largo de sus procesos transformadores. Esto justificaba, como dijo Adriano González León, presentando la obra de Caupolicán Ovalles, una “investigación de las basuras” que habría de permitir que se descubriera “la ineficacia de la palabra tradicional, lo inoportuno del ejercicio culto, la triste invalidez de lo literario”.

En el ápice del movimiento, el poeta Caupolicán Ovalles pudo establecer una asociación insólita entre la “ballena” y la ciudad de Caracas, forzando la metáfora:

Pero también esa ballena es nuestra ciudad, en la cual no hubo más turbatorio para el loco. Es nuestra ciudad que prostituye no a un adolescente sino a una anciana, con su perrita muy amada. Nuestra ciudad, rosa del monopolio, doncella del monopolio, adúltera del monopolio y señora de bien. (...) Después de muchos años, de mucha historia en este país —de mucho irse Gallegos Rómulo para el interior a buscar la verdad— nos hemos convencido que somos marinos, balleneros, arponeros, descendientes del Capitán Achab. Que esta ciudad, Caracas, es

del mar y de los océanos, y por más que se haya interpuesto el Avila, siempre hemos respirado aire de mar, y porque siendo ella del mar y perteneciendo nosotros a él, tenemos la evidencia de que algún cataclismo —norma de conducta de la tierra— permita el ejercicio del baile de la ballena sobre nuestras tumbas.

Pero esta ciudad no es una entelequia, ni un modelo abstracto que se construye en cualquier lugar del planeta, siempre igual a sí mismo, sino que es el producto concreto de una determinada sociedad, tanto de una tradición cultural por soliviantada que haya sido por el impacto modernizador, como una precisa estructura social en un determinado momento de su rapaz evolución. La ciudad es el retrato físico de una sociedad, de un sistema socio-económico, de una cosmovisión regida por sectores dominantes que la aplican sobre los demás grupos sociales coactivamente. De ahí que recuperarla como totalidad, en todas sus manifestaciones, es un acto de rebeldía contra los poderes dominantes, pues repone sus efectos distorsionantes sobre el conjunto de hombres que conforman la ciudad.

En uno de los primeros análisis teóricos del movimiento, el chileno Dámaso Ogaz buscó interpretar su espíritu (en *La ballena y lo majamámico*. Caracas, El Techo de la Ballena, 1967) como una rebeldía permanente contra la inautenticidad de la realidad impuesta o convencional. Insertándolo en una línea que fuera de Jarry a Artaud, en una corriente que denomina “majamamismo”, asegura que ella “busca y espera reconquistar una realidad sepultada y declarada ilegal” agregando: “Restituir esa realidad y ponerla en uso, no a través de la acción del subconsciente ni del incontrolable onirismo ni el juego quiromántico, sino a través de la acción ilícita”. En el prólogo a esta tesis, Edmundo Aray, que ya había recorrido su camino político, busca traducir las afirmaciones de Ogaz al campo social para subrayar el carácter revolucionario, y ya no simplemente rebelde, del movimiento, cuando de este ya han desertado muchos de sus animadores de la primera hora:

De repetidos, el lenguaje y la vida se han hecho ininteligibles, apresados por la racionalidad cartesiana que en nuestro entendimiento significa racionalidad burguesa. El sistema exige la racionalidad colectiva para contrarrestar la anarquía productiva. De allí que toda ebriedad colectiva —la transformación violenta de la sociedad, el arte hecho por todos, el amor, por ilegal, un acto purificante y corrosivo— aterra a los capataces y a la propia maquinaria instalada del sistema.

A esta altura, del retrato de una ciudad se ha pasado al retrato de una sociedad, a la que no se trata de denunciar sino de hacer explotar. Tales propósitos deben transitar por las palabras y por las formas, por la literatura y por el arte. Esta difícil coyuntura es la que debe buscarse en las más resonantes contribuciones que en sus primeros años efectuó *El Techo de la Ballena*, para saber en qué medida la práctica de la creación respondió a los propósitos de la teoría.

II

DEL TERRORISMO EN LAS ARTES

El comportamiento de cualquiera vanguardia (sea política, religiosa o artística) ha sido determinado con frecuencia por la tensión que se establece entre su flagrante minoridad, pues la integran grupos extremadamente reducidos de la sociedad, y la fuerza centuplicada de sus convicciones, ya que se decreta depositaria de verdades indiscutibles, totalizadoras, que han llegado a hacerse derivar del absoluto divino o de fuerzas humanas previamente absolutizadas como la Historia.

Si de estas convicciones arraigadas parte la energía doctrinaria, proselitista, transformadora, que anima a las vanguardias, también éstas encuentran insuperable escollo en el escaso poder real de que disponen. En ese campo de fuerzas creado entre ambos polos es donde se genera, en determinadas circunstancias, el terrorismo, entendiéndolo como un conjunto de métodos para imponerse coactivamente, venciendo por la fuerza las resistencias que se oponen al avance y, sobre todo, apresurando la conquista con golpes eficaces sobre la estructura —política, religiosa o artística— que domina en ese momento.

En lo que respecta a las artes, Dadá y el Surrealismo fijaron el modelo que luego siguieron las restantes vanguardias del siglo XX, el cual a su vez se manifestó como mera imitación de las vanguardias revolucionarias del siglo XIX. Sus métodos de acción resultan predeterminados por esa minoridad que por definición caracteriza a las vanguardias, lo que las lleva a eludir las formas reconocidas del combate (las cuales han sido legisladas desde las posiciones de poder para la conservación de ese poder) buscando descubrir otras que, por lo apuntado, habrán de ser ilegales, y que además deberán ser eficaces, tanto vale decir,

imprevistas, desconcertantes, incontenibles, capaces de tocar puntos vulnerables de la estructura de dominación.

Lo que se ha llamado terrorismo es este sistema de lucha, que tanto puede asumir la forma de la bomba anarquista arrojada a la carroza de la monarquía como el insulto personal, la apelación a la vida privada del enemigo por parte del escritor, tal como lo justificó Manuel González Prada en el Perú de fines del XIX. En uno y otro caso lo característico del comportamiento vanguardista radica en la elisión del campo operativo pre-establecido, trátase del debate democrático o de la discusión de las ideas, por cuanto en él carece de fuerzas para imponerse; junto con el hallazgo, que mide su dinámica creativa, de otro campo operativo donde el adversario es tomado por sorpresa y donde visiblemente carece de defensas o de capacidad de respuesta.

Estos rasgos exigen de la vanguardia una alta cohesión interna, lo que fatalmente se traduce en ásperas disputas entre sus miembros —con frecuentes exclusiones y con permanentes redefiniciones teóricas que funcionan a manera de dogmas— y una solidaridad combativa que se extiende aun al error circunstancial, ya que es imprescindible para dotar de fuerza unitaria al grupo reducido. Pero también estas condiciones son las que fijan el corto tiempo de funcionamiento eficaz de una vanguardia. Este concluye, en caso de fracaso, con la disolución, y en caso de triunfo, con la institucionalización que pervierte sus notas peculiares. Son verdaderos fogonazos, de los cuales se apropia el oscuro cuerpo social en distinto grado, aprovechándolos o distorsionándolos en su beneficio, aunque resultando casi siempre fecundado de alguna manera por sus aportaciones.

El movimiento vanguardista que en la Venezuela de los años sesenta encarnó el grupo autotitulado *El Techo de la Ballena*, recorrió varios tramos de este proceso y en la medida en que funcionó a contra corriente de fuerzas mucho más poderosas y ricas, las que desarrollaron el proyecto de una cultura burguesa en que se mezclaban rezagos provincianos o folclóricos con modernizaciones de escasa o nula crítica al sistema como lo fueron el arte geométrico y cinético, debió intensificar los actos terroristas para combatir a su enemigo. La intensidad de esta nota explosiva, que se observa en sus escritos o en sus contribuciones plásticas, tuvo su origen en esa minoridad pero también en lo disparejo de las fuerzas en pugna que anunciaban su previsible fracaso, es decir, su imposibilidad para arrastrar al cuerpo social a la tormenta transformadora. Asimismo puede registrarse esta incapacidad en

la evolución posterior de algunas de sus figuras iconoclastas, que las llevó hasta la coronación de los premios nacionales discernidos por la misma sociedad a la que inicialmente combatieron ácidamente.

En los comienzos el terrorismo fue impuesto por su situación y debe convenirse que fue teorizado y practicado con una decisión que no puede detectarse en los movimientos paralelos latinoamericanos de la época. Sólo admite parangón con el modelo surrealista del período exasperado de Breton, cuando encaraba bajar a la calle revólver en mano. El hecho de que se formulara sobre el trasfondo de la insurgencia armada que en ese momento pudo parecer viable, acrecentó sus fuerzas y la energía demoledora de los golpes contra la cultura oficial.

Los dos ejemplos categóricos, uno en las letras y otro en las artes, de este terrorismo, fueron representados por un poema de Caupolicán Ovalles. *¿Duerme usted señor presidente?* (Caracas, El Techo de la Ballena, 1962) con prólogo de Adriano González León y la exposición de Carlos Contramaestre, *Homenaje a la necrofilia*, de ese mismo año, presentada con un artículo de Juan Calzadilla. Ninguno de estos productos alcanzó el nivel artístico que puede pesquisarse en la obra poética de Juan Calzadilla o Francisco Pérez Perdomo, o en la pintura de Jacobo Borges, para hablar de figuras del mismo movimiento, o en la prosa de Salvador Garmendia que lo acompañó marginalmente. Pero en cambio ellos evidenciaron en estado puro el acto terrorista, tal como puede concebirse en la órbita de la palabra y de la imagen.

Hay que reconocer que en las sociedades fenicias latinoamericanas es raro triunfo conseguir que un poema se constituya en el centro de la vida de una ciudad o al menos de su cogollo cultural y de esa esfera mundana que circunda al poder. Claro que la *plaque* que en mayo de 1962 publicó *El Techo de la Ballena* no afectó a la sociedad caraqueña —y bueno fuera— por sus virtudes literarias sino por la brutalidad de la requisitoria política y personal contra Rómulo Betancourt, entonces presidente de la República. La adopción de un tema contemporáneo, de los que llamarían los gacetilleros “de palpitante actualidad”, el uso de un lenguaje franco, directo y hasta callejero, el manejo del impudor y de la grosería como instrumentos corrosivos, la introducción de fórmulas realistas, irónicas o antipoéticas como ya cultivara Nicanor Parra, combinaron eficazmente el “desusado desafío” del tema con formas expresivas renovadas.

El fragmento inicial define tema, lenguaje, clima, propósito:

*El presidente vive gozando en su palacio,
come más que todas los nacionales juntos
y engorda menos*

por ser elegante y traidor.

*Sus muelas están en perfectas condiciones;
no obstante, una úlcera
le come la parte bondadosa del
corazón*

y por eso sonríe cuando duerme.

*Como es elegido por voluntad de todos
los mayoritarios dueños de inmenzas riquezas*

es un perro que manda,

es un perro que obedece a sus amos,

es un perro que menea la cola,

es un perro que besa las botas

*y ruñe los huesos que le tira cualquiera
de caché.*

su barriga y su pensamiento

es lo que llaman water de urgencia.

Para quien recuerde los apóstrofes de Pablo Neruda a González Videla en el *Canto General*, para quien evoque los momentos coléricos de Dante en su viaje infernal, los ejercicios del poeta venezolano son simplemente el aprendizaje del género. La fuerza sólo se alcanza por el insulto directo, aunque debe reconocerse que la precisión seca y rítmica de sus imágenes, construye un espacio desusado, categórico, de insólita virtualidad poética:

*Si en vez de dormir
bailara tango
con sus ministros
y sus jefes de amor,
nosotros podríamos
oír
de noche en noche
su taconeo
de archiduque
o duquesa.*

Sin embargo, pocas veces alcanza en ese primer texto, el ámbito creativo, veraz y cálido que habrá de distinguir a su mayor creación del período, la *Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (Caracas, El Techo de la Ballena, 1967) que retoma en una tesitura moderna el repetido tema tradicional del “planto por la muerte de mi padre”. La más ajustada instalación poética de C. Ovalles, es la que responde al manejo de los recursos surrealistas que a partir de la obra de Juan Sánchez Peláez, han de servir de guía a la poesía venezolana contemporánea, sobre todo cuando el poeta abandona el discurso público en beneficio de una revuelta descripción de sí mismo, de su vivir en un mundo subvertido, sin aparentes valores.

De ahí que el segundo texto que publica Ovalles en julio de 1963. *En uso de razón* (Caracas, Ediciones Tubulares de El Techo de la Ballena) y que puede considerarse continuación y complemento del *¿Duerme usted señor presidente?* marque un sensible ajuste de esta óptica subjetiva, ardorosa y caótica. El poema fue presentado bajo la forma de un mural diagramado por Aray e Izaguirre, ornado de dibujos, presidido por la conocida insignia surrealista (*Cambiar la vida, transformar la sociedad*) tal como será la costumbre editorial del movimiento y se lo verá en la publicación de poemas propios (*Twist presidencial* de Edmundo Aray) o ajenos (*Topatumba* de Oliverio Gironde). En este segundo texto de Caupolicán Ovalles, un ritmo frenético, envolvente, desesperado dentro de su crispado humor maneja el torbellino de la conciencia a la manera joyceana y busca en la irrisión, en el confesionalismo, en el grotesco, la reconstrucción de un autorretrato que simultáneamente sea el registro del país.

Un solo fragmento permite valorar este vértigo poemático:

Y como dijo J. S. Peláez, “toco la botella pues soy aguardientoso” toco la frente del licor toco la boca del licor toco el ombligo del licor toco la teta del licor toco la puerta de entrada me cuido de la puerta de salida cierro el callejón sin salida del licor y soy el policía de orden que me apreso me encierro como un bar o en la botella me engordo como un chinche en la botella sueno como una guitarra en la botella bailo como un despaletado en la botella me envuelvo en mantequilla en la botella me lleno de gases me enriquezco gliciclakeo gliciclakono gliciclacuño en la botella y hago ris ris ris y ras robacho robacho robacho Aquí tienes mis hijos Botella Primera Botella Segundo Botello Tercero Botella Cuarto Aquí tienes mi madre: Botelleba Aquí tienes mis hermanos: Botellovictor Botellonené Botellolautaro Botellatibisay Aquí mi país: Botellavenezuela.

A partir de estos ejemplos podremos señalar que el campo operativo descubierto por esta vanguardia no fue meramente el del insulto personal bajo cobertura de ataque político, sino algo más que puede pensarse como inquietante y que Adriano González León en su prólogo al poema definió como “investigación de las basuras”. A saber, la incorporación de pleno derecho a la creación poética de un universo —social e íntimo— vital, vulgar también, donde lo que se entendía como suciedades, palabrotas, experiencias verdaderas y cotidianas rechazadas por el ámbito poético estatuido, habrían de ser elevadas a material propicio a la invención verbal. Tal importancia cobraba este campo operativo recién descubierto, que para González León justificaba la escritura misma:

Existe una posibilidad fulminante que justifica el hecho de escribir. Se trata de un afilado propósito hormonal que hace trizas todas las placas aceitosas de la literatura, porque extrae su materia de los fondos viscerales, tal vilipendiados, donde estamos seguros que brota una posibilidad de resurrección.

Esta toma de posición autoriza un análisis en distintos niveles. En primer término aparece como rechazo de la situación literaria vigente, cuando se percibe disminuida la renovada capacidad de comunicación que había conquistado la generación del '40 y retorizadas sus primigenias invenciones. Se trataría de una nueva coyuntura dentro de ese proceso alucinante de la modernidad que exige la revitalización incesante del instrumento poético, de sus formas, ritmos, palabras, imágenes, para superar el fatal anquilosamiento en que caen, no por sí mismos sino por el cambio permanente que rige a la sociedad y que remite al pasado sus propias aportaciones originales, lo cual se había agudizado en este período venezolano por la violenta transmutación sufrida por el país a la caída de la dictadura de Juan Vicente Gómez, bajo la inyección modernizadora que propició el “boom” económico. Pero como una renovación equivalente se produjo con simultaneidad a la tarea de *El Techo de la Ballena*, en otros grupos literarios de la época (*Sardio*, *Tabla Redonda*, *Crítica Contemporánea*) sin producir esos mismos efectos, puede considerarse esta opción en otro nivel, sociológico, que apunta a la irrupción de nuevos sectores sociales que emergen y se incorporan al desarrollo caraqueño, concitados violentamente por las demandas ampliadas de la nueva sociedad dinámica recién aparecida, requeridos por ella sin tiempo para someterlos a sus condiciones educa-

tivas aunque tratando a la vez que se ajustaran a los imperativos de una cultura burguesa en plena expansión a pesar de su escaso valor.

Estos sectores, donde puede detectarse una importante contribución de provincianos atraídos por la inmigración interna hacia la capital, así como un vasto proletariado externo, toman contacto con la cultura (o pseudocultura) vigente capitalina más que a través de sus beneficios para los núcleos dirigentes, por los perjuicios y distorsiones que acarreaba a un conjunto social sometido. Lo que registran, a lo largo de su incorporación a la ciudad o su lento ascenso en las capas medias, es ese ámbito que la cultura vigente no quiere ver y sobre el cual sin embargo se sostiene, como son las barriadas miserables, los basurales, la violencia legalizada, la brutalidad y concupiscencia del poder. Entran por la puerta de servicio del régimen y no por la principal.

No puede decirse que esta realidad se les esconda a otros grupos de la renovación. La diferencia está en que no la hacen suya vivencialmente porque la interpretan como un desecho, producto de la cultura burguesa al que hay que hacer desaparecer junto con sus causantes. En cambio *El Techo de la Ballena* busca dignificar artísticamente un material descalificado, en una operación obviamente cuestionadora pero de estrecha y casi personal, rencorosa, rivalidad con los agentes de esa realidad. Intenta devolverle a la cultura burguesa dominante esos desperdicios que ella origina pero de los cuales se distancia abroquelándose en un sistema de valores de aparente intangibilidad, aprovechándose de que ellos conforman el teatro de las experiencias vitales de los integrantes de las bajas capas de la media burguesía, la materia auténtica de sus vidas. En vez de desdeñarlos, como hacen los señores, o de reinterpretarlos para abolirlos del panorama, como hacen grupos opositores, los asumen como un valor de desafiante positividad. Más aún: los revisten de un valor único, como si fueran el exclusivo tesoro que se les ha abandonado: lo que no se ve, no se siente, no se oye, no se dice, será lo que ellos verán, sentirán, oirán y dirán.

La nota vulgar y grosera que resonará en sus textos puede equipararse a la que ha de signar un movimiento rebelde paralelo, en Buenos Aires, a la caída del peronismo en 1955, donde un grupo de escritores jóvenes, cuya figura más notoria será David Viñas, intentará también una recuperación franca de las condiciones humilladas, vergonzosas, materiales, de las vidas de la baja clase media, apelando a una doble oposición: contra los sectores dominantes y sus escritores refinados pero también contra los sectores populistas que conforman el peronismo

y sus escritores folklóricos. Los escritores de *El Techo de la Ballena* no sólo se distanciarán de sus legítimos antecesores, adelantados de una nueva literatura (basta cotejar el tratamiento del tema del burdel en Guillermo Meneses y en Salvador Garmendia para medir ese alejamiento) sino también de los agrupamientos contemporáneos con los cuales tienen coincidencias políticas. Estos se negarán a aceptar un arte que se les aparece como teñido de elementos naturalistas dinamizados por modos expresionistas, por considerar que no interpreta cabalmente la cosmovisión de los sectores productivos, cuya eticidad y normatividad es conocida. De ahí nace una ruptura con la orientación artística del partido comunista, tal como también se manifestara en el grupo existencial de Buenos Aires, que no hace sino reflejar una ruptura política generalizada en toda América Latina entre la izquierda revolucionaria y castrista y los núcleos del tradicional partido comunista, aunque ella haya tenido en Venezuela manifestaciones más complejas y menos dicotómicas que en otros lugares del continente.

En el citado prólogo al poema de Caupolicán Ovalles, ya González León arremete contra “la fácil demagogia de cierta poesía llamada social, donde lo subversivo pierde fuerza por el manejo de todos los lugares comunes del orden burgués que se pretende minar”, posición que puede rastrearse en diferentes textos de Juan Calzadilla y Edmundo Aray y que ha de intensificarse como epifenómeno de la disputa creciente entre la línea política que asumirá el comunismo y la tendencia revolucionaria que responde a la orientación insurreccional que hasta 1968 acaudillará La Habana. Esos textos sirven de antecedentes y explicación a la polémica que inaugurará Jesús Sanoja Hernández el 8 de marzo de 1963, en *Clarín de los Viernes*, al comentar el libro de Héctor Silva, *Arácnidas*, implicando conjuntamente la obra de algunos “balleneros”. Una parte de esa polémica puede leerse ordenadamente hoy en la excelente recopilación de Alfredo Chacón (*La izquierda cultural venezolana 1958-1968*, Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970) que es la mejor guía para rehacer la historia viva del período. El artículo de Sanoja Hernández, intelectual comunista, repudiaba “en nombre de la temporalidad y de lo auténtico (...) la literatura que haga centro metafísico de la impureza y el asco”. Motivó diversas reacciones, entre ellas una larga respuesta de Edmundo Aray (“Contra el arpón el mordisco de la ballena” en *Rayado sobre el Techo*, No. 2, mayo de 1963) donde se arguye que la obra artística del movimiento “es una poesía testimonio de un sector, amplio por cierto, de la vida social de esta época.

Pero es también acción. Descubriendo la úlcera, enseñándola sin temor, sin hipocresía, valientemente, groseramente, si se quiere, se cumple una acción". Lo que valía como una elusión del problema candente, ya que en este texto, evidentemente más politizado, no se reivindicaban estéticamente las "basuras", sino que se admite su consideración como un testimonio revelador de la deformación instaurada por la cultura burguesa, sin intentar valorarla positivamente.

Con *¿Duerme usted señor presidente?* el movimiento consiguió remover el medio, irritar a los "sacerdotes de la cultura", llamar la atención sobre el grupo poético juvenil e incluso iniciar, a pesar del soberbio dictamen de González León en ese momento, "el manso escalonamiento de honores" que llevaría a los Premios Nacionales. Pero el golpe más violento lo dio, en noviembre de ese mismo año 1962, la exposición de *Homenaje a la necrofilia* de Carlos Contramaestre.

Al parecer la componían trece obras. La primera se titulaba "Erección ante un entierro" y la última "Canto de fe y alegría (succio mammae)". Por el medio quedaban unas "Ventajas e inconvenientes del condón" junto a un "Gabinete de masaje servido por sobadoras diplomadas". El texto de Alfred Jarry que empieza "la costumbre de fornicar con los muertos ha sido considerada como el más alto grado sano y moral" servía de introducción a algunas páginas escogidas y siniestras, como la historia de Ardisson, contada por el doctor Krafft-Ebing:

Acostumbraba a ingerir su propia esperma. Bebía los orines de las mujeres. No veía nada malo en ello. Con el tiempo llegó a la necrofilia. Desenterraba cadáveres femeninos, desde niñas de tres años hasta mujeres de sesenta. Practicaba sobre el cadáver el "succio mammae", el "cunnilictus" y raramente el coito y la mutilación. Una vez trasladó a su casa la cabeza de una mujer. Otra vez el cadáver de un niño de tres años y medio. Se hizo sepulturero. Gustaba alimentarse con gatos y ratas. Después del entierro de una joven de diecisiete años que tenía senos hermosos, el deseo de desenterrar cadáveres se apoderó nuevamente de él. Cometió después muchísimas de estas profanaciones. . . Su inteligencia no es débil; tiene un alto sentido moral.

Ignoro lo que serían los cuadros, pero así fueran estampitas sacras, el efecto de provocación se había logrado por la mera incursión en uno de esos temas vedados, en cualquier sociedad, porque desencadenan la riesgosa inseguridad sobre la cual se asienta el orden espiritual de las comunidades modernas. Se había tocado una de las zonas débiles, oscuras, que pretextan los tabúes amparadores del orden social y que

corresponden al intento de preservar la conservación y desarrollo de la especie humana.

Ciertas imágenes demasiado reales, como las de la descomposición cadavérica que aquí se asociaron a su antípoda amorosa, han sido concitadas fugazmente en algunas épocas pasadas, particularmente revueltas, como la que interpretó el arte barroco europeo, y apuntan a los procesos de disolución de las cosmovisiones aparentemente archiseguras de que se jactaban sus sociedades. La resurgencia del tema resultó embozada en este caso, como en los modelos europeos del siglo actual, por un desparpajo lúdico que diseñaba un orbe irresponsable y provocativo como el de los niños. Tal inclinación lúdica funcionó de hecho como la cautela del oficiante para no resultar contaminado por el material que manejaba, la túnica con que el cirujano se preserva en el quirófano.

Era difícil que el público aceptara el esfuerzo de liberación que subrepticamente se revelaba en la asociación de la muerte y el placer de conformidad con el pensamiento de Sade que sin cesar practica el humor popular: "No hay mejor manera de familiarizarse con la muerte que asociarla con una idea libertina". Por el contrario sintió que estaba ante una "profanación", lo que era textualmente exacto ya que se buscaba la des-sacralización del tema de la muerte, apelando, si nos atenemos a la presentación de la muestra, al uso de un material que procedía de esas basuras reivindicadas y a la irreverencia del humor negro que suspende los juicios éticos:

Tripas, mortajas, untos, cierres relámpagos, abestina o caucho en polvo, desparramados sobre cartones o trozos de madera, configuran un empaste violento y el cuadro deja de ser un bello objeto de coleccionista o un orgullo de museo para transformarse en una presencia de la materia humana, justamente en el corazón mismo de la sordidez.

A semejanza de algunos productos del barroco necrofílico europeo, había en esta exposición la búsqueda de una realidad a ultranza, el afán de hacer más real que la realidad, tal como lo pretendieron los santeros españoles del XVII y sus descendientes informales del siglo XX: penetrar en la entraña de la realidad para evidenciar su traza material de un modo tan extremado que resultara imposible sobrepasar el intento, pesquisar su constitución secreta donde se desvanecen las formas de la vida y sólo queda su oscuro alimento. Del mismo modo que Unamuno pudo razonar poéticamente el Cristo yacente de Palencia, diciendo que "el Cristo de mi tierra es tierra", aludiendo a que la estatua es simple-

mente un cadáver momificado, los jóvenes de *El Techo de la Ballena* pudieron estimar que habían alcanzado ese linde insuperable; “ya en nuestro país, después de Contramaestre, para lograr (alarmar) sería necesario presentar un hombre apuñalado contra un cuadro” decían en su *Segundo Manifiesto*.

El escándalo en los periódicos y en el cogollo cultural, certificó ese alto punto alcanzado por la provocación. Repentinamente emergieron las sociedades de moralidad, descubriéndose que lejos de haber sido destruidas por la industrialización y el comercio, vivían alojadas en sus estructuras. Si el movimiento alcanzó la efímera notoriedad periodística, en un país cuyos diarios se la conceden novelera y fugazmente a cualquier suceso por insignificante que sea, también atrapó en su fascinación al movimiento que insistió posteriormente en la misma línea (exposición de Jorge Camacho sobre el tema *La Inmaculada Concepción*; publicación de textos irreverentes bajo el título *Para aplastar al infinito*) que muy pronto habría de mecanizarse en el estéril juego de acciones y reacciones menores operando sobre los sectores más retrasados: previsibles injurias y previsibles respuestas del “Consejo Supremo Cívico de Damas Venezolanas”, la “Junta a favor de los leprosos de Venezuela” o la “Asociación de Guías de Venezuela”.

Tales experiencias, repetidas durante tres años, concluyeron definiendo un comportamiento original, propiciando una distinta función del escritor y a la vez revelaron las secretas complicidades y las flaquezas de la estructura cultural. Al concluir esos tres años, en el *Rayado sobre el Techo*, No. 3 (agosto de 1964) González León pudo intentar en el excelente editorial del número un balance jactancioso:

Para tanta seguridad ponzoñosa, para tantos tejes y manejes, para el esteticismo anquilosador que sólo admite la “obra realizada” o para la seguridad tapizada de los dogmáticos, fue necesario, en un momento dado, la estrategia del sabotaje. Ello volvió locos a los pescadores razonables. El golpe de aleta que trastocó el curso tradicional de la pelea, desmembró viejas armazones a las que no se les había desanudado con suficiente fiereza y desorientó a los que con vocación para el cambio, manejaban para lograrlo métodos ya aletargados por el orden que se pretendía minar. Y es que en la tarea de cambiar la vida y transformar la sociedad, el uso mecánico de las recetas nada podía conseguir porque justamente se trataba de una cuestión dialéctica: para un determinado país los recursos de la lucha obedecen a una necesidad.

Quizás en ese texto resuene despaciosamente la nota de despedida. En todo caso lo que estos jóvenes todavía no conocían eran los límites infranqueables que la realidad pondría a su aventura, la fugacidad de estos fastos periodísticos ante la marcha pesada y segura de la sociedad burguesa. Y además se había llegado a un punto donde las opciones individuales comenzaron a primar sobre las grupales, poniendo en entredicho, desde adentro, a todo el movimiento. Si desde 1964 disminuye, simultáneamente con el declinar de la insurrección armada, la capacidad de irritación del medio desarrollada por *El Techo de la Ballena*, si desde 1968, junto con la proclamada pacificación del país, el movimiento prácticamente se desintegra, todo ese período de auge y decadencia no ha sido en vano para una creación artística menos estrepitosa pero más calificada. El primer período fue rico en aportaciones líricas, en especial por la creación de los dos poetas centrales del movimiento, Juan Calzadilla y Francisco Pérez Perdomo, correspondiendo a momentos posteriores los libros de Efraín Hurtado y Edmundo Aray; el segundo período permitió la floración de textos narrativos, pues mientras González León está escribiendo la novela que concluirá llamándose *País portátil* y obteniendo un premio en 1968, Salvador Garmendia ha publicado una novela, *Días de ceniza*, en 1963 y una colección de cuentos, *Doble fondo*, en 1966, mientras escribe *La mala vida*, que aparecerá en 1968, definiendo en esa trilogía el ámbito temático y la tensión espiritual del movimiento.

Se produce, como antes en el Surrealismo francés, el reconocimiento tardío de su naturaleza de literatos, que hacen los integrantes del movimiento, decidiéndose a acometer esas obras ambiciosas y realizadas que antes aborrecieron. Por lo mismo la dominante grupal de la primera época, deja paso a la inclinación hacia el reconocimiento de la especificidad literaria de cada uno y a la búsqueda de la creación propia. Así es que ingresan a la literatura, aunque ella ya no sea igual a la que atacaron en sus comienzos.

* El movimiento, como hijo directo de una circunstancia histórica, se diluye a medida que ella se transmuta, pierde sus características y cede a las formas más tradicionales de la creación: el libro, la tarea individual, el arte. Es la confirmación del fracaso y una derrota en que se inicia el sálvese quien pueda consabido. El terrorismo ha concluido su ciclo, al

* Texto publicado en la revista de la Asociación de Escritores Mexicanos "*La Vida Literaria*", No. 8 y 9 de 1974.

menos por ahora, y los terroristas han sobrevivido a sus atentados: deben vivir en la sociedad y en la cultura que intentaron derribar. Aquí se inicia otra historia.