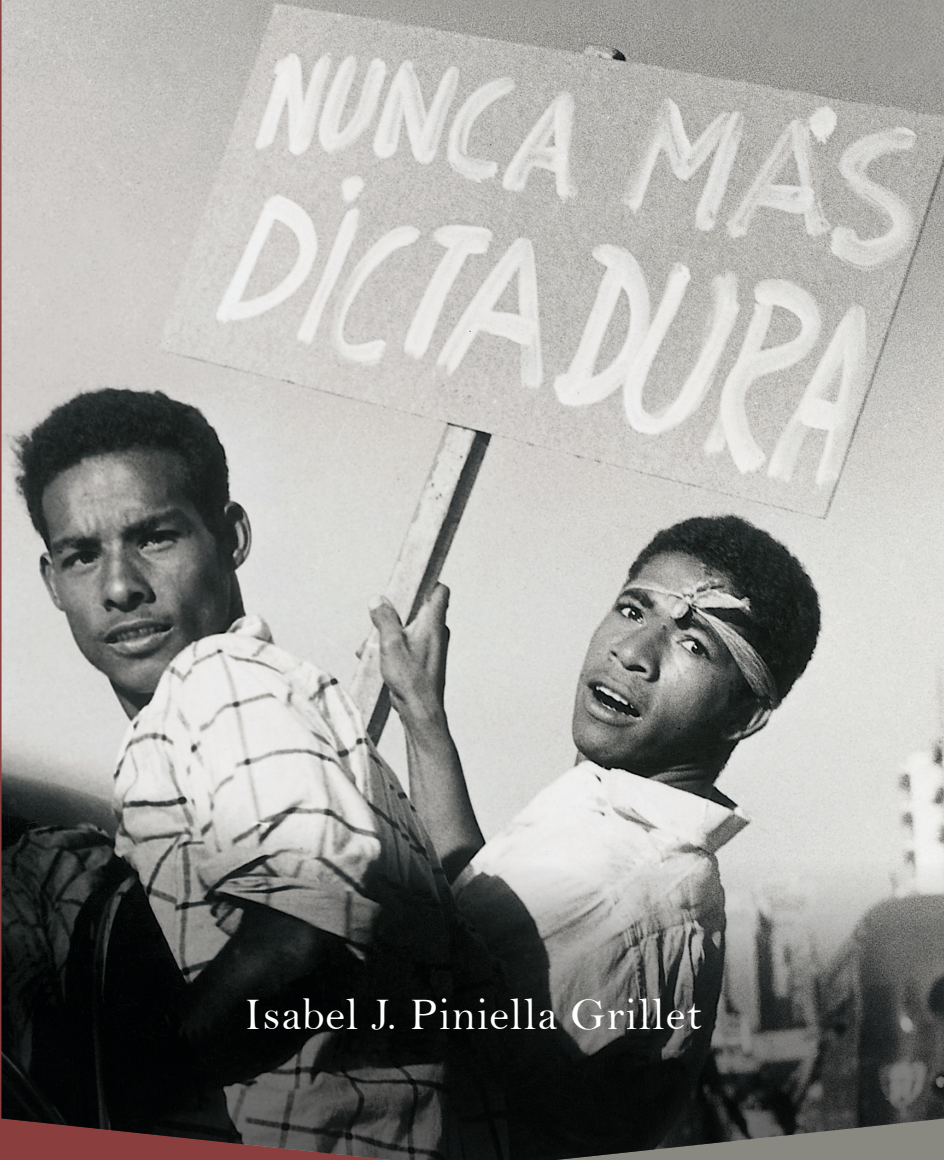


(Re)Generación 1958

Intelectuales, arte y política en Venezuela



NUNCA MAS
DICTADURA

Isabel J. Piniella Grillet

(RE)GENERACIÓN 1958
Intelectuales, arte y política en Venezuela

ISABEL J. PINIELLA GRILLET



Nexos y Diferencias

Estudios de la Cultura de América Latina

86

Enfrentada a los desafíos de la globalización y a los acelerados procesos de transformación de sus sociedades, pero con una creativa capacidad de asimilación, sincretismo y mestizaje de la que sus múltiples expresiones artísticas son su mejor prueba, los estudios culturales sobre América Latina necesitan de renovadas aproximaciones críticas. Una renovación capaz de superar las tradicionales dicotomías con que se representan los paradigmas del continente: civilización-barbarie, campo-ciudad, centro-periferia y las más recientes que oponen norte-sur y el discurso hegemónico al subordinado.

La realidad cultural latinoamericana más compleja, polimorfa, integrada por identidades múltiples en constante mutación e inevitablemente abiertas a los nuevos imaginarios planetarios y a los procesos interculturales que conllevan, invita a proponer nuevos espacios de mediación crítica. Espacios de mediación que, sin olvidar los nexos que histórica y culturalmente han unido las naciones entre sí, tengan en cuenta la diversidad que las diferencian y las que existen en el propio seno de sus sociedades multiculturales y de sus originales reductos identitarios, no siempre debidamente reconocidos y protegidos.

La Colección Nexos y Diferencias se propone, a través de la publicación de estudios sobre los aspectos más polémicos y apasionantes de este ineludible debate, contribuir a la apertura de nuevas fronteras críticas en el campo de los estudios culturales latinoamericanos.

CONSEJO EDITORIAL

MARCO THOMAS BOSSHARD (Europa-Universität Flensburg)

VERENA DOLLE (Justus-Liebig-Universität Gießen)

LUIS DUNO GOTTBURG (Rice University, Houston)

OSWALDO ESTRADA (The University of North Carolina at Chapel Hill)

MARGO GLANTZ (Universidad Nacional Autónoma de México)

BEATRIZ GONZÁLEZ STEPHAN (Rice University, Houston)

GUSTAVO GUERRERO (Université de Cergy-Pontoise)

JORGE J. LOCANE (Universitetet i Oslo)

ANDREA PAGNI (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg)

MARY LOUISE PRATT (New York University)

PATRICIA SALDARRIAGA (Middlebury College)

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)

(RE)GENERACIÓN 1958

Intelectuales, arte y política
en Venezuela

ISABEL J. PINIELLA GRILLET

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© Iberoamericana, 2025
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2025
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@ibero-americana.net
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-432-6 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-579-2 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-580-8 (PDF)
DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968695808>

Depósito legal: M-8947-2025

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros
Imagen de cubierta: 23 de enero de 1958, fotografía de Leo Matiz.
© Fundación Leo Matiz. Imagen cortesía Archivo Fotografía Urbana.

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro
Impreso en España

Índice

AGRADECIMIENTOS	9
AL FIN Y AL CABO, PRÓLOGO DE ALFREDO CHACÓN.	13
INTRODUCCIÓN. BIENVENIDA A LA ERA DEL DISENSO.	17
CAPÍTULO 1. DESANDANDO EL TIEMPO: LA IZQUIERDA CULTURAL	49
1.1. ¿Una década violenta?	51
1.2. Panorama del campo cultural	64
1.2.1. Grupos y polémicas	74
1.2.2. Repliegue, contraofensiva y disolución	108
1.3. ¿Una cultura de la violencia?	133
CAPÍTULO 2. TABLA REDONDA: ENTRE VANGUARDIA Y RETAGUARDIA	167
2.1. La tierra y el destierro	181
2.2. Texto y contexto	212
CAPÍTULO 3. EL TECHO DE LA BALLENA: NEOVANGUARDIA Y MÁRGENES	239
3.1. Informalismo e informalidad.	262
3.2. Asfixia por asfalto	290
3.3. De Caracas a Cabimas.	318
CAPÍTULO 4. ENTRELAZADOS E (IN)MATERIALES	349
4.1. Aullidos.	356
4.2. Internacionalismo e internacionalización.	391
EPÍLOGO. HACIA UN NUEVO CAMPO	399
BIBLIOGRAFÍA	427

Agradecimientos

No cabe duda de que este libro no hubiera sido posible sin los contactos, el intercambio y los afectos entrettejidos a lo largo de siete años. Tratándose de la historia reciente de Venezuela, la crisis social, política y económica del país entorpeció aún más el trabajo de rescate historiográfico, pues no solo las protestas de 2017 y la doble presidencia nacional que marcó el 2019 causaron la postergación de las visitas a los archivos, sino que las continuas caídas de las páginas webs institucionales y los cortes de luz que provocaban el cierre de las bibliotecas y archivos en Caracas impedían el trabajo tanto a distancia como *in situ*. A todos los que se esforzaron por ayudarme les estoy eternamente agradecida. En Venezuela fue indispensable crear una red de contactos y colaboradores sin los cuales la mitad de las fuentes primarias y algunas de las secundarias estarían fuera de este trabajo. Así, agradezco en primer lugar la ayuda inestimable de Verónica Álvarez, quien me prestó sus ojos aun cuando la salud la tumbaba. A quien tomó su relevo y a quien estimo por sus opiniones, Miguel Urbaneja Coronado, le doy las gracias no solo por la celeridad y la eficiencia, sino también por su valioso testimonio. A la profesora María del Carmen Porras, por el tiempo y los intereses compartidos, la navegación en los archivos y la mirada crítica, le estaré siempre agradecida. Mis agradecimientos también están dedicados a los funcionarios de la cultura en Venezuela que hicieron lo posible por hacerme llegar documentos, entre ellos

Danny Gamardo Frías, Gerardo Pérez y Humberto Castillo. Entre la diáspora venezolana se cuentan quienes compartieron conmigo sus archivos digitales cuando no parecía haber posibilidad de visitar el país. Agradezco así las conversaciones con Miguel Chillida que dieron nuevo rumbo al proyecto inicial de esta pesquisa. Están también quienes, sometidos al paso del tiempo, me ofrecieron su hospitalidad y amabilidad para obligar a hablar a la memoria. La red de amistad que entre ellos existe me garantizó su estima y aprecio, incluso sin conocerme. Al difunto Edmundo Aray, a quien no pude conocer en persona, le agradezco igualmente su abierta disposición a ayudarme. A Elisa Lerner, a Rafael Cadenas (y a su nieta Andrea), a Juan Calzadilla, a Rodolfo Izaguirre y a Daniel González (y a su mujer Esther) les agradezco sus contribuciones y testimonios. Ilustran este libro imágenes en muchos casos cedidas por familiares de los referenciados, así como trabajos visuales que documentan, al tiempo que embellecen, la mirada de una época pretérita. De ahí mi agradecimiento a Paula Cadenas, Miguel Guédez, Camila Pulgar Machado, Daniela González, Jacobo Borges, Vasco Szinetar, Paolo Gasparini, Alejandra Matiz, el equipo de El Archivo y del MoMA/Scala por posibilitar la reproducción de las imágenes. He dejado fuera de la lista a Alfredo Chacón, a quien no puedo sino apreciar y respetar por sus ideas y ser el punto de partida de este trabajo, mas sobre todo por su contribución crítica, su disposición a leer mis escritos y su abrazo transatlántico. Su imagen en el cafetín del Centro Médico de San Bernardino está presente en estas páginas. Por último, no puedo dejar de sentirme agradecida por haber podido visitar Venezuela y aprehender por mí misma muchos aspectos de la vida local que son indispensables para el análisis cultural.

En el horizonte académico, mi gratitud primera se la debo a quienes han contribuido sustancialmente al enfoque de la investigación: a mi supervisora, Adriana López-Labourdette, por sugerir el enfoque de la residualidad que indudablemente enlaza con mi intención de mapear los márgenes culturales; y a Manuel Silva-Ferrer, por abrirme sus redes y brindarme consejo sin los cuales el texto no tendría hoy la forma que tiene. Un agradecimiento especial se lo debo a mi supervisor Christian Büschges, por su apoyo y confianza. Merece reconocimiento la Universidad de Berna y todos sus órganos y entidades que posi-

bilitaron el acceso a recursos y subsidiaron los viajes y participaciones fuera de Suiza, del mismo modo que la labor de acompañamiento de Rebecca Aschenberg y el equipo editorial es palpable en estas páginas. Están también los colegas que han compartido parte del trayecto a través de conversaciones y subproyectos: Noah Oehri, Andrea Müller, Laura Bohnenblust, Elena Rosauero y Sara Alonso Gómez. Las afinidades que comparto con todos ellos y el afecto son parte de la huella de estos cuatros años.

Asimismo, este libro está estrechamente vinculado a experiencias personales que sin duda han determinado el proceso investigativo: la falta de financiación estable, dos embarazos y un grave conflicto familiar constituyen factores determinantes en los ritmos y los giros del trabajo. No hubiera sido posible escribir estas páginas sin el apoyo económico de mi pareja, lector e infalible corrector, Juan José Faccio. A él le debo los malabarismos que hemos logrado para compaginar nuestras carreras y proyectos con la vida familiar. Le debo gratitud también a la familia en general por su participación indirecta e incluso inconsciente. Los caminos no siempre aprobados que he emprendido me han llevado a una madurez e independencia que, lejos de minar los afectos, me han hecho valorar la conciencia crítica, la visión personal y la importancia de los testimonios. No obstante, en los orígenes familiares se da la contingencia y el accidente de la vida que, aun no siendo capaz de entender los sentimientos patrios, siendo quizá ello la razón de esta obcecación investigativa, me ha vinculado a Venezuela y a América Latina.

Lucerna, 15 de abril de 2025

Al fin y al cabo

Al fin todo un libro sobre los movimientos literarios y artísticos de proclamación revolucionaria que tuvieron lugar en Venezuela durante la sexta década del siglo xx.

Un libro, este precisamente, que, aparecido en la tercera década del siglo xxi, acierta al comenzar dando por supuesta una conexión entre la Venezuela y la conciencia de los venezolanos de aquellos años y de los que estamos viviendo. Entre una Venezuela con gobiernos democráticos insuficientes para cumplir su clamorosa vocación política, y una Venezuela con gobiernos autocráticos más que suficientes para llevar adelante, en todos los terrenos y sentidos, la demolición del país.

Entre los aportes del presente libro de Isabel J. Piniella Grillet solo quiero destacar aquí la amplitud, sin precedentes, de su visión del tema significado en el título (*Re*)*Generación 1958: intelectuales, arte y política en Venezuela*. Quiero decir, su disposición a abarcar todas las dimensiones de pensamiento, expresión y actividad que particularizaron el surgimiento y la repercusión nacional de tales movimientos. En cuanto a mí, lo demás es lo mismo: quiero decir, la vigencia del sustancial asunto de las versiones venezolanas, realizadas o por realizar, de los nexos entre la realidad, la experiencia vivida de la realidad, y el impulso minoritario de incidir creativamente en ambos sentidos de la realización.

Ahora bien, es obvio que lo propio de un *estudio* corresponde a la disposición de asumir la investigación como medio sistemático de co-

nocimiento, y enhorabuena este es el caso elegido por Isabel, implica situarse teórica y metodológicamente *ante* las implicaciones y manifestaciones propias del asunto en cuestión. Otra cosa es la disposición subjetiva a resolver un *problema*. Un asunto como el que en su momento me desafió y ahora me asiste al ensayar las presentes consideraciones, supone asumir y justificar una determinada opción personal *dentro* de un campo de interrogantes y respuestas: en el caso, aquel para el cual propuse en su momento la denominación de *izquierda cultural venezolana*.

En efecto, cuando, a finales de los años sesenta reuní en un volumen expresiones críticas y doctrinarias de los sectores artístico-intelectuales activos en el proceso así llamado también por Isabel, y expuse mi apreciación acerca de ellas, estaba definiendo una posición, la mía. Pues para mí se trataba de sustentar una disposición personal que no se limitaba a mostrarse favorable o contraria con respecto, por ejemplo, a las posiciones de dichos sectores; sino, precisamente, que aspiraba a asumir y exponer a la discusión una evaluación personal de los hechos en cuestión, considerándolos desde una determinada concepción del sentido general de la creación como horizonte de posibilidad para la condición humana. Se trataba de admitir como problema propio el problema general de la realización creadora; y de asumir la responsabilidad de abordar las obras literarias o artísticas, las ajenas y las propias, como encarnaciones del sentido conferido a la experiencia de vivir perteneciéndole al mundo y haciendo lo posible porque el mundo nos pertenezca del modo más fecundo y responsable. Y es esta preferencia lo que me interesa resaltar en la oportunidad de complacer, como lo estoy intentando ahora, la honrosa invitación de Isabel a acompañar su bienvenido libro con las presentes líneas.

Algo como esto fue lo que quise dar a entender en los primeros tres párrafos de mi epílogo al libro *La izquierda cultural venezolana 1958-1968. Ensayo y antología*:

Tanto en el prólogo como aquí, solo pretendemos adelantar un esquema de señalamientos críticos sobre la significación sociocultural de la experiencia cumplida por la izquierda cultural venezolana durante la década 1958-1968.

En este sentido, partimos del supuesto de que esta experiencia puede alcanzar una primera instancia de superación, precisamente en el interés de enfrentarla

como una *experiencia histórica* que plantea una *responsabilidad actual*, cuyo análisis, discusión y redefinición no podrá cumplirse sino en un proceso de signo completamente distinto del que resultó ser, en los años pasados, su rasgo característico.

Nos referimos a la noción y la experiencia de la militancia –“política” y “cultural”– como la entrega a un *empirismo pasional* al mismo tiempo generoso ante las exigencias de la lucha, ávido de certidumbres y carente de los recursos teóricos adecuados a la activación de un proyecto de transformación que responda a su vocación revolucionaria con la capacidad de decidirse a sí mismo, de gestar su fuerza creativa de acuerdo con las exigencias inherentes a una visión propia y totalizante de la realidad concreta que le da significado y sentido.

De manera que lo que para mí implicaba en aquellos años la palabra *revolución*, no es lo mismo que para los antiguos militantes de las tendencias ideológico-políticas “de proclamación revolucionaria”. Para mí, revolución quería decir creación, o sea, la vocación de ir más allá de lo dado (en la acción, el pensamiento y la imaginación) en el sentido de la realización más plena posible de las virtualidades humanas. Mucho menos quiere decir la palabra revolución el fraude histórico en que la convirtió el llamado “socialismo del siglo XXI”.

Alfredo Chacón
(Caracas, septiembre de 2023)

INTRODUCCIÓN

Bienvenida a la era del disenso

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez.

MICHEL FOUCAULT, *La arqueología del saber*

Quien no habiendo vivido o siquiera nacido en los años sesenta, y aun así, se plantea historiografiarlos pese al riesgo de caer en una lectura del presente inevitablemente signada por la polarización política, debe enfrentarse a la incomprensión de muchos, quienes desde su condición de diáspora o de expatriados o desde su condición

de afectados en el propio territorio venezolano, prefieren atrincherarse en una posición de sospecha ante las intenciones de la autora. Estas situaciones revelan más aspectos de la reticencia de los interlocutores que estando dentro o fuera de la región la sienten en blanco y negro, que del barrunto de la historiadora, quien consciente de su lugar de enunciación intenta mantener una posición moderada para una mejor comprensión de la complejidad de los procesos discursivos. De ahí la elección de una década clave en la historia democrática y reciente de Venezuela y la fundación de un discurso social que pretende congraciarse con un nicho poblacional, entiéndase también electoral, que siempre pertenecerá a los márgenes. El margen es, por definición, ese espacio limítrofe entre el estar afuera y adentro. La pretensión de convertirlo en una plataforma de enunciación, de centralizarlo, significa *desmarginalizarlo*. Así, todo metarrelato que pretenda incluir los márgenes, indistintamente de su identificación ideológica, pervierte el sentido mismo de la posibilidad de disenso. Volver a una década como los sesenta constituye, así pues, un intento por comprender cómo un período en que se sentaron las bases de nuestra posmodernidad logró incorporar y crear una dinámica de absorción de todo discurso crítico. El proyecto de modernidad inconclusa, subalterna o glocalizada, reconocible en muchos países de América Latina, replicó la misma pauta de los campos culturales de otras latitudes: institucionalizar como clave para neutralizar.

En las páginas sucesivas se propone una lectura histórica de la transformación del campo cultural venezolano de los sesenta a través del análisis de los discursos y prácticas de un grupo de intelectuales que aspiraba a una posición dentro de este. El punto de partida de estos actores se ubica en los márgenes del mismo campo, un espacio reivindicado discursivamente y, por tanto, de autolegitimación, desde el cual se plantea la necesidad de una renovación cultural, tanto en materia estética como institucional. Este grupo de actores toma la forma de una vanguardia artística y, aunque entre ellos se defienden diferentes programas, han sido aglutinados bajo el nombre de la *izquierda cultural*. Tal nomenclatura dice mucho del panorama ideológico del período en el que surgen y actúan los distintos grupos que se hallan bajo este paraguas. Son varios, sin embargo, los epítetos dedicados a

la producción cultural de esta década, ya sea desde el punto de vista literario o plástico: “izquierda cultural”, “antiliteratura”, “narrativa insurreccional”, “literatura de la violencia”, “estética de la rebelión” o incluso “intelectualidad marginal”.¹ Estos sintagmas resaltan de modo general el tono político por tratarse quizá de un breve episodio con un claro posicionamiento reivindicativo, de ahí que se le preste más atención a la condición fenoménica de un episodio cultural comprendido como antecedente o cuna de los jóvenes que en las décadas siguientes conformarán la avanzada intelectual del país. No me interesa aquí acuñar una nueva fórmula, sino desarrollar y ampliar la que considero una buena dirección, no solo por su inmediatez temporal y espacial o el grado de participación de su autor, sino por su pragmatismo conceptual. Me mantengo fiel, por tanto, a la propuesta de Alfredo Chacón, “izquierda cultural”, por permitir justamente un acercamiento estético y político al período y los grupos estudiados desde la concepción del campo cultural y, al mismo tiempo, no convertirse en un corsé teórico ajustado desde el que leer los discursos estéticos. Se podrá objetar, no obstante, que el señalamiento ideológico comete el mismo error al adjudicar importancia a la tendencia política de los actores involucrados. Si interesa señalar esta particularidad es justamente por el gesto político de quienes, en una época de gran confrontación ideológica a nivel global, consideraron que el trabajo de los intelectuales pasaba por la explicitación franca de su propio sesgo, de su interpretación de la historia, de su compromiso. Chacón publicó su ensayo y antología en 1970, poco después del Congreso de Cabimas, donde el antropólogo y poeta ya había manifestado su preocupación sobre el fracaso de un desarrollo teórico-práctico de la “responsabilidad revolucionaria” (Chacón 1970: 9) en la cultura.² Su antología

1 Cf. Chacón 1970; Liscano 1995 [1973]; García Golding 1989; Torres 1999; Infante 2002; Casique Rodríguez 2006.

2 Alfredo Chacón participó en dicho congreso con la ponencia “Para un análisis de la conciencia dependiente y la conciencia revolucionaria en el nuevo pensamiento crítico de América Latina”. En una carta enviada previamente a los organizadores del congreso, Chacón consideraba que las vanguardias culturales, “si bien han impugnado moral y estéticamente a los sectores más agresivos de las últimas

rescata colaboraciones ideológicas de diversos actores en diferentes publicaciones periódicas que apenas dan cuenta de la complejidad y heterogeneidad del campo y que, ulteriormente, “han generado inconsecuencias y contradicciones tácitas y explícitas con la teoría y la praxis revolucionaria” (Chacón 1970: 10). De tales afirmaciones fue posible inferir la tesis de una desradicalización política a lo largo del decenio que se explica gracias al carácter efímero de las publicaciones y proyectos que lanzaban los grupos, el confrontamiento público entre los mismos a través del ensayo crítico en prensa y la consolidación de un Estado cultural cuyas nuevas instituciones y cargos cooptaron a muchos de los actores creando un abanico de tolerancia. Dada la fuerte impronta de este primer ejercicio de comprensión histórica que es el trabajo de Chacón, no es necesario ahondar aquí en su comentario puesto que estará presente a lo largo de los distintos capítulos de este libro. Cabe añadir, sin embargo, lo que Fernando Rodríguez escribe en el nuevo prólogo a la que será la primera reedición de este valioso antecedente, una idea sugerida al comienzo de esta introducción, pues si hay huellas del pasado en el presente, las hay también del presente al leer el pasado:

Pienso, para tocar un tema sugerido[,] que nosotros, sobrevivientes de esa era y esas furias, necesitemos un esfuerzo ético para pensar nuestras fracturas vitales. Es cierto que la historia nos mostró nuestras flagrantes equivocaciones y los caminos sin salida que emprendimos. Pero no es menos cierto que pocas generaciones de venezolanos apostaron con tanta generosidad y coraje a la búsqueda de la felicidad y la justicia humana. Apuesta en que se jugaba hasta la vida misma. Lo cual, a la luz actual tiene un innegable valor. Cierro con una referencia inusitada, en el último libro teórico de un liberal tan extremo e inconfundible como Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, cuando quiere encontrar un ejemplo moral que contrastar con la banalidad y la espectacularidad del presente no en-

etapas históricas, de hecho no se han propuesto romper radicalmente, mediante un pensamiento y una actividad cultural estructuralmente revolucionarias, los límites mentales y materiales consagrados como legítimos por las sucesivas ideologías dominantes” (“Carta a los promotores del Congreso Cultural de Cabimas”; Chacón 2005: 212).

cuenta nada mejor que invocar esa generación de latinoamericanos que ofreció sus vidas por un mundo de todos, más justo y equitativo. Quizás por esa vía podamos enfrentar la cuestión, el dilema moral que referíamos.³

De entre todos los grupos categorizables bajo la “izquierda cultural”, la elección de Tabla Redonda y El Techo de la Ballena para el estudio bajo lupa que se acomete en este libro responde a diversas razones: la primera, pragmática, por la mayor accesibilidad a las fuentes; la segunda, condicionada por la historiografía precedente, por la afirmación recurrente de que fueron dos agrupaciones clave en la renovación estética de los sesenta; la tercera, imbuida durante el proceso de investigación, por la observación de ciertas particularidades generacionales que las distinguen del resto de agrupaciones. De esta última observación se deriva el juego lingüístico del título: hablar de una (*re*)generación de 1958 alude tanto a los actores como a sus aspiraciones. No obstante, se recogen los aportes y debates entre diversos grupos en un capítulo panorámico que sirve de telón de fondo para comprender las estrategias e inclinaciones estéticas tanto de Tabla Redonda como de El Techo de la Ballena.⁴ La especificidad generacional

3 Rodríguez señala la distancia ideológica que los separa a sí mismo, al propio Chacón y a muchos de los actores allí antologizados, de los postulados defendidos en aquel período, así como denuncia indirectamente la afiliación con la cual el actual “régimen” se ha vinculado a ese pasado dado su evidente fracaso y pobreza en la cuestión cultural, que poco puede decirse afín con aquellos postulados. Estas ideas, así como la cita referenciada, las desarrolla Fernando Rodríguez en el que será el nuevo prólogo a la reedición del trabajo de Chacón con la editorial. Documento inédito a través de comunicación personal con Alfredo Chacón (4 de febrero de 2020).

4 En la propuesta original se incluía un estudio exhaustivo del grupo Sardi y su publicación. Sin embargo, durante el proceso investigativo, se convirtió en un antecedente necesario para entender a la generación de intelectuales y artistas que lograron un púlpito de enunciación a lo largo de la década, pero sobre todo para entender la aparición de una agrupación como El Techo de la Ballena. Del mismo modo, hacia el final de la década los grupos se disuelven y sus intelectuales convergen en diferentes instituciones culturales, así como algunos siguen promoviendo publicaciones (y ya no grupos) autogestionadas en un espectro de consenso y radicalidad política muy dispar, como ocurre con los casos de *La República del Este* o *Rocinante*.

dentro de la izquierda cultural sirve para distinguir a los grupos aludidos como el colectivo de actores de mayor edad, quienes rondaba la treintena a comienzos de los años sesenta, y quienes se sintieron forzosamente postergados por la experiencia de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez que precedió al recién inaugurado régimen democrático en 1958. Aunque se codearon con los jóvenes veinteañeros gracias a la autonomía universitaria y la cercanía del barrio bohemio Sabana Grande al campus, llegando a compartir iniciativas y colaboraciones, la generación de 1958 contó con otros recursos, como el relativo fácil acceso a la prensa nacional para la divulgación y la reseña cultural, y el arraigo institucional del que, se reconozca o no, se sirvieron tanto Tabla Redonda como El Techo de la Ballena. Pero estos grupos se distinguen de los demás no solamente en función de las estrategias que les permite su posición, sino también por sus formas de vida de jóvenes-adultos: la imagen de una bohemia irreverente está fuertemente ligada a El Techo, mientras que Tabla Redonda ha sido identificado como grupo neuronal de militantes comunistas. Lo que hay de cierto en estas imágenes es justamente su condición de imaginario colectivo. Ni El Techo fue una vanguardia de bar y brindis ni Tabla Redonda un aparato cultural del Partido Comunista. Más allá de las diatribas y enfrentamientos estéticos y políticos, hubo entre ellos acercamientos y colaboraciones que enriquecieron la discusión estética, solidaridad hacia los jóvenes que se sacrificaron por la causa revolucionaria y, sobre todo, reflexión sobre el presente. Hay en esta efervescencia cultural el entendimiento de que la renovación pasaba por la disensión que voceaban desde los márgenes. Se trazan entonces trayectorias conscientes: se señalan interlocutores válidos, se descartan valores y formas estéticas caducas, se confabulan, aún pese a sus diferencias, y se refuerzan como alternativa al compartir reseñas, prólogos y colaboraciones que vienen a ampliar el alcance de difusión de su obra.

En cuanto a las instituciones de cultura, a mediados de la década se produce un despliegue de recursos estatales que no solo sirve para la renovación de estas, sino para la absorción de todo ese conglomerado de grupos y actores que se sentían huérfanos y recelosos de participar en las estructuras heredadas de la dictadura. Si bien muchos de estos intelectuales lograron acabar sus estudios en la recién estrenada demo-

cracia, pronto se fueron incorporando a las universidades y dedicando a la tarea docente, lo que les ofrecía la estabilidad económica suficiente para ser sus propios mecenas en el ámbito de la práctica cultural. Con la creación de nuevos organismos, así como con el sentimiento de derrota y alejamiento de los dogmatismos políticos, el proceso de incorporación, sin lugar a dudas exitoso, planteado en estas páginas con la fórmula del repliegue, fue defendido por quienes lo vieron como penetración cultural necesaria para el cambio desde adentro y reprobado por quienes, aferrados a sus ideales, lo resistieron hasta el final de la década. Hablar, por tanto, de estos actores culturales como representantes de una subcultura o contracultura sería incurrir en una incorrección. Al contrario, en el tira y afloja institucional se hallan las claves para la comprensión de la dinámica del campo. Es por esta razón que la noción de margen, ese estar afuera y adentro, se consolida como concepto más adecuado. Los actores culturales no dejan de ser sujetos de carne y hueso con sus debilidades y necesidades: la aspiración a un sueldo, la conformación de una familia u otras circunstancias personales contribuyen también a la transformación del discurso y aunque no sea necesario abordar estos aspectos en su especificidad, conviene no olvidarlos.

Así pues, la investigación tras este libro aspiraba a responder a una serie de interrogantes muy sencillos sobre la transformación del discurso del compromiso político y social a lo largo del decenio y su traducción a la práctica cultural. La particularidad del contexto político venezolano, una democracia que salió fortalecida a finales de los sesenta, no parecía ser un escenario análogo a otros países latinoamericanos, donde la radicalización del compromiso intelectual se da justamente en los años setenta. En efecto, en el caso venezolano se produce una división fuerte entre el intelectual crítico y el intelectual revolucionario, aunque solamente en su vertiente discursiva, pues en la práctica el intelectual revolucionario no vio su vida amenazada después de 1968. Para responder a dichos interrogantes fue necesario ubicar la investigación en un nicho disciplinario: historia de la cultura o, más concretamente, historia de los intelectuales. Cobijarse en una disciplina requiere comprender no solo la complejidad de los objetos abordados, sino también las posibilidades del investigador al respec-

to de ellos. Ahora bien, el porqué de que muchos historiadores hoy prefieran hablar de historia de los intelectuales, pese al arraigo histórico de la historia de las ideas en América Latina, se debe al estrecho vínculo metodológico con el análisis crítico del discurso o, en otras palabras, al giro lingüístico, quizá mejor denominable *giro semiótico* provocado por los estudios culturales en la segunda mitad del siglo xx.⁵ Peter Burke ubica el redescubrimiento de la historia cultural en la década de 1970 como respuesta al “interés en los valores profesados por grupos particulares en lugares particulares y en períodos particulares”.⁶ En sintonía con el pensamiento de Michel Foucault, se trata de una comprensión del acontecimiento desde la conciencia del presente del investigador que da lugar a una redistribución de su sentido tanto con relación a la graduación del lente desde el que se mira, lo que Foucault denominó *escalas micro y macroscópicas*, como con relación al aquí y ahora de su lugar de enunciación.⁷ Burke también

-
- 5 En su revisión de la historia intelectual, Peter Burke sugiere la pertinencia de un *giro cultural*, una vía inspirada en las “prácticas y representaciones” de Roger Chartier y que responde a la amplitud de objetos de la historia cultural e intelectual. Al igual que prefiere hablar de historia de las imágenes o cultura visual en lugar de arte, en la “vaguedad incorregible” del término “cultura” reside su positividad. Cf. Burke 2007: 159-164.
 - 6 Burke ensaya un intento de respuesta a la pregunta que lanzara el historiador alemán Karl Lamprecht en 1897: “¿Qué es la historia cultural?”, puesto que esta disciplina no puede definirse ni por sus objetos ni por sus métodos. No obstante, sí puede decirse que los historiadores comparten un interés en lo simbólico y su interpretación. Cf. Burke 2006: 14-15.
 - 7 Foucault habla concretamente de “[r]edistribuciones recurrentes que hacen aparecer varios pasados, varias formas de encadenamiento, varias jerarquías de importancias, varias redes de determinaciones, varias teleologías, para una sola y misma ciencia, a medida que su presente se modifica; de suerte que las descripciones históricas se ordenan necesariamente a la actualidad del saber, se multiplican” (2002: 6). Apreciación que no difiere en mucho de la lectura de Burke: “Las actividades de leer y escribir sobre el pasado son tan hijas de su tiempo como cualquier otra actividad. Por eso este libro comentará de vez en cuando la historia cultural de la historia cultural, tratándola como un ejemplo de tradición cultural en perpetua transformación, constantemente adaptada a las nuevas circunstancias” (2006: 15).

señala este condicionamiento de la mirada del historiador, hecho ya reconocido en las primeras líneas de esta introducción, no solo desde el punto de vista material de posibilidad de acceso a fuentes primarias y testimonios, sino también desde el desasosiego actual sobre la grave crisis económica, política, social y cultural de Venezuela. Volviendo a Foucault, es por ello importante recordar que la historia cultural, gran marco dentro del cual están englobados todos los nichos disciplinarios imaginables, no persigue perpetuar tradiciones, sino momentos de ruptura que sirvan “como fundación y renovación de las fundaciones” (Foucault 2002: 7).

Así pues, la ubicación de este trabajo entre la historia cultural y la historia de los intelectuales es deudora de lecturas recientes y enfoques plurales que abogan por la necesidad de comprender objetos que exceden el ámbito de las ideas y los discursos lingüísticos. Es por ello que, más allá del estudio de la producción cultural en su contexto histórico, se incorpore el estudio de las prácticas mismas y los circuitos por los que circula. En clara superación del debate sobre la autenticidad del conocimiento, el foco de atención está puesto así sobre “los espacios de sociabilidad intelectual”, lo que permite entender las transformaciones culturales como alteraciones de los contextos de enunciación discursiva.⁸ Quizá este cambio de enfoque se explique más fácilmente en el mismo nombre que se ha dado a la disciplina, puesto que pone énfasis en los autores de las ideas, en los actores del campo cultural y en su trabajo intelectual.⁹ La noción “intelectual” presenta, asimismo, porosidades semánticas: por un lado, se puede entender a

8 Comentario de Mara Polgovsky Ezcurra (2010) a los aportes de François-Xavier Guerra.

9 En un trabajo exploratorio sobre la producción historiográfica sobre redes intelectuales en México, Aimer Granados (2017) señala este mismo aspecto al reconocer dos variables en la historia intelectual que la historia de las ideas dejaba fuera: por un lado, el estudio del intelectual que produce los discursos y, por otro, el contexto de su difusión. O, dicho de otro modo y en sus palabras, “los ámbitos de enunciación y recepción”. El autor se inspira a su vez en la lectura de François Dosse, cuyo ensayo *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual* (2003) contempla tres ejes analíticos y sus intersecciones: obra, autor y contexto.

los intelectuales como grupo social, mientras que, por otro, la noción misma parece presuponer un compromiso ideológico y político.¹⁰ En efecto, a cada sociedad en cada momento le han correspondido sus intelectuales, letrados o sabios, quienes con sus ideas, teorías o doctrinas contribuyen a un sistema de conocimiento. El carácter crítico o antagónico asociado a dichas figuras parece surgir en la segunda mitad del siglo XIX con el escritor ruso Pyotr Boborykin y el francés Émile Zola con el afamado artículo “J'accuse” de 1898. De hecho, a partir del caso Dreyfus, la prensa se convirtió en una tribuna de denuncia recurrente desde la que ejercer un contrapoder. Más tarde, en 1941, Julien Benda cuestionaría este carácter antagónico en *La traición de los intelectuales*, por considerar de mal gusto la defensa de intereses y pasiones políticas por parte de la *intelligentsia*. Pero nada escapa a la política. La condición humana, lo que Hannah Arendt dividió en las actividades de labor, trabajo y acción, es, por naturaleza, política, si bien es la última de las actividades, la acción, la que condiciona la vida política.¹¹ Asumiendo la naturaleza política no ya de los intelectuales en particular, sino del ser humano en general, el anclaje social e histórico de sus ideas se desprende, más o menos explícitamente, de sus contiendas, las cuales están ancladas a un campo y orden social de bienes simbólicos. De acuerdo a la comprensión del gremio intelectual de Jacques Le Goff o incluso a la organicidad del intelectual de Antonio Gramsci, quienes reconocieron en la labor intelectual una nueva división del trabajo, por un lado, como práctica dentro del campo de producción económica y, por otro, como mantenimiento o cuestionamiento del *statu quo*, se puede sostener que el intelectual siempre será considerado un actor político dentro de su campo de acción, el de la producción cultural, la cual es inseparable de sus condiciones objeti-

10 María Elena González Cifuentes (2011: 66) habla de una concepción sustancialista y otra nominalista.

11 “Esta relación especial entre acción y estar juntos parece justificar plenamente la primitiva traducción del *zōon politikon* aristotélico por *animal socialis*, que ya se encuentra en Séneca, y que luego se convirtió en la traducción modelo a través de santo Tomás: *homo est naturaliter politicus, id est, socialis* (‘el hombre es político por naturaleza, esto es, social’)” (Arendt 2009: 38).

vas de existencia, esto es, la realidad social en la que se halla inserta.¹² En clara consonancia con las nociones de campo intelectual de Pierre Bourdieu, se entiende entonces que los intelectuales son sujetos en un ámbito de lucha política e ideológica.

Hasta ahora ha sido inevitable evitar la noción “campo cultural” para aludir al entramado relacional de intelectuales e instituciones culturales. Ocurre a lo largo del texto que los conceptos utilizados se derivan indistintamente de las fuentes primarias o de las teóricas, atendiendo a las necesidades de la construcción del hilo historiográfico. Es oportuno, no obstante, cerrar la digresión sobre la disciplina en la que se ampara la investigación aludiendo al marco conceptual teórico que se respira a lo largo del texto. En efecto, mucha de la literatura en el ámbito de la historia de los intelectuales reconoce la herencia de la sociología de la cultura de Bourdieu. La categoría “campo cultural” permite abordar la complejidad de los materiales que se estudian, pues aún “la interdependencia entre el período objeto de estudio, los escritores-intelectuales, las revistas político-culturales, la crítica y los debates programáticos sobre la función del arte y los intelectuales en la sociedad” (Gilman 2012: 14). Obviamente esto conlleva algunas dificultades, puesto que la noción de Bourdieu es una categoría analítica basada en el *habitus*, una comprensión objetiva de lo subjetivo, pues muchos procedimientos de legitimación están a veces desligados del proceso productivo mismo. Es por esta razón que, para el estudio de la transformación de un campo cultural, la noción, también bourdieana, de “trayectoria” sea igual de pertinente y necesaria: esta propone un rastreo que explora discontinuidades, rupturas y contradicciones en el desarrollo de todo actor cultural (Beigel 2003: 110-111). La estructura del campo es pensada entonces como proceso, y de ahí el carácter

12 Le Goff (1996: 25) asocia la aparición del intelectual como “hombre de oficio” al desarrollo de las ciudades en torno al siglo XII, mientras Gramsci (1967: 32) considera que la organicidad del intelectual responde al ejercicio especializado del grupo social al que pertenece y representa. Asimismo, el mundo moderno y el sistema democrático burgués ha creado “masas de intelectuales que no se justifican solamente para la atención de las necesidades de la producción, sino también para las exigencias políticas del grupo básico dominante”.

constituyente de las prácticas de los actores, las cuales dependen de su lugar y autoridad dentro del campo. Y al igual que es necesario estudiar las determinantes subjetivas, es decir, las “razones que [los intelectuales] dan y se dan para vincularse”, también es preciso identificar determinantes objetivas, entendiéndose con ello manifestaciones “del inconsciente cultural de una época” posiblemente compartidas por varios actores dentro del campo, un aspecto al que el sociólogo francés se refiere como “*consensus* en el *dissensus*”.¹³ Teniendo en cuenta ambas determinantes, es posible comprender que las posiciones que ocupan los intelectuales en un momento específico dependen tanto de sus condiciones preliminares de trayectoria social como de su *habitus*, el conjunto de disposiciones inconscientes que da unidad a las prácticas de un grupo. La ventaja de este tipo de herramientas de análisis abstractas es que permiten comprender procesos de cambio con la emergencia de nuevos agentes, nuevas estrategias de difusión como la creación de sellos editoriales, revistas o espacios expositivos, y nuevas instancias de consagración o reconocimiento. Tal y como afirma Fernanda Beigel, no hay “una relación concéntrica entre el texto y el contexto”, sino que los discursos están “preñados de contexto”.¹⁴

Retomando la predilección por la nomenclatura “izquierda cultural” y la cuestión del margen, debe considerarse aquí la relación problemática y promiscua de la intelectualidad dentro del juego de poder del propio campo, en la medida en que se manifiesta solidaridad con las clases sociales excluidas como forma de hostilidad hacia los sec-

13 Se podría decir que el compromiso intelectual para Bourdieu viene dado por el hecho irrefutable de que “el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos –temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de recepción, etc.” (Bourdieu 2002: 40-41, 45, 47).

14 Beigel se vale del aporte de los “textos colectivos” de la historia de las ideas para comprender la complejidad de la empresa editorial de los intelectuales como “marcas que la conflictividad social imprime en determinadas trayectorias” (2003: 109-110).

tores culturales dominantes.¹⁵ En el espectro de posiciones posibles del eje conservador-revolucionario, los intelectuales tienden hacia el cuestionamiento, la problematización y la asunción del compromiso social en sus prácticas debido a las determinantes arriba mentadas, conceptualizadas también como “desviaciones” objetivas y subjetivas, las unas como vinculaciones electivas con ciertos referentes culturales y las otras como disposiciones inconscientes, esquemas de percepción o *habitus* (Bourdieu 2002: 118 y 1993: 64). Al tratar de acceder al punto de vista de quienes participan activamente en la transformación de un determinado lugar y tiempo, es posible comprender la transformación discursiva en la producción de todo movimiento cultural hasta su aceptación o desaparición. En el caso de la izquierda cultural se observa, así pues, un proceso de progresiva cooptación, por un lado y aunque sin excesiva publicidad, de posturas militantes entregadas a la causa cubana y más cercanas al antiintelectualismo y, por otro y con mayor resonancia, de posturas autocríticas que vieron en la reestructuración institucional del campo un lugar de enunciación y una tribuna lo suficientemente autónoma para ejercer su propia práctica. Y es que, a diferencia de la fracción intelectual dominante, la vanguardia es una suma de diferencias, unificada en el momento de su emergencia por su carácter “oposicional” pero progresivamente divergente en sus objetivos (Bourdieu 1993: 66). Pese a ello, el relato historiográfico tiende a borrar las huellas de la polémica interna y acaba por establecer una mirada generacional, en la medida en que las elecciones objetivas y estrategias conscientes de estos agentes pueden hacer saltar diferencias discursivas, pero las afinidades subjetivas rescatables de la correspondencia, las colaboraciones y la participación en eventos compartidos acaban por igualarlos.

15 Aunque debe tenerse en cuenta que Bourdieu se apoya casi exclusivamente en ejemplos de su modelo de campo de referencia, el francés decimonónico, clasifica a los intelectuales como burgueses distinguiendo entre una fracción dominante y una fracción subversiva. Una tercera posición se correspondería con aquellos que defienden el “arte por el arte”, que deben definir su posición política dentro del campo en relación con los otros, tendiendo a puntos de vista estrictamente estéticos (Bourdieu 2002: 108).

El problema del marco es justamente que es eso, un marco, una acotación habitualmente empleada ya no a contextos nacionales, sino a sectores socioculturales locales específicos. Esto se hace evidente si tenemos en cuenta que, de todas las agrupaciones antologizadas por Alfredo Chacón, apenas alcanzaremos a estudiar en profundidad dos de ellas. Sirva como disculpa el hecho de que la elección de ambas, tal y como apunta la bibliografía existente, se debe a su papel central e innovador dentro del campo, así como a la pertenencia de sus actores a una generación ligeramente mayor en comparación al resto de grupos coetáneos. Esta carencia se compensa, sin embargo, con un extenso y concienzudo análisis del panorama cultural, en un capítulo donde se recogen, sobre todo, textos programáticos y debates de diversas agrupaciones a lo largo del decenio. Asimismo, entre los métodos para escapar justamente a este marco autoimpuesto se encuentra la andadura por otro camino más reciente y menos explorado del trabajo ontológico de la historia intelectual o de los intelectuales: la noción de “red”. En el capítulo concreto dedicado a las conexiones transnacionales de la izquierda cultural se aprecia la influencia de la “sociología de las asociaciones” de Bruno Latour, una perspectiva crítica que huye de las grandes categorías estéticas, políticas o identitarias, y que ha servido para redirigir la mirada a las relaciones efectivas sin proclamar por ello la desaparición del relato historiográfico. El modelo de la red complementa la comprensión del campo como proceso o estructura dinámica, en la medida en que lo social entendido como asociación implica atender las relaciones y conexiones, el movimiento de los posicionamientos y los procesos de cambio (Maíz 2013: 18). La teoría del actor-red de Latour permite al historiador estudiar la conformación y el establecimiento de un tejido social, sin aspirar tampoco a trazar un mapa completo de una estructura en red. Se trata esta de una apreciación crucial si tenemos en cuenta la imposibilidad de rescatar todas las conexiones, lo que significa que el mapa siempre estaría incompleto. La “red” no es una estructura definida, sino el registro del movimiento de un grupo de actores (Latour 1996: 378). El concepto, por tanto, no persigue nombrar un sistema, sino una dinámica relacional, superando una visión separada entre lo local y lo global y enfatizando la idea de unos años sesenta glocalizados.

Latour extiende la capacidad de acción, la agencia, a objetos no humanos a través del término “actante”, el cual permite capturar más niveles de conexión que dan cuenta de la capilaridad de las sociedades modernas (Latour 1996: 369-370). Desde este punto de vista, las revistas culturales de la red transnacional no constituyen meramente un canal de comunicación, sino que son portadoras de significados que pueden ir más allá de la intención primera de su creador, lo que las convierte en *mediadoras* y no en *intermediarias* de la comunicación intelectual.¹⁶ La naturaleza heterogénea de la red de actantes refuerza la idea de la importancia de la materialidad para la comunidad intelectual, pues sin las revistas, sin el entramado organizativo ni los condicionantes geopolíticos, no habría asociaciones, puesto que las relaciones sociales necesitan un soporte. Es decir, el carácter indispensable del objeto-revista hace del mismo condición de existencia para las relaciones de la comunidad (Jackson 2015: 36). La semiótica material que defiende este enfoque es, por tanto, explicativa por cuanto es descriptiva, dado que explica cómo fueron las relaciones de la comunidad intelectual al estudiar cómo fueron posibles tales relaciones. Desde el punto de vista estrictamente histórico, debe tenerse en cuenta que el rescate de estas asociaciones está mayoritariamente basado en la durabilidad material del soporte de las revistas y publicaciones colectivas, y no tanto en la escasa correspondencia accesible entre los actores.¹⁷ Asimismo, la transformación discursiva que se palpa en las revistas es el resultado de transformaciones sociales en el seno intelectual y la vida individual, las revistas cambian al igual que cambian los actores que en ellas participan, así como la legitimidad social del objeto se ve supeditada a factores que poco tienen que ver con la obra intelectual, como el apoyo institucional o la pérdida del mismo, el renombre de sus participantes y editores, o el alcance de su distribución. Ahora

16 El énfasis en ambos conceptos es una referencia a Latour (1996: 373).

17 A propósito de la durabilidad de ciertos soportes, John Law (2009: 148) sostiene que esta condiciona el acceso histórico, ya que el conocimiento que se tiene de un período es resultado de casualidades, coincidencias y contingencias históricas que permiten la conservación de unas fuentes sobre otras.

bien, el interés en el objeto, en la revista como recurso para el seguimiento de la red intelectual, no conduce necesariamente a una simetría ontológica o ética entre la objetividad de lo material y la subjetividad de la producción simbólica, entre lo no humano y lo humano. Este interés responde a una decisión estratégica para la posibilidad de la reconstrucción histórica, en la medida en que los objetos y su significación más allá de las aspiraciones subjetivas puestas en ellos, mueven a determinados actores a la producción de ciertos contenidos y el sentimiento de afinidad de una comunidad solo es imaginable con cada número publicado. En el caso concreto de la izquierda cultural, el capítulo dedicado a los contactos transnacionales pone en práctica esta teoría del actor-red y por ello se concentra solamente en dos años concretos (1964 y 1969), siendo su objetivo ofrecer un muestreo puntual para entender la existencia del sentimiento fraternal supranacional de la comunidad intelectual.¹⁸ Es por eso que el modelo de Latour se ajusta más al propósito de comprender la participación en la red y cómo las revistas, y no tanto los actores, generan las asociaciones. La materialidad de las revistas lega, en un sentido arqueológico y semiótico, un valioso sentido histórico que sirve de recordatorio de la caducidad de las redes intelectuales, únicamente activas mientras se producen las asociaciones. Las revistas tienen la capacidad de mover a la participación o al abandono gracias o debido a su propio nombre. Es por ello que el modelo de la red plantee la posibilidad no tanto de explicar lo social, sino de evidenciar la existencia de lo colectivo.

El fenómeno de la intelectualidad comprometida no es un caso excepcional venezolano, por lo que no tiene sentido plantear una historia del campo cultural venezolano que no contemple los contactos, las circulaciones y las transferencias. Con el permiso del lector, vale la pena explicitar algunas reflexiones sobre los inevitables saltos en el espacio de la geografía americana que se recogen en el cuarto capítulo.

18 Cabe mencionar aquí la influencia del pensamiento de Raymond Williams en la historia intelectual, justamente por su noción de “estructuras de sentimientos” o “formaciones culturales”. Ambas concepciones son desarrolladas en *Marxismo y literatura* (1977) y en *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte* (1988).

Contemplar los contactos constituye uno de los mayores desafíos historiográficos, pues no siempre quedan huellas de esos contactos. Hay una dificultad material para rastrear todos esos flujos, pues fuentes como las revistas, pese al aporte material e intelectual, no dejan de haber estado sometidas a un trabajo de filtro en el que los mismos partícipes desechan otros materiales. Este trabajo debería, por tanto, completarse con un análisis de posibles correspondencias, cronologías de viajes o entrevistas que arrojen más luz al contexto de las producciones culturales.¹⁹ La importancia de lo transnacional, esto es, de la itinerancia y del intercambio, radica en la superación de la hegemonía de la nación en la organización del espacio cultural, posibilitando el estudio de “estructuras de sentimiento” que existen como formas de comunidades imaginadas.²⁰ Queda abierto aquí el debate de los marcos históricos: historia global, mundial, entrecruzada, estudios de área, historias conectadas, etc.; todos ellos marcos válidos para abordar el objeto que se propone, dada la porosidad de los discursos, los lenguajes políticos o las redes de comunicación. Si se ha optado por utilizar el término transnacional es justamente porque es una referencia mucho más directa a la producción académica de la cultura venezolana, siempre tan centrada y definida por lo nacional, permitiendo abrir ese enfoque en ambas direcciones, de importación y exportación. Además, en base al hecho de que en las fuentes consultadas se priorizan las conexiones de solidaridad y fraternidad interamericanas, englobadas en ese cuarto capítulo bajo la idea del “entusiasmo”, la opción por el término transnacional parece una mejor acotación, menos ambiciosa y más realista. No obstante, existen vínculos e influencias, así como teorizaciones sobre la época, la vanguardia artística y la contracultura

19 Parte de la investigación metodológica para el capítulo dedicado a las redes transnacionales fue realizada bajo el auspicio de una estancia breve de investigación en el Instituto Ibero-Americano de Berlín bajo la tutela del Dr. Friedhelm Schmidt-Welle y gracias a una beca del Deutscher Akademischer Austauschdienst entre marzo y mayo de 2019 con el proyecto “Entrelazados, (in)materiales: redes transnacionales de los intelectuales venezolanos en la década de los sesenta”.

20 Esta reflexión la tomo prestada de la introducción escrita por Florencia Peyrou y Darin Martykánová para *Ayer. Revista de Historia Contemporánea* (2014: 14-15).

que deben ser también abordadas desde un nivel de lectura global. Es por ello que son inevitables también los saltos geográficos en materia teórica, pues las referencias a la contracultura, al cosmopolitismo y a las redes intelectuales asociadas a un espíritu neovanguardista del mismo período en otras regiones del continente enriquecen la reflexión sobre dicho entusiasmo, un fenómeno situado pero parte de una coyuntura internacional. La idea del entusiasmo emana también de las fuentes, pues hay un aspecto subjetivo que se recoge en la correspondencia y las participaciones en diversas revistas que no responde a un programa político ni a un proyecto estético, sino a un sentimiento de optimismo ante el cambio. Un sentimiento provocado, muy posiblemente, por lo que el historiador Stephan Scheuzger identifica como “narraciones, imágenes y estilos de vida”, lo que también le lleva a reconocer la potencialidad de los acercamientos biográficos para la historia global.²¹ Se hace inevitable defender el modelo de las historias de vida que propone Bernd Hausberger, para quien la historia global no consiste necesariamente en las metanarrativas explicativas de fenómenos transnacionales, sino en el trabajo cercano a las fuentes de comprensión de las relaciones, interacciones y transferencias.²²

En el caso venezolano es casi inexistente la investigación desarrollada desde este enfoque y más aún si se trata de conexiones transnacionales de movimientos contraculturales. En respuesta a esta carencia,

21 Scheuzger reflexiona a partir del 1968 mexicano y el entramado global en “La historia contemporánea de México y la historia global: reflexiones acerca de los ‘sesenta globales’” (2018: 313-314). El aporte del enfoque biográfico para dar cuenta de la interacción y subjetividad de quienes tienen una vivencia de períodos de efervescencia social, política y cultural, sin caer en lo que Bourdieu denominaría la “ilusión biográfica”, lo defiende en “Readings of Cosmopolitanism: Revolutionaries’ Biographies in the Intersections of Marxism and Anti-Colonialism in the Interwar Period” (2016: 155-157).

22 “Die Vorteile eines mikrohistorischen, wie jeden quellennahen Ansatzes liegen aber auf der Hand: Er leistet einen erheblichen Beitrag zum Verständnis globalgeschichtlicher Prozesse in ihrer historischen Praxis. Er kann die inneren Widersprüche und Fragmentierungen globalgeschichtlicher Entwicklung und die Pluralität von Optionen der historischen Akteure im globalgeschichtlichen Kontext sichtbar machen” (Hausberger 2006: 10-11).

se debe defender la articulación de los *local sixties* con los *global sixties*, ya que en la historiografía existente abunda más la presunción que la constatación de las conexiones.²³ Sin pretender reconstruir el alcance geográfico del círculo intelectual venezolano, interesa en su lugar el significado de dichas asociaciones, una tarea compleja que podemos salvar si pensamos la condición de las circulaciones como el aspecto global de las conexiones transnacionales. Esto es, considerar la materialidad misma de la red de revistas como parte de un fenómeno global de conexiones que aspira a construir una comunidad en base al entusiasmo de los intelectuales que la impulsan. Es el entramado relacional el que constituye parte de la historia global, y no tanto los hechos, discursos, ideas o creaciones que circulan en dicho entramado.²⁴ Desde esta perspectiva se evita también terminar sin rumbo tal y como advierte Emma Rothschild, pues las ideas y los discursos mismos son tan porosos y fecundos que hace imposible abarcar toda la diversificación que presentan.²⁵ Es por esta razón que se hace inevitable reconocer que todo trabajo sobre las redes es fragmentario y parcial, sumándole a ello la imposibilidad de acceso al carácter subjetivo de tales relaciones. El historiador se ve obligado entonces a especular e interpretar más allá de las fuentes y acaba por construir un relato historiográfico. Son pertinentes en este sentido los trabajos sobre historia intelectual en América Latina que insisten en la noción de “red” para la conceptualización de los

23 Este pensamiento está en línea con las afirmaciones de Scheuzger (2018: 327), quien aboga por las posibilidades de la historia global para ampliar la perspectiva de los muchos 68, no tanto como el estudio de la “glocalización” de un producto global, sino como la comprensión de fenómenos globales a través de las particularidades regionales.

24 En esta línea de investigación pueden mencionarse ensayos recientes que insisten en el enfoque de la historia global y transnacional en la circulación, el movimiento, los flujos y la transferencia tanto material como inmaterial, de bienes o personas, de ideas o discursos: Zimmermann 2017: 12-30; Riojas y Rinke 2017; Hausberger y Pani 2018: 177-196.

25 La referencia al trabajo de Rothschild en “Arcs of Ideas. International History and Intellectual History”, publicado en el volumen colectivo editado por Gunilla Budde, Sebastian Conrad y Oliver Janz *Transnationale Geschichte: Themen, Tendenzen und Theorien* (2006), aparece sintetizada en Miller 2014: 98-99.

contactos y las transferencias, aun cuando la red no pueda ser del todo recuperada. Una de las propuestas de dicha conceptualización está inspirada en el trabajo de Benedict Anderson, y pese a que el autor está pensando en el aglutinante imaginario de los miembros de una nación, su noción de “comunidad” ha hecho posible comprender la red intelectual transnacional. Gilman explicita la utilidad de esta noción para desarrollar los fundamentos de la “cohesión grupal” y el “sentimiento de pertenencia y afinidad”.²⁶ No sin razón, la autora reconoce que el intelectual pertenece a “una delegación de hecho, global y tácita, para producir representaciones del mundo social” (Gilman 2012: 16). En su ensayo, Anderson parte de la incómoda y eludida cuestión del nacionalismo para la teoría marxista y sugiere una interpretación para esta “anomalía”: la imposibilidad de una relación real.²⁷ Así, la pertenencia a una comunidad es imaginada por cuanto es imposible que todos los miembros de una nación se conozcan entre ellos, del mismo modo que en el caso de la comunidad intelectual transnacional, latinoamericana o global, es imposible que todos sus miembros hayan tenido la ocasión de encontrarse personalmente o siquiera leerse. Y aun así es habitual la firma de manifiestos colectivos en los que la suma de nombres hace la fuerza, una fuerza simbólica, limitada y soberana a la vez.²⁸ Esta sintonía fue posible gracias al carácter global de

26 No obstante, Gilman también recurre a menudo a la noción de “familia intelectual”, término quizá mejor situado en tiempo y espacio puesto que fue utilizado en un titular de *Primera Plana* que anunciaba el premio Biblioteca Breve a Adriano González León como “Otro pariente para la familia”. Cf. Gilman 1999: 74.

27 Su observación parte de la afirmación de Eric Hobsbawm sobre la deriva nacionalista de los movimientos y estados marxistas. Pero la existencia de tal anomalía la sitúa en el propio postulado de Karl Marx de 1848: “The proletariat of each country must, of course, first of all settle matters with *its own* bourgeoisie” (Anderson 2016: 3-4; énfasis del autor). En efecto, por más que la izquierda latinoamericana haya identificado un enemigo externo en el imperialismo, capaz de cooptar a la burguesía local, y por más que el movimiento antiimperialista haya tomado al Tercer Mundo por bandera, no deja de ser significativo este vacío teórico en el uso constante del adjetivo “nacional” o del gentilicio correspondiente.

28 Según Anderson (2016: 7-9), el límite de la nación es imaginado porque choca con otras naciones con límites igualmente imaginados y es imaginada soberana

la contracultura y el cosmopolitismo, condiciones necesarias para la imaginación de un lazo fraternal entusiasmado con el advenimiento de un hombre nuevo, y no tanto con el ideal revolucionario, el cual contribuyó más bien a resquebrajar la comunidad intelectual en fracciones más o menos radicales.

Cabe dedicar ahora algunas reflexiones sobre la condición contracultural, esa reacción a la sociedad tecnocrática alienante que se difunde paradójicamente gracias a tecnologías modernas e innovaciones tecnológicas que van desde la accesibilidad relativa a nuevas formas de movilidad o la cultura del viaje hasta el consumo musical y la televisión. Hay una permanencia de la idea de que la contracultura es un gesto de rechazo que da la espalda a la discusión política por tratarse de un fenómeno de las sociedades satisfechas del norte y por ello tema ausente en la investigación sobre el Tercer Mundo. Es oportuno entonces recurrir a una abstracción definitoria, esta vez en base a la definición del prefacio de Timothy Leary incluido en *Counterculture Through the Ages*:

Counterculture may be found in (sometimes) uneasy alliances with radical, even revolutionary political groups and insurrectionary forces, and the memberships of countercultures and such groups often overlap. But the focus of counterculture is the power of ideas, images, and artistic expression, not the acquisition of personal and political power (2004: X; *apud* Scheuzger 2018: 341).

Hay, en las manifestaciones culturales de sur y norte, una constante búsqueda de autenticidad que se contraponen y que acaba por unir la lucha antiimperialista con la lucha contra el autoritarismo dentro de los marcos nacionales, siendo la nueva izquierda la que se encargó de teorizar y ampliar estos procesos emancipatorios al proyectar la lucha de la desigualdad económica hacia otros aspectos de la vida social y cultural (Scheuzger 2018: 342-343). En un estudio sobre el cambio de

como herencia de la Ilustración, un proceso de descrédito de la legitimidad del orden divino. El límite y la soberanía de una comunidad, imaginada también igualitaria y horizontal, son necesarios para comprender el poder de la nación como entidad por la que sacrificar la vida.

una vieja a una nueva izquierda en América Latina, Eric Zolov (2013) apunta a esta conjunción del antiimperialismo con los valores bohemios de la contracultura, así como a la dimensión global de los movimientos y las culturas de protesta en la década de los sesenta pese a la poca aplicabilidad del término “nueva izquierda” en los estudios latinoamericanos.²⁹ Ha sido la insurgencia armada la que ha eclipsado los significados múltiples de todas aquellas prácticas y discursos exploratorios del período, por lo que para Zolov el término debe tener un sentido amplio que abarque también las tendencias culturales. En muchos aspectos, algunos de estos movimientos de protesta y prácticas contraculturales excedieron el abanico liberador de la revolución, no solo en lo referente al caso del antiintelectualismo que se impondría hacia el final del decenio, sino también en lo relativo a las luchas de género y la disidencia sexual. Por otro lado, la asociación de la protesta a un cambio generacional en esta década aparece ligada al carácter oposicional de la juventud, tal y como observa Theodore Roszak en *El nacimiento de una contracultura*, pues la contracultura se halla estrechamente ligada a la desafiliación generacional como “potente palanca de cambio social” (Roszak 1981: 15). En el caso que nos ocupa en este libro, y desde un punto de vista estético, el cambio generacional que se da entre representantes de la vieja y la nueva izquierda se aprecia en el cuestionamiento de los cánones y en la introducción de un cosmopolitismo cultural.

En sintonía con lo afirmado previamente, el intento de hacer un aporte original con el cuarto capítulo radica justamente en la voluntad, no ya de reconstruir el flujo transfronterizo de la producción

29 “In its application for Latin Americanists, the term New Left lacks the definitional breadth with which it is used in the United States. Indeed, the reemergence in recent years of ‘New Left’ to refer to the contemporary leftward turn in politics (for instance, in Venezuela and Bolivia) underscores perhaps the weakness of consensus about the term’s special relevancy for the 1960s. When referencing the social mobilizations of the 1960s, for Latin American historians there is no equivalent term to New Left as it is used to describe the U.S./European nineteen sixties, this despite the fact that, at least in certain historical contexts, ‘New Left’ was a phrase embraced by youth and intellectuals at the time in ways that coincided with its usage in the United States” (Zolov 2013: 99-100).

venezolana, sino de teorizar ese entusiasmo que emana del entrelazamiento en lo material y lo inmaterial, así como estudiar la experiencia contracultural y cosmopolita desde un enfoque *glocal*. Asimismo, los capítulos dedicados a la producción cultural, tanto de Tabla Redonda como de El Techo de la Ballena, reflejan parcialmente estas reflexiones en torno a la proyección del cosmopolitismo, la contracultura y la modernidad. Se muestran, por tanto, distintos grados de solidez que responden a la naturaleza elusiva de los sujetos y objetos involucrados, pero que en última instancia sirven a la matización de las generalizaciones históricas prestando atención a lo particular del caso venezolano al reflejar otras facetas de la experiencia aquende y allende las fronteras.

El balance de todos estos aportes y conceptualizaciones que vertebraron la investigación no deberían generar la impresión de que aquí se defienda una idea determinista del discurrir histórico. Se trata simplemente de herramientas que ayudan a navegar y explorar los sedimentos de un campo cultural como el de la izquierda cultural venezolana en los sesenta. Es cierto, sin embargo, que el modelo del campo como espacio de lucha se presta a una comprensión cíclica o circular preconcebida. Esto es, dada la naturaleza dinámica del campo como estructura en perpetua mutación por las fuerzas que en él se disputan, se tiende a la búsqueda de oleadas de renovación cultural o movimientos de ruptura con lo precedente, ciclos de aceptación y reconocimiento a los actores más jóvenes. Uno de los elementos clave en la configuración del campo es la lucha por la legitimidad. Tanto a aquellos que llevan a cabo su práctica cultural de acuerdo a las reglas hasta entonces establecidas, como a aquellos que rehúsan constreñir su práctica a los cánones reconocidos o a los circuitos e instancias dadas y pretenden subvertirlas, les mueve un “sentimiento de la legitimidad cultural” (Roszak 1981: 35). Pese a reconocer las “variables nacionales” de cualquier campo, Bourdieu defiende una comprensión universal cuando señala que el aspecto más importante es la lucha, que aun tomando distinta forma en cada caso, consiste en el enfrentamiento natural que se produce cuando las nuevas generaciones tratan de ubicar y legitimar su práctica. Así, la tarea del investigador pasa por reconstruir la interrelación entre los recién llegados

y el grupo reconocido y poseedor de los medios de distribución del capital cultural.³⁰ De aquí se inducen las siguientes dos formulaciones: primero, las actitudes transformativas, tanto tácitas como explícitas, que logran causar polémica y posicionamientos implican una forma de reconocimiento, puesto que son consagradas por medio de la discusión; y segundo, estas actitudes, resultantes en prácticas estéticas, responden al criterio de la demanda, ya sea como sanción al mercado establecido o como proyecto personal, o dicho de otra forma, pueden ser o no ser anticipadas, por lo que su relación con la audiencia y posible éxito dependerá, en última instancia, de las fuerzas de los campos económico, político y social.³¹ La dicotomía es clave. Aquellos recién llegados utilizan estrategias subversivas como ruptura crítica en momentos de crisis para poner de manifiesto la existencia de la *doxa*, obligando a salir del silencio de su adhesión a sus defensores (Bourdieu 2002: 121). Este carácter oposicional del campo se explica por la carencia de posición de estos “recién llegados” y su reticencia a actuar dentro del círculo de la legitimidad, en la medida en que, para obtener cierto grado de consagración en la forma de prefacios, invitaciones o cargos institucionales, se les exige reconocer a través del homenaje y la celebración acrítica, el trabajo de sus predecesores (Bourdieu 1993: 57). Así es que el reclamo de una diferencia legítima desde el margen solamente puede tener éxito gracias a cambios externos.³² Este intento de toma de posición significa “*hacer época*”, “*hacer existir una nueva posición*” (Bourdieu 1995: 237; cursivas del original), lo que supone un constante movimiento de vanguardia que debe remitirse necesariamente a la *retaguardia* y crear una nueva lectura de referentes.

30 Insistiendo en este carácter dinámico, Bourdieu sostiene: “The literary or artistic field is a *field of forces*, but it is also a *field of struggles* tending to transform or conserve this field of forces” (1993: 29-30).

31 Estas ideas aparecen desarrolladas como “lógica del campo” al explorar la frontera entre el campo de la producción cultural y el campo de poder (Bourdieu 1993: 42-45).

32 “These may be political breaks, such as revolutionary crises, which change the power relations within the field [...], or deep-seated changes in the audience of consumers who, because of their affinity with the new producers, ensure the success of their products” (Bourdieu 1993: 57).

Efectivamente, a través de la identificación del choque generacional es posible analizar cómo ambos posicionamientos se relacionan al pasado, la tradición y la herencia cultural a través de elecciones selectivas como fórmula de legitimación, ya sea por repetición o descarte.³³ Este enfrentamiento dentro del campo se delinea y pormenoriza en los sucesivos capítulos. En el primer capítulo se presenta un panorama del campo y de la década que recoge justamente las discusiones sobre la relación con el pasado. Los siguientes capítulos estudian propuestas renovadoras concretas, incluyendo su recepción, acogida o rechazo, y consolidación. Sin embargo, de todos ellos se desprende la tesis general del libro, indudablemente heredera de la teoría de la contrahegemonía de Raymond Williams: en la izquierda cultural se produce, en efecto, una desradicalización por acción institucional a partir de la cual los discursos más encendidos pasan a formar parte, hacia el final de la década, de un abanico o paleta de colores aceptable y en absoluto amenazante. Williams señala que, dado que la hegemonía es un proceso (al igual que el campo cultural es una estructura dinámica), esta “[d]ebe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada” al igual que “es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (2000: 134), lo que significa que toda práctica contrahegemónica o alternativa es inherente a la hegemonía. La tesis de Williams es útil para el estudio del cambio discursivo de los distintos agentes de la izquierda cultural a lo largo del período y obliga a atender la relación de estos con los cambios en la estructura del campo cultural, por cuanto todo discurso subversivo acaba siendo integrado, sin por ello negar su fuerza transformadora.³⁴ De forma muy modesta, el presente volumen

33 Un ejemplo de ello es el cambio de significado que se produce cuando una aparente “repetición” cultural produce un “efecto de parodia” dado el cambio del contexto o la transmutación del campo. Un efecto claramente intencional que denota cierto grado de emancipación y revela la existencia de la *doxa* al polemizarla (Bourdieu 1993: 31).

34 En efecto, “el proceso cultural no debe ser asumido como si fuera simplemente adaptativo, extensivo e incorporativo. Las auténticas rupturas dentro y más allá de él, dentro de condiciones sociales específicas que pueden variar desde una

espera contribuir también a la discusión sobre la disensualidad crítica y carácter heterónomo de la producción cultural, cuestiones reflexionadas a partir de los postulados sobre autenticidad de Marta Traba o neovanguardia de Peter Bürger, ampliados con aportes teóricos más recientes que intentan salvar la relación entre intelectuales, arte y política como la diferencia entre imagen estética e imagen documental de Juliane Rebentisch, el antagonismo relacional de Claire Bishop o la estética conflictiva de Oliver Marchart.

La propuesta historiográfica, aún anclada en la territorialidad nacional y mayoritariamente circunscrita al entorno urbano de Caracas, vincula hechos sociales y políticos con la producción de un discurso cultural que se presentó a sí mismo como marginal, contrahistórico y disidente; así como plantea la tesis del arco discursivo de desradicalización a través del estudio de la práctica cultural. Lejos de capturar toda la producción de una década en una sola fotografía, el campo de la cultura es comprendido como estructura dinámica y en perpetua transformación, no solo observando los cambios en materia estética, sino entendiendo el discurso como una unidad múltiple en la que el actor cultural, su discurso, su práctica y los recursos que utiliza o que obtiene gracias a su posición y toma de posición electiva son elementos clave en las manifestaciones culturales. De ahí que se recurra tanto a la facticidad de lo material y de lo institucional como al análisis estético para situar la complejidad del desplazamiento. Es por ello que, en el caso de Tabla Redonda, lo biográfico juega un papel decisivo para entender la propuesta de estos actores, así como también lo hace la elección del género de la poesía para explorar las vías de una transformación social pensada como ejercicio introspectivo. En el caso de El Techo de la Ballena, el análisis se torna casi caleidoscópico: aunque en general se ha optado por objetos pertenecientes a las artes visuales como la pintura, la fotografía o el cine, sus discursos se han entrelazado a producciones literarias para, en una suerte de ejercicio compa-

situación de extremo aislamiento hasta trastornos prerrevolucionarios y una verdadera actividad revolucionaria, se han dado con mucha frecuencia” (Williams 2000: 136).

rativo, establecer los puentes estéticos de tres momentos discursivos del grupo identificados a lo largo del decenio. Estos tres momentos permiten, además, reconocer la construcción involuntaria de un arco discursivo que acaba por desarrollar una propuesta proto-ecologista mediante el trabajo con diferentes formas de residualidad.³⁵ Al tratarse de una propuesta historiográfica con carácter multidisciplinar debido a la naturaleza misma de las fuentes hay ciertas limitaciones y problemas inherentes a este tipo de empresa que deben ser reconocidos. La imposibilidad de dominar todas las disciplinas y poder realizar análisis de alta calidad académica ha condicionado la selección de ejemplos y revelan indudablemente también las inclinaciones de la autora. Por otro lado, la necesidad de recurrir a obras y ensayos de historia cultural e intelectual con abordajes similares sobre otras regiones latinoamericanas ha podido condicionar también la mirada.

El esfuerzo por proporcionar una lectura interdisciplinar en clave histórica de la izquierda cultural durante un período tan convulso es consecuencia de la fragmentación disciplinaria de la literatura precedente, pues es difícil encontrar trabajos que no respondan a un punto de vista estrictamente literario o plástico. Asimismo, la literatura ve-

35 La noción de “residualidad” es un derivado del trabajo de Nelly Richard sobre las prácticas culturales del Chile de la transición. Richard habla de “zonas residuales” como sinónimo de márgenes culturales en los que se observan “sedimentaciones simbólico-culturales”: “A veces se trata de fragmentos de discursos juzgados insustanciales por las categorizaciones fuertes del saber disciplinario; de detalles (formas, estilos) considerados superfluos y derivativos en relación al central predominio del contenido y de la representación; de formulaciones intermedias que convierten lo tenue y lo flotante en sus claves predilectas de exploración conceptual; de símbolos y metáforas cuyas ambigüedades referenciales levantan la sospecha de las serias lógicas del fundamento sobre su falta de peso en materia de verdad y de conocimiento objetivo. Lo ‘residual’ –como hipótesis crítica– connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos” (Richard 1998: 11). De acuerdo a esta definición, lo residual alude tanto a la posición dentro del campo cultural como a los propios ejercicios estéticos.

nezolana presenta, dentro del panorama nacional, una solidez que, sin embargo, apenas ha trascendido las fronteras nacionales, especialmente fuera del continente.³⁶ En el caso de la plástica, sí es posible decir que Venezuela se convirtió en un referente con la abstracción geométrica y el arte cinético de la década de los cincuenta, a menudo celebrando diversos proyectos arquitectónicos como el de la Universidad Central y eclipsando el estudio de cualquier otro desarrollo artístico. No obstante, estos comentarios que se arriesgan a simplificar la literatura precedente no cumplen la función de denunciar una invisibilidad total, ya que, en efecto, existen diversas antologías, historias literarias, monografías, ensayos temáticos, catálogos de exposición y artículos científicos que visibilizan y problematizan justamente el significado y alcance de la producción cultural venezolana. El matiz consiste, así pues, en esa separación en nichos disciplinarios que aísla la cultura y que apenas sobrepasa la forma del comentario contextual al referirse a la coyuntura social, política y global. Especialmente desde la literatura, se ha explorado la idea de una unidad nacional que responde, tal como defiende Beatriz González Stephan (1985: 62), a una agenda de “balcanización geo-política” que parece oponerse a la perspectiva continental hispanoamericana.³⁷ Sin embargo, remitiéndome a la

36 Iraida Casique habla de intelectualidad marginal y estudia, en esta misma década, que es la de los años del boom, la consideración menor respecto al resto del continente de los autores venezolanos: “¿se trata esta marginación de la prueba de un desarrollo menor de la narrativa venezolana —como generalmente se le ha leído— y/o de un fenómeno de autorreplegamiento y/o de una discrepante valoración de la función de las letras y el escritor? ¿Qué imagen particular de los sujetos de Venezuela quisieron proyectar los narradores en ese período? ¿Y hasta qué punto esa imagen forma parte del imaginario de ‘atraso’ que todavía hoy se viene arrastrando respecto a un país que se piensa sin escritura?” (2006: 605).

37 Entre los trabajos que conforman la línea de enfoque nacional, véanse: *Narradores venezolanos de la nueva generación* de Armando Navarro (1970), *Narrativa venezolana contemporánea* de Orlando Araujo (1972), *Panorama de la literatura venezolana* de Juan Liscano (1973), *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana* de Horacio Jorge Becco (1978), *Literatura y cultura venezolanas* de François Delprat (1996), *Noventa años de literatura venezolana* de José Ramón Medina (1997), *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano* de Karl Kohut (1999), *Temas de*

reflexión sobre el enfoque transnacional y tomando prestada la formulación de Karl Kohut, estos dos modelos, literatura venezolana y literatura hispanoamericana, no son irreconciliables, en tanto que “corresponden a diferentes capas de la realidad” y deben ser concebidos como “polos de una tensión dialéctica, en el sentido de que nunca se debe olvidar el aspecto transnacional en lo nacional, y lo nacional en lo transnacional” (Kohut 1999: 14). En el caso del arte, pocos son los manuales generales de historia del arte venezolano que recojan con detalle las prácticas de los sesenta. Además de los diversos textos curatoriales y notas de prensa del período de actores directamente vinculados con estas vanguardias como Juan Calzadilla, ha sido valioso rescatar el trabajo pionero de Marta Traba, y en particular de *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*, teniendo en cuenta que por aquellas fechas conoció de primera mano la escena cultural venezolana. Su pensamiento intuye, además, no solo vínculos latinoamericanos, sino un entramado global que demuestra ser cada vez más necesario abordarlo. También se debe destacar el volumen *Arte en Venezuela, 1959-1979* de Juan Carlos Palenzuela en el que se señala el año 1959 como punto de inflexión de las instituciones del arte y la pintura. Más recientemente, han sido valiosos los catálogos de exposición *Embracing Modernity: Venezuelan Geometric Abstraction* (Birbragher-Rozencwaig y Pérez 2010) y *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975* (Ramírez y Rivero 2018), dado que recogen una amplia muestra de prácticas y fórmulas estéticas entre 1940 y 1980, logrando así un amplio espectro histórico en torno a la idea de modernidad.

Un ejemplo paradigmático del condicionamiento de la mirada de la autora sea quizá el encuentro recurrente con una conceptualización del período como *época* que puede cegar en la apreciación de las diferencias y por ello debe asumirse críticamente. Por tanto, en la revisión de la historiografía venezolana del capítulo panorámico, la síntesis

literatura venezolana de Cesia Ziona Hirshbein (2002) y *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* de Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y la propia Beatriz González Stephan (2006).

política y cultural que define al período como década violenta o a la producción cultural como resultado de dicha violencia ha sido cuestionada. Asimismo, en el ejercicio de reconstrucción del panorama político-cultural entre 1958 y 1971, así como de la red transnacional, no solo se sugiere una larga década del sesenta que difiere del habitual lapso de la izquierda latinoamericana 1959-1972 (Fidel Castro-Salvador Allende), sino que a través de él se observan diferentes agendas y proposiciones estéticas que no pueden ser encapsuladas u homogeneizadas para redondear el período. Esta observación ha sido posible centrándose solamente en dos agrupaciones, que aunque consideradas centrales dentro de lo que dio en llamarse la izquierda cultural, no deja de ser un mapa parcial e incompleto. La tarea está, así pues, lejos de ser todo lo exhaustiva que pudiera ser. Por último, en consonancia con el presente de la historiadora, se podría discutir también la ausencia de una perspectiva inclusiva, de un esfuerzo consciente por dedicar un mayor espacio a la obra producida por mujeres dentro del campo y el período. Lamentablemente, las agrupaciones elegidas son mayoritariamente masculinas y aunque considerar las determinantes objetivas y subjetivas del género y la influencia de una temprana revolución sexual en la producción cultural venezolana suene sin lugar a dudas un camino sugestivo, no ha sido el propósito de la investigación. No escapa a la historiadora, la preeminencia de un imaginario revolucionario marcado por lo viril (cf. Piniella Grillet 2021). Pese a estos problemas, esta publicación aspira a ser un ejercicio de restitución histórica un poco más justo. La equiparación de Tabla Redonda con El Techo de la Ballena como una agrupación no solo pionera sino dinamizadora dentro de lo que fue la izquierda cultural ha sido demasiadas veces mentada pero pocas veces examinada en profundidad. Si a eso se suma el desequilibrio de la balanza de la canonización, no solo por el apoyo institucional y las reediciones dedicadas a El Techo de la Ballena en los últimos años, sino también por la propia labor de sus miembros que se han volcado en mantener su memoria, la originalidad de esta reconstrucción historiográfica se debe pues a esa voluntad de calibrar nuevamente la balanza. Otra limitación importante atañe no solo al marco cronológico y al carácter selectivo del acercamiento, sino a la espacialidad del estudio. Esto ha querido ser corregido con

la inclusión de ese capítulo transnacional, si bien no desde la pretensión de hacer creer al lector que tan poco fue todo, sino como recordatorio de un escenario más amplio que involucra paradigmas tanto suprarregionales como globales.

La búsqueda de comprensión del presente en el pasado es, finalmente, un ejercicio personal. La bienvenida al disenso que se fragua en los sesenta está en sintonía con el devenir global, y sin embargo, no explica del todo la actualidad venezolana. En el repaso de los acontecimientos y los discursos que aquí se refieren se evidencia la incapacidad de una autoproclamada institución de izquierdas por realizar el mismo gesto de absorción del disenso, lo que de pronto sugiere o bien arrogancia, o bien ingenuidad. Hay una constante retórica de lucha a la defensiva y una instrumentalización tan marcada del aparato cultural que termina por asfixiar el diálogo y la innovación.³⁸ Muchas de las prácticas de este recorrido historiográfico consistente en la identificación de momentos discursivos, podrían ser ejecutadas hoy y mantendrían la carga contrahistórica y abiertamente disidente, aun cuando la Revolución Bolivariana se halla esforzado en patrimonializar la herencia de la izquierda cultural como cuna o baluarte de una historia oficial hecha a medida. Es entonces cuando surgen las paradojas, las ironías y los contrasentidos que el lector mismo podrá apreciar y valorar, pues no es interés de la autora lanzar opiniones, sino preguntas que señalen las incongruencias discursivas. Aunque se haya pretendido una y otra vez explicar la actualidad venezolana a

38 La instrumentalización de la historia se da en toda la paleta de colores ideológicos imaginables. Si el revisionismo crítico tiende a ser asociado históricamente a poderes conservadores, al igual que la historia restitutiva a los sectores progresistas, hoy en día la espectacularización de lo político y la aceleración de la sociedad de consumo de la era digital, entre otros muchos aspectos, ha borrado tal asunción. La reflexividad de las disciplinas, incluida la historiografía, ha favorecido la consolidación de una época de fabricación discursiva a gusto del consumidor. Cabe preguntarse si esa bienvenida al disenso, esa cooptación de toda disidencia como bandera de pluralidad dentro de la hegemonía liberal, no ha sido contraproducente hasta cierto punto, cuando en el panorama actual florecen tantos populismos polarizantes, a izquierda y a derecha.

partir de la corrupción de los partidos y el hartazgo que evidenció el Caracazo en marzo de 1989, las fallas del sistema pueden ubicarse en las heridas mal cicatrizadas de la transición democrática de 1958 de la Cuarta República. Tanto la insurgencia de la guerrilla como las luchas en el ámbito de la cultura, ambas replegadas ante el éxito de un Estado fortalecido por la bonanza económica que supo institucionalizar e integrar, canalizando y perdonando la disidencia, dan cuenta de que la derrota no siempre es interiorizada y comprendida por igual entre los sujetos que la experimentan. Hoy, cuando el futuro de Venezuela es aún incierto, acercarse indirectamente a un problema de lectura historiográfica sobre la patrimonialización y canonización de la producción cultural que claramente dialoga con lo político requiere cautela pero también pies de plomo. La participación misma en el proceso bolivariano de algunos actores entrevistados o el partidismo de las instituciones consultadas ha sido la causa principal de quienes han negado valor a la investigación o querido adjudicar al proyecto una trinchera ideológica, especialmente cuando se han valorado positivamente por su originalidad prácticas culturales del período abordado. Es por eso que, más que el proceso mismo de investigación extendido a lo largo de cuatro años, enfrentarse al pasado de una región convertida en carnada para el enfrentamiento político, incluso fuera de sus fronteras nacionales, es lo que ha marcado y dejado una huella personal, un pesar que aún no ha sido solventado. Pocos han sido los que han sabido valorar que el estudio de este período, que pareciera teñido por el presente más de lo que en realidad lo ha influido inversamente, es indispensable para el pensamiento crítico y emancipado, alejado de toda imposición retórica.

CAPÍTULO 1

Desandando el tiempo: la izquierda cultural

El escritor tiende cada día más a ser el producto de su circunstancia y de los condicionamientos, aun cuando aparezca combatiendo el sistema. Uno de los productos más apetecidos de la gran sociedad de consumo capitalista es la literatura en que se la escarnece.

JUAN LISCANO, *Panorama de la literatura venezolana actual*, 1973

El título de este capítulo es una referencia unívoca a dos críticos culturales decisivos para el estudio de la producción cultural de la década de los sesenta: Juan Liscano y Alfredo Chacón. El porqué de esta elección se debe al talante inconforme de ambos autores, quienes se oponían a la instrumentalización del arte por parte de la política y cuestionaron la autolegitimación de quienes se conformaron rápidamente con sus propuestas ético-estéticas para la pretendida transformación social. No obstante, hay que señalar que Juan Liscano, nacido en 1915, defendía la institucionalidad de la democracia por encima de cualquier interés de clase o partido y fue un duro crítico con los jóvenes de la

neovanguardia por sus posicionamientos ideológicos prorrrevolucionarios. Por su parte, Chacón, nacido en 1937, afín al ideario político de izquierdas y crítico de la dependencia cultural y del monopolio de las instituciones, reflejó cierto malestar con el fracaso de las propuestas de la “minoría intelectual” de izquierda.¹ En una retrospectiva histórica del campo intelectual, sus observaciones se complementan y arrojan, en una fórmula combinatoria, una mejor luz sobre las transformaciones del decenio en el ámbito de la cultura, no sin aportar comentarios clave que aluden a las circunstancias de la producción y al contexto sociopolítico.

Así, este capítulo está compuesto por tres secciones que, además de servir de contextualización para el lector poco familiarizado con la historia de Venezuela, enfatiza los acontecimientos que condicionaron el imaginario del período y plantea algunos interrogantes y reflexiones respecto al discurso historiográfico. En la primera sección, se presenta un breve recorrido de la historia política de la que podemos considerar la larga década de 1958 a 1971, coincidente con los tres primeros gobiernos democráticos de Rómulo Betancourt, Raúl Leoni y Rafael Caldera. Este bosquejo tiene la finalidad de cuestionar la elevación de la violencia a todo el período sin plantear serias diferencias en los modos, la intensidad y la ferocidad de esta. La conceptualización de la época por parte de la historia intelectual de toda la región latinoamericana ha tendido a utilizar la Revolución Cubana y el golpe de Estado a Salvador Allende, esto es, 1959 y 1973, como fechas límite para el recorte histórico que hace de la época una entidad plena de sentido (Gilman 2012: 36). Sin embargo, vale plantear la opción localizada para el caso venezolano, no solo por las circunstancias particulares de su historia política, sino también por el acontecer cultural. La segunda sección consiste en una aproximación, a grandes rasgos, al campo intelectual para ubicar los siguientes capítulos en la especificidad de

1 Ambas semblanzas están derivadas de la lectura de la carta con la que Juan Liscano responde al semanario *Combate* por salir en su defensa en 1962 y del prólogo de Tulio Hernández a la antología de ensayos de crítica cultural de Chacón. Cf. Liscano 1964: 318 (“Carta pública al semanario ‘Combate’”) y Hernández 2005: 13.

su contexto, así como dar cuenta de la complejidad del mapa de relaciones, cambios, polémicas y escenificaciones a lo largo del período. En especial, se enfatiza la cronología y mapa de las agrupaciones y se presentan algunos antecedentes clave para entender el carácter “subversivo” de la década de los sesenta. La tercera y última sección cuestiona dos asunciones conceptuales sobre la década de los sesenta y su producción cultural: la agrupación de los actores bajo el concepto de “generación” y la caracterización de su producción bajo el signo de la violencia. Por un lado se plantea que, aun compartiendo el campo con otros muchos jóvenes, los actores de los grupos estudiados se distinguieron y destacaron del resto de formaciones en el origen y la conformación de sus trayectorias. Por otro lado, se retoma la pregunta sobre cierta retórica de la violencia, esta vez con relación a la producción cultural. En su conjunto, el capítulo aspira a conformar un panorama de fechas, eventos, movimientos y conceptualizaciones clave que serán referidos en adelante.

1.1. ¿Una década violenta?

Al tomar como punto de partida la reflexividad crítica de Alfredo Chacón, es necesario insistir en el cuestionamiento de la construcción histórica en torno a la década de los sesenta. De ahí, la opción por los signos de interrogación. En un ensayo de 1991, Chacón afirmaba:

Los años sesenta venezolanos constituyeron un período de una compleja intensidad que ni la inteligencia cultural, ni la historiográfica o la política se han propuesto descifrar, o cuando menos, caracterizar. Más bien, se ha hecho lo contrario: condenarlo a un silencio del que tirios y troyanos parecen derivar la expiación de sus respectivos y heredados (re)sentimientos, o exaltarlo hasta el altar de la consagración retórica como fuente de presuntos y ansiados merecimientos (Chacón 2005: 19).

El autor parecía entonces vaticinar el futuro de la historiografía, en el que, ya sea por parte de estudios académicos que caracterizan la producción cultural de acuerdo a tesis más o menos elaboradas que condicionan su existencia a la noción del compromiso o a los fenóme-

nos de la modernidad, o ya sea por parte de las reediciones y antologías que han terminado por consagrar a El Techo de la Ballena y eclipsar al resto de las agrupaciones en su mirada al pasado; la labor arqueológica debería bastar para descubrir la complejidad de un campo cultural en ebullición demasiado frecuentemente caracterizado como consecuencia natural de la violencia política. No se trata tampoco de desmentir la vinculación entre la realidad sociopolítica y la producción cultural, pero sí de interrogar y matizar las simplificaciones y los esencialismos. Si bien Chacón está pensando en la violencia política ligada a la insurgencia guerrillera, esta puede ser pensada en términos más amplios.² La violencia, como se verá, puede ser entendida en clave sistémica como confrontación al imperialismo en sus vertientes económicas y culturales por medio de la propaganda. La violencia puede ejercerse también simbólicamente y es por ello que vale la pena hacer un repaso a los acontecimientos históricos que tuvieron el relato historiográfico de los sesenta como período convulso, una tarea que nos servirá para entender el *sistema de enunciabilidad*, esto es, el archivo según Foucault (2002: 219), que permite hablar de una “década violenta” y, en última instancia, para comprender los cambios en materia estética y en la dinámica del campo intelectual. Y es que, de acuerdo a Claudia Gilman (2012: 50-51), quien alude a una lectura clave del período como es *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon, en cuyo prólogo

2 El autor reconoce la complejidad de las circunstancias globales y los acontecimientos históricos, pero considera que esta “irrupción de lo político en el seno de la conciencia y la experiencia” es la clave para entender la “exagerada identificación entre violencia y realidad”. Chacón denuncia, por tanto, la pérdida de memoria así como la incapacidad del ejercicio de autocrítica al que se deben quienes pregonaron la transformación social por medio de la creación cultural: “[...] así como la conmoción del país por la subversión política sólo caracterizó a tres (61-63) de los seis años (58-63) transcurridos desde la caída del dictador Pérez Jiménez hasta la derrota de la lucha armada urbana y el aislamiento de la guerrilla rural, del mismo modo la politización directa de las poéticas no rigió sino entre el 62 y el 64, poco más o menos, siendo el resto de la década unos años de derrota y repliegue, o de reintegración al ya para entonces remozado orden cultural. [...] ¿Cómo se explica, entonces, semejante inflación predicativa de la politización estética?” (Chacón 2005: 20-21).

Jean-Paul Sartre comenta el carácter inaugural de la violencia, debe tenerse en cuenta que esta adquiere una centralidad indiscutible en el discurso de la intelectualidad de izquierda, en la medida en que justifica la violencia revolucionaria como respuesta a la violencia original del orden social. De pronto, la violencia se reveló sistémica, una característica omnipresente en cualquier práctica social.

Es por demás consabido que la década de los sesenta constituyó el inicio de un período de cambios radicales en la mayoría del subcontinente latinoamericano. El impacto de un hecho tan imprevisible como fue la Revolución Cubana vino a marcar un rumbo agitado en el que la radicalización de sectores políticos de distinto signo decidieron instaurar, por diferentes vías, sus modelos de Estado. En Venezuela, el decenio se abrió, al igual que muchos otros países de la región, con el avance revolucionario, y sin embargo, este se produjo contra la democracia recién inaugurada que presidía Rómulo Betancourt. La restauración democrática sucedía a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, pero excluye de su proyecto las iniciativas y partidos de izquierda afines a la experiencia cubana. La insatisfacción de la juventud militante del Partido Comunista (PCV) así como la del propio partido del presidente, Acción Democrática (AD), acabarán alimentando la vía de la insurgencia armada con la fundación de los movimientos insurreccionales de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) y del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Con el PCV ilegalizado, la izquierda se propone, en vano, imposibilitar los comicios presidenciales de 1964. Con una altísima participación, vuelve a gobernar AD aunque solamente con un tercio de los votos y esta vez bajo el liderazgo de Raúl Leoni. La guerrilla cambia su estrategia urbana por la creación de diversos focos rurales que se mantendrían en activo hasta los años ochenta. Así, la derrota se consolida en la conciencia de muchos de sus partícipes ya a mitad del decenio pese a las muchas vidas que siguieron arriesgándose en la lucha incluso después de la legalización del PCV en 1968. En el transcurrir de dos legislaturas, la democracia logra consolidarse convirtiendo al país en un modelo político-económico ejemplar para la región, cuya prosperidad está garantizada por la explotación del petróleo. Sintomático de la desazón que acompañó al cúmulo de frustraciones del decenio, po-

dría afirmarse con Tulio Halperin Donghi que el más emblemático de “los signos del agotamiento de esa gran ola ascendente” lo constituyen los muchos 1968 que se sucedieron a escala global, por cuanto “no dejaban de reflejar por igual la impaciencia ante la sospechosa demora en el desencadenamiento de las transformaciones radicales anunciadas con fe tan firme a comienzos de la década” (Halperin Donghi: 2016: 538-539). En los comicios de 1968 obtendría la victoria el candidato socialcristiano Rafael Caldera, cuyo partido, Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI), se sumaría a AD en el bipartidismo que caracterizaría el mapa político venezolano hasta la llegada de Hugo Chávez en 1999.

El 23 de enero de 1958 significó la salida de Pérez Jiménez tras diez años de una dictadura con un dispositivo electoral fraudulento y que había interrumpido la continuidad de la brevísima experiencia democrática que había otorgado la presidencia al intelectual Rómulo Gallegos en 1947. Tras una Junta Militar de Gobierno integrada por su ministro de defensa Carlos Delgado Chalbaud, y los coroneles tenientes Marcos Pérez Jiménez y Luis Llovera Páez, sería Pérez el que asumiría la presidencia tras el magnicidio de Delgado Chalbaud y la pantomima democrática del gobierno de Germán Suárez Flamerich entre 1950 y 1952, que sustituyendo a Delgado Chalbaud y habiendo convocado unos comicios que dieron la victoria a Jóvito Villalba de Unión Republicana Democrática (URD), renunció al cargo tras la no aceptación de los resultados por parte de la Junta. La política del dictador se caracterizó por un fuerte objetivo modernizador bajo el sello del “Nuevo Ideal Nacional”. La ilegalización del PCV y de AD, así como la persecución, el encarcelamiento y el asesinato de sus líderes políticos corrían en paralelo al espectáculo de modernidad arquitectónica promovido por el régimen. Hacia 1957, diversos representantes del PCV, AD, COPEI y URD crean clandestinamente y desde el exilio la Junta Patriótica de Gobierno con el objetivo de restaurar la democracia. Los comicios previstos a finales de ese año pretendieron ser reemplazados por un plebiscito promovido desde el Palacio de Miraflores cuyo objetivo era prolongar el gobierno del dictador cinco años más. En el mes de diciembre los estudiantes protagonizaron varias protestas, la Junta Patriótica convocó un paro nacional y poco

a poco se sumaron sectores militares descontentos, lo que tuvo como desenlace la huida de Pérez Jiménez, primero hacia la República Dominicana y, seguidamente, a España.³

Tras la salida de Pérez Jiménez, se conformó una Junta de Gobierno encabezada por Wolfgang Larrazábal con el objetivo de convocar elecciones en el país, que serían en efecto llevadas a cabo a finales de 1958. Esto no se produjo sin pugnas internas, alzamientos militares y más protestas en el transcurso de ese año. Mientras tanto, los líderes en el exilio retornaron a Caracas y fueron conformando sus candidaturas presidenciales: Betancourt por AD, Caldera por COPEI y Larrazábal por URD y el PCV. Poco antes, los partidos de la Junta Patriótica, excluyendo al PCV, firmaron el Pacto de Puntofijo, un acuerdo de gobernabilidad para el respeto de los resultados electorales y que contaba con un programa de gobierno común y la integración de los diferentes partidos firmantes en el gabinete de gobierno con el reparto de las carteras ministeriales.⁴ Tras la victoria electoral de Betancourt, la exclusión del PCV del acuerdo de gobierno más la visita de Fidel Castro en la efeméride del fin de la dictadura, marcó el camino de la confrontación entre la izquierda venezolana y el nuevo *statu quo*.⁵ Incluso URD llegó a abandonar el pacto de gobierno y pasó a

3 Jesús Sanoja Hernández (2001: 75-77) hace un diario de los acontecimientos que siguieron al plebiscito con el que Pérez Jiménez pretendía mantenerse en el poder tal y como fueron publicados en *El Nacional*. Entre ellos cabe destacar que, aún con la censura impuesta a la prensa y el vacío informativo de los primeros días de enero, el 12 de enero circula un manifiesto firmado por un grupo de intelectuales: Miguel Otero Silva, Mariano Picón Salas, Isaac J. Pardo, Vicente Emilio Sojo, Antonio Estévez y Alexis Márquez Rodríguez. Finalmente, el mismo 23 de enero, *El Nacional* edita sin censura la caída del dictador bajo el titular “Derrocada la tiranía”.

4 El Pacto de Unidad fue firmado el 31 de octubre de 1958 en la residencia de Caldera, la finca de nombre Puntofijo, nombre con el que la prensa haría eco del acuerdo, tal como se sostiene en la web de la Fundación Tomás Liscano. Cf. “Biografía”, *Rafael Caldera*, <https://www.rafaelcaldera.com/biografia/> (última consulta: 5/12/2023).

5 De acuerdo a Arráiz Lucca (2013: 356), Betancourt y AD obtuvieron, respectivamente, el 49,18% y el 49,45% de los votos; Caldera y COPEI, el 16,19% y el

la oposición en 1960 al no estar de acuerdo con la política exterior de Betancourt en relación con Cuba.

Los primeros años del decenio fueron decisivos para las relaciones polarizadas del campo político. En 1960 se produce la primera escisión del ala izquierda de AD, contribuyendo a la fundación del MIR. Una segunda escisión se produciría en 1962, haciendo perder a Betancourt la Cámara de Diputados y, en 1963, el uso del color blanco en los comicios de ese año, si bien no impediría que obtuviera la victoria su sucesor Raúl Leoni. Betancourt y su doctrina, que finalmente causó la ruptura de relaciones diplomáticas con Cuba, creó un caldo de cultivo de una izquierda resentida desde finales 1958.⁶ Así, en el III Congreso del Partido Comunista de 1961 se afianza la opción insurreccional de manera indirecta que, a tenor de Manuel Caballero (2004: 315-316), respondió a tres razones: en primer lugar, la “culpa” de no haber derrocado a Pérez Jiménez como los cubanos a Fulgencio Batista; en segundo lugar, la disposición a no sumarse a una revolución victoriosa, sino de promoverla, en parte también para no ser eclipsados por el recién fundado MIR; y por último y en tercer lugar, la necesidad de abortar una insurrección militar, lo que lleva a poner en la cabeza de las FALN al coronel Juan de Dios Moncada Vidal, con el fin de producir una “desviación militarista”.⁷ Poco antes

15,20%; y Larrazábal el 34,59% que, en los votos partidistas estaba dividido en el 26,75% para URD y el 6,23% para el PCV.

- 6 El quiebre del “espíritu unitario” del 23 de enero de 1958, así como el marcado anticomunismo de Betancourt, han sido explicados como una maniobra del gobierno para calmar el clima de sublevación militar de 1960, debido al levantamiento de Jesús María Castro León en el Táchira o al atentado contra Betancourt, seguidos en 1961 y 1962 por el alzamiento de Barcelona y la intentona de La Guaira, respectivamente (Mondolfi Gudat 2015: 199-200). Véanse también los testimonios recopilados por Agustín Blanco Muñoz en el cuarto tomo de *Testimonios violentos*, fruto de su investigación “La violencia en la Venezuela reciente: 1958-1978” en la Universidad Central de Venezuela (Blanco Muñoz 1981).
- 7 Una lectura detallada de Ricardo Robledo Limón de los documentos internos del PCV, observa lo siguiente: “El III Congreso del PCV, si bien sostenía que ‘Una pequeña isla... nos está señalando el camino que habremos de recorrer los pueblos latinoamericanos...’ y se adhería a la I Declaración de La Habana (27 de sep-

de la fundación de este segundo movimiento armado, acusados de proponer una vía política violenta, se suspende la inmunidad parlamentaria de algunos miembros del MIR y del PCV, y las actividades de sus partidos fueron prohibidas, lo que supuso una progresiva ilegalización de facto que culmina con el arresto de los parlamentarios en 1963, pese a que el PCV había suscrito la nueva constitución de 1961. La prensa, que castigaba los discursos incendiarios de Betancourt, es objeto de la censura del Estado, lo que, sumado a los hechos anteriores, permite describir al primer mandato democrático como un estado de excepción.⁸

1962 es considerado el “*annus horribilis*” del gobierno de Betancourt por el historiador Edgardo Mondolfi Gudat, quien reconstruye el clima de incertidumbre con el que se inició el año tras una huelga de transporte violenta apenas dos semanas antes del 13 de febrero, día de la conmemoración de un año más de presidencia, en el que Betancourt pronunciaría la famosa máxima: “disparar primero y averiguar después”. Una frase que no aparece en el discurso impreso y cuya desaparición explica Manuel Caballero, que pese a considerarla un grave error político, la matiza y contextualiza.⁹ Queda para la me-

tiembre de 1960), no proclamaba aún la lucha armada como la vía para derrotar la ‘política capituladora del Gobierno y luchar por la formación de un gobierno democrático y patriótico’, no obstante advertía: ‘es necesario enfrentarnos ya al futuro de violencias que se ciernen sobre el país’ (1971: 533). A propósito de la comandancia de las FALN de Juan de Dios Moncada Vidal, puede extenderse la lectura en relación con los “giros ideológicos” dentro de las Fuerzas Armadas, puesto que Moncada acompañó a Jesús María Castro León en el levantamiento conservador que condenaba al gobierno de Betancourt por sus simpatías comunistas (Ewell 1984: 132).

- 8 Se allanan varias veces entre 1960 y 1962 los talleres de *Tribuna Popular*, siendo definitivamente clausurado, así como otras publicaciones como el semanario *Izquierda*; *La Hora*, *Clarín* y *El Venezolano* son también suspendidas. Sin embargo, fue finalmente por la impopularidad del asalto al tren de El Encanto en 1963 por parte de las FALN que existió un pretexto para retirar la inmunidad parlamentaria tanto al PCV como al MIR. Cf. Caballero 2004: 339-340, 336.
- 9 Según Caballero, la frase había sido pronunciada al comentar el suceso fallido de La Guaira, al que acudieron trescientos estudiantes esperando armarse y contra quienes no se disparó, como advertencia o amenaza ante futuros brotes insu-

moria colectiva, sin embargo, que ese discurso significó el punto de inflexión en la respuesta del gobierno a la amenaza insurreccional de la izquierda. Hubo, en efecto, dos levantamientos ese año que ponen de manifiesto la impaciencia de la izquierda por derrocar a Betancourt. Se trató de dos alzamientos militares que, pese a ser intentos frustrados, alimentaron el optimismo revolucionario de la izquierda, que los respaldó de tal modo que en el imaginario del período se los considera golpes de izquierda.¹⁰ En mayo de ese año se produjo el “Carupana-zo”, una sublevación en la base naval de Carúpano y, apenas un mes después, un alzamiento en la base naval de Puerto Cabello, bautizado como el “Porteñazo”. Ambos enfrentamientos no estuvieron coordinados y fueron reducidos en dos días, dejando un saldo de muertos sin precedentes. Aun así, sirvieron a los movimientos insurgentes para fortalecer su tesis de que las Fuerzas Armadas no apoyaban al gobierno de Betancourt, no sin un ejercicio de autocritica que les llevaría a crear las FALN y, en específico su brazo armado comandado por Argimiro Gabaldón, el Frente de Liberación Nacional Simón Bolívar o “Libertador”, para mejorar la coordinación de los distintos frentes que ya existían promovidos por el PCV y el MIR, así como a los posibles futuros focos militares. Algunos de los militares involucrados en estos golpes lograron escapar a la prisión y se incorporaron a los frentes guerrilleros. Sin embargo, en la retrospectiva crítica de algunos

rrccionales. Caballero (2004: 307-308, 320) confirma en nota al pie, asimismo, la pronunciación de la polémica frase a través de la consulta a personas del círculo de Betancourt: Simón Alberto Consalvi, Luis José Oropeza o Ramón J. Velásquez. Por otro lado, Mondolfi Gudat (2015: 237) añade a la reflexión de Caballero otra de las máximas de aquel discurso que respondía defensivamente a las consignas callejeras que pedían su renuncia y un nuevo gobierno: “Yo soy un Presidente que ni renuncia ni lo renuncian”.

- 10 La asunción del carácter izquierdista de estos levantamientos contrasta con los testimonios de sus protagonistas recuperados por el historiador Agustín Blanco Muñoz, en los que, de acuerdo a Edgardo Mondolfi Gudat (2015: 37-51) y su pregunta “¿cuánto de veras a la izquierda?”, se patentiza el escaso cariz ideológico de tales levantamientos. Es cierto que tanto el PCV como el MIR estuvieron en contacto con ambas bases navales, pero la apropiación de tales asonadas, aunque efectiva para el imaginario social e histórico, resulta abusiva.

dirigentes de izquierda, así como de diversos historiadores, 1962, un año que se le presentó tan difícil a Betancourt, constituyó a la vez la derrota de la izquierda:

En otras palabras, la izquierda se quedó sin el santo y sin la limosna: es decir, sin el capital militar y, también, sin el capital político que había supuesto la movilización y el auge de masas. Fue a raíz de ello que las izquierdas –PCV, MIR y sectores radicales de URD– comenzaron a utilizar en forma autocrítica la siguiente expresión: “Echamos todo por la borda” (Mondolfi Gudat 2015: 480).¹¹

Esta autocrítica no se apreció inmediatamente. Si bien en 1963 se produjo un cambio de estrategia, la izquierda no cesó en su empeño y crítica contra Betancourt. Por un lado, la apuesta por la guerrilla pasa de un “cortoplacismo” a un “largoplacismo”, es decir, una apuesta por el foquismo y la guerra prolongada con el fin de crear una base campesina que fue relativamente efectiva en los estados de Lara, Falcón, Portuguesa, Sucre, Monagas y Anzoátegui.¹² Por otro lado, en el entorno urbano, la estrategia consistió en llevar a cabo sabotajes y asaltos de carácter propagandístico especialmente concentrados a finales del año con el objetivo de impedir los comicios de diciembre.¹³ Algunos golpes simbólicos fueron muy sonados, como el asalto al Museo de Bellas Artes para el secuestro de obras de la exposición francesa, la toma del buque Anzoátegui o los sabotajes a las instalaciones petroleras o voladuras de estaciones de bombeo u oleoductos. Sin embargo, y especialmente por los civiles que queda-

11 Tanto el historiador Juan Bautista Fuenmayor como algunos de los dirigentes de izquierda entrevistados por Blanco Muñoz, de quien se extrae la cita integrada, considera que después de los eventos de 1962 no hubo otros acontecimientos que sacudieran gravemente al gobierno.

12 La referencia al “cortoplacismo” y al “largoplacismo” pertenece al testimonio de Héctor Pérez Marcano ofrecido a Blanco Muñoz, cuya cita aparece en Mondolfi Gudat 2015: 483.

13 Se habla de un período de “violencia publicitaria” o de “golpes publicitarios”, un “paréntesis de la estrategia insurgente que se vería más caracterizado por la ‘notoriedad’ de las acciones que por su efectividad a la hora de golpear al Gobierno” (Mondolfi Gudat 2019: 173).

ron heridos, el asalto al tren turístico de El Encanto en Los Teques aceleró la impopularidad de la lucha armada en la opinión pública.¹⁴ Teniendo en cuenta que un mes más tarde de ese asalto se celebrarían las elecciones presidenciales, la llamada a la abstención promovida por la izquierda resultó en un rotundo fracaso. El Encanto puso de manifiesto, además, la ineficacia de la labor coordinadora de las FALN y del FLN, que evidenciaron diferencias y falta de consenso en la ejecución de las operaciones.

Las opciones políticas de estas elecciones fueron muy distintas a las disponibles para la legislatura a la que se daba cierre. AD y AD-Oposición presentaron como candidatos a Raúl Leoni y a Raúl Ramos Giménez, respectivamente. Rafael Caldera volvió a presentarse por COPEI y Jóvito Villalba por URD. Los resultados castigaron a la escisión de AD, COPEI aumentó en apoyos y URD se hundió más de diez puntos, resultando vencedor Leoni, aunque sin el apoyo tan mayoritario que había tenido Betancourt.¹⁵ La participación fue superior al 90% y fue el hecho decisivo que terminó de fracturar a la izquierda y su opción insurreccional. Así, y hasta finales de 1965, cuando el PCV abandona de facto la lucha armada, se produce una fractura entre quienes aprueban proseguir con la guerra de guerrillas en el campo y quienes desean volver a la legalidad.¹⁶ Coincidentemente a la crisis

14 Aunque Gustavo Machado, líder del PCV, y Domingo Alberto Rangel, líder del MIR, repudiaron ese acto, la vinculación de sus partidos con los movimientos armados que lo perpetraron no podía ser puesta en duda. Cf. Mondolfi Gudat 2018.

15 AD-OPOS obtuvo solamente un 2,29% de los votos, COPEI el 20,19%, URD el 18,89%, el candidato independiente Arturo Uslar Pietri un 16,08% y Larrazábal, que se presentó nuevamente por Fuerza Democrática Popular (FDP), el 9,43%. Cf. "Elecciones Presidenciales. Cuadro comparativo 1958-2000", Consejo Nacional Electoral, <<http://www.cne.gov.ve/web/documentos/estadisticas/e006.pdf>> (última consulta: 5/12/2023).

16 De hecho, quienes rechazaban la pacificación eran justamente los líderes encarcelados desde 1963: Jesús Faría, Eduardo y Gustavo Machado, Pompeyo Márquez, Teodoro Petkoff y García Ponce. Y sin embargo, Domingo Alberto Rangel acabaría fuera del MIR justamente por defender el abandono de la violencia (Robledo Limón 1971: 536).

interna de estas formaciones, apareció en julio de 1964 un artículo de Juan Liscano bajo el título “¿Quién dirige la extrema izquierda?” que preveía que tarde o temprano, fracciones del PCV o del MIR plantearían el retorno a la legalidad.¹⁷ En efecto, la postura pacifista de Domingo Alberto Rangel acabó con su salida del MIR, y mientras que el PCV no terminaba de condenar la vía violenta y asumir públicamente su estrategia de repliegue, la falta de dirección política empujó a las FALN a asumir por entero la responsabilidad de la lucha.¹⁸ A finales de 1964, el controvertido tiro accidental en las montañas del estado Lara que acabó con la vida del comandante Carache, alias de Argimiro Gabaldón, levantó recelos y sospechas entre los guerrilleros. Otro ejemplo de la división lo constituyó el asesinato del funcionario Julio Iribarren Borges en 1967, asumido por las FALN y negado por el PCV que no estaba dispuesto a que se asociara a la reciente fuga de sus líderes del Cuartel de San Carlos, al igual que tampoco se vinculó al desembarco cubano en Machurucuto.

El gobierno de Leoni formó un acuerdo con URD y no con COPEI, con el objetivo de promover cierto “entendimiento nacional” e instar a la izquierda a abandonar las armas (Arráiz Lucca 2013: 36). Esto vino facilitado por un período de bonanza económica, a diferencia del período betancourista, que se tradujo en la inversión en infraestructuras, la creación de instituciones educativas y de cultura. Finalmente, para poder participar en las elecciones de 1968, el PCV promovió la Unión Para Avanzar (UPA), que apoyó al candidato presidencial Luis Beltrán Prieto, de un nuevo grupo disidente de AD, Movimiento Electoral del Pueblo (MEP), aunque finalmente resultaría victorioso COPEI con Rafael Caldera.¹⁹ El nuevo presidente, sin

17 Recuperado en Robledo Limón 1971: 536.

18 Toma el mando el guerrillero Douglas Bravo (Robledo Limón 1971: 540).

19 Caldera obtuvo el 29,13%, Gonzalo Barrios por AD el 28,24%, Miguel Ángel Burelli Rivas por URD la coalición Frente de la Victoria el 22,22% y Luis Beltrán Prieto por el Movimiento Electoral del Pueblo (MEP) el 19,34%. El PCV no presentó un candidato presidencial y obtuvo 103 368 votos para el congreso (“Elecciones Presidenciales. Cuadro comparativo 1958-2000”, Consejo Nacional Electoral, <<http://www.cne.gov.ve/web/documentos/estadisticas/e006.pdf>>), que de acuerdo

embargo, no seguiría la fórmula del gobierno de coalición y el reparto de las carteras ministeriales, lo que caracterizaría su legislatura como fin del puntofijismo. Durante el mandato de Caldera, se le permitiría nuevamente al PCV volver a la vida política, afianzando con ello la tesis de la pacificación democrática.²⁰

¿Es posible hablar entonces de un *decenium horribilis* por extensión del *annus horribilis*? ¿Supone la pacificación de Caldera a finales de la década el verdadero fin de la violencia? Partiendo de los estudios historiográficos que se centran en el primer gobierno democrático de Betancourt y a la “temporada de golpes” a la que alude el trabajo de Mondolfi Gudat, podría concluirse con Alfredo Chacón que no existe una década violenta como entidad de sentido unívoco, lo cual requiere matizar las fórmulas de violencia de los distintos acontecimientos que la integran. Si en los primeros años el gobierno se enfrentó a los alzamientos militares de unas Fuerzas Armadas acostumbradas a cierto protagonismo en la escena política tras diez años de dictadura, el Pacto de Puntofijo y el discurso anticomunista progresivamente más iracundo de Betancourt con el objeto de ganarse a la derecha amenazante, acrecentó los anhelos de una izquierda demasiado impaciente y desorganizada. Es posible que el cambio de estrategia, la opción del foquismo y la propaganda, fueran no solo decisiones tardías, sino también poco efectivas, teniendo en cuenta la despoblación del campo venezolano y el carácter anecdótico de los golpes simbólicos, cuya significación seguramente era solamente leída por unos pocos que compartían la misma ideología. Es quizá por eso que, en la revisión crítica del pasado, el izquierdismo haya optado por reconocer la derrota de 1962 como año decisivo:

La derrota sufrida por la izquierda en 1962 en el terreno militar no la llevó a reflexionar sobre su actitud suicida. Por el contrario, decidieron iniciar una guerra de guerrillas en un país donde a partir de 1961 se había acelerado la despoblación del campo. Fue un gasto inútil de vidas y de dinero, y una amarga derrota. La

a Diego Bautista Urbaneja, no es un resultado “tan dramático respecto de los 168 mil del año 58, para ser una reaparición disimulada del PCV luego de diez años de ausencia” (2007: 46).

20 Sobre el período de Caldera, véase Mondolfi Gudat 2018.

lucha guerrillera ha dado origen a una prolífica literatura testimonial, y casi nada más (Caballero 2004: 318).

Paralelo a la romantización de la lucha que se deriva de dicha literatura testimonial, el campo intelectual replicó la crispación del campo político de los primeros años del decenio, extendiéndola a todo el período, y marcaría la hoja de ruta del conflicto permanente en los círculos intelectuales, especialmente de aquellos protegidos por la autonomía universitaria. Hay que considerar especialmente al frente estudiantil y la réplica de las luchas dentro del campus de la Universidad Central, un “campo de prueba para las diversas fuerzas nacionales” (Robledo Limón 1971: 543) y “centro logístico del movimiento subversivo” (Bautista Urbaneja 2007: 49), dado que entre los estudiantes siempre hubo un apoyo mayoritario a los partidos de izquierda. De hecho, las elecciones universitarias de 1966, en las que los comunistas obtuvieron un 53% de los votos, sumado al hecho de que desde el Congreso se acusó a la UCV de “guarida comunista”, acabó provocando, a finales de ese año, el allanamiento de la UCV y la toma de las residencias estudiantiles, limitando así la autonomía universitaria (Robledo Limón 1971: 543-544; Castillo Herrera 2014: 148). El izquierdismo del sector estudiantil preocupaba lo suficiente al gobierno como para promulgar, en 1967, el Reglamento de la Ley de Universidades, con el cual se restringía la autonomía a las actividades académicas y administrativas. Con el cambio de legislatura y el inicio de la pacificación de Caldera, la UCV se convirtió en el escenario de una nueva polémica por la renovación académica en la que la izquierda recuperaba el espacio perdido en la lucha armada y la política y, tras la muerte de un estudiante, el gobierno decidiría intervenir el recinto universitario para apagar el foco de las protestas (Castillo Herrera 2014: 154-155). La suspensión de la actividad universitaria se prolongó de 1969 hasta 1971, tras la aprobación de una reforma de la Ley de Universidades que define aún mejor la “inexistencia de la extraterritorialidad” y por tanto, la supeditación de las universidades a las fuerzas de seguridad del Estado (Castillo Herrera 2014: 159). Se trató, en efecto, de otras formas de violencia con las que se hacía un ejercicio de fuerza de las distintas corrientes políticas.

Pese a que fueron muchos los que siguieron arriesgando sus vidas con la guerrilla y eso no debe dejarse de lado, la desvinculación de los partidos con la lucha armada y su aceptación de las reglas del juego político de la democracia tras diez años de la caída del dictador tiene su correlato en el campo intelectual y la producción cultural. El discurso social y del compromiso también se desligó progresivamente de las apuestas violentas y optó por fórmulas reivindicativas o de denuncia dentro del marco institucional, no sin cierto gusto por la polémica y el escándalo. Es por ello que queda, para el pensamiento del presente, la pregunta que se hacía Agustín Blanco Muñoz a propósito de la publicación del testimonio recuperado de Elías Manuitt Camero:

Para otros, en ese camino de la lucha armada parece haber quedado un dejo de insatisfacción por no haber alcanzado las metas señaladas. Por ello, para este tipo de actor la guerra de los sesenta constituye una especie de pesado fardo que quisiera desaparecer por complejo de su memoria y de las huellas de su vida. Un craso error. Algo en lo que nunca se debió participar. Muchos ojos en el camino.

De allí le surge una pregunta angustiante: ¿Y cómo hacer para quitarnos esa parte de la memoria y dejar a un lado ese tiempo que sólo nos dejó errores, fracasos, frustraciones? ¿Tenemos hoy lo que nos corresponde como herencia revolucionaria? ¿Es tan buena y rentable la revolución que se relaciona y expresa a partir de derrotas de tan inmensa proyección? (Blanco Muñoz 2012: 15).

1.2. Panorama del campo cultural

Tomando esta vez como punto de partida la reflexión de Juan Liscano sobre el concepto de “actualidad”, se debe ahondar en el registro de un presente pretérito para comprender la dinámica del campo intelectual. En 1973, el autor afirmaba:

Lo que puede resultar un camino individual de liberación del pasado, de los condicionamientos y esquemas mentales que impiden una renovación profunda y constante del ser, destruye la Historia, razón por la cual el historiador, para operar, se ve obligado a “relativizar” el concepto de lo actual, para ensancharlo, para poderlo manipular, para meter dentro de ese esquema grandes secciones del pasado y proyecciones hipotéticas hacia el futuro. Lo actual, sometido así a determinadas condiciones e interpretaciones, se dilata y llega a confundirse con la noción de contemporaneidad, la cual implica coexistencia de sucesos en una

misma época. La noción *época* se adapta mejor que la de *actualidad*, al recuento y al registro históricos. Se trata de un período determinado por circunstancias, motivaciones y rasgos afines. Queda superada la noción cronológica en aras de una apreciación de causas y efectos, de acciones relacionadas entre sí en aspectos ideológicos, políticos, sociales, económicos (Liscano 1995: 10).

Y concluye:

La Historia, pues, altera el sentido de lo actual, dilatando sus límites para permitir el trazado de un panorama y ofrecer a quien lo mira (lo estudia), la ilusión de que ante su vista se desarrolla un extenso horizonte de sucesos o de ruinas monumentales (Liscano 1995: 10).

La extensión de la cita resulta necesaria para no alterar el hilo de pensamiento del autor, quien, en muy bellas palabras, revela la circunstancia del historiador que pretende reconstruir un panorama de la actualidad de una época en base a un archivo que, de nuevo mentando a Foucault, es un *sistema de enunciabilidad*, es decir, que establece la pauta de lo que puede ser dicho. Liscano plantea un arco histórico amplio, de 1918 a *su* actualidad, el inicio de la década de los setenta, que le lleva a observar una transformación en las reivindicaciones y métodos del discurso intelectual literario, cada vez más proclive a la explicitación ideológica o de las tomas de posición.²¹ Al radicalismo estético y político y al rechazo de los modos e instituciones tradicionales, este autor les atribuye causas de orden social, político y económico: el aumento demográfico, la modernización urbana, la industrialización y consolidación de una nueva clase media, y la proliferación de los medios de comunicación de masas (Liscano 1995: 11). Más concretamente, Liscano habla del “infantilismo demográfico” de

21 Un arco de poco más de medio siglo que divide en tres momentos: “uno de inquietud soterrada y de ahogo que se extiende desde 1918 hasta 1928; otro de toma de conciencia revolucionaria que puede ser comprendido entre 1928 y 1958, y un tercero, hasta nuestros días, de acción, de activismo, de intentos de imponer soluciones extremas, de violenta disconformidad, de intransigencia literaria y política en los grupos más empeñados en destruir el sistema imperante” (Liscano 1995: 11).

la población venezolana hacia 1961, cuando el 47,5% eran menores de 15 años, como una “presión biológica” que, sumada a las circunstancias políticas, intensificó la natural brecha generacional, propiciando la insurgencia armada y los movimientos de protesta. Aún más arriesgada es su tesis de que tal “infantilismo demográfico” propició, en el campo intelectual, los anhelos de ruptura estética y producción de “antiliteratura”, enfatizando, especialmente, la escritura del habla corriente y del lenguaje popular (Liscano 1995: 84-85).

Poco antes de su reconocido *Panorama*, el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas había publicado una compilación de presentaciones realizadas en forma de seminarios en 1968 en La Habana. El título de esta publicación es una señal inequívoca de esa voluntad de crear trayectorias desde una u otra posición, pues utiliza el mismo vocabulario que el título de Liscano: *Panorama de la actual literatura latinoamericana*.²² El encargado de exponer la “actualidad” venezolana fue Edmundo Aray, quien fuera miembro de Sardio y de El Techo de la Ballena y fundador de *Rocinante*. En su exposición, Aray también utilizará el término “antiliteratura” para referirse a la producción cultural de lo que él reconoce como su generación, la que se da a conocer a partir de 1958. Si bien él mismo problematiza la ambigüedad del término “antiliteratura”, define el enfoque de esta producción como la centralidad del “hecho de escribir” y “derecho a maldecir” (Aray 1969: 87-88). A partir de ahí, reconoce que esta “voluntad difamatoria” no es un descubrimiento original de estos autores, pero sí se adecuaba más al contexto sociopolítico en que se vivía (Aray 1969: 87). Si Liscano no hace mención en absoluto a este otro *Panorama*, tampoco se extiende en comentar el trabajo de Alfredo Chacón, cuya antología y ensayo habían sido publicados tres años antes a su *Panorama*, y de quien, en el capítulo dedicado al ensayo y crítica, anota:

Mientras un político como Petkoff abre una brecha hacia aquella necesaria autocrítica regeneradora y con ello hace obra de intelectual esclarecido, un intelectual que ha escrito hasta poemas, Alfredo Chacón, con el tentador título de

22 El ciclo se llevó a cabo entre el 16 de enero y el 22 de febrero de 1968.

La izquierda cultural venezolana 1958-1968 (1971), intenta un llamado a filas de escritores, de artistas dispersos en sus labores creadoras, recordándoles con actitud de comisario ideológico, y con la publicación de artículos y notas escritas por ellos en un momento de violenta confrontación política, y los cuales carecen de toda virtud doctrinaria y seriedad crítica –simple material de combate, proyectil disparado en la barricada, pedrada arrojada contra el enemigo–, que es tiempo de volver a aquel estilo llamado por él “replanteamiento de la responsabilidad cultural revolucionaria” (Liscano 1995: 257).²³

La cita es elocuente por sí misma y manifiesta no solo la aversión de Liscano por el trabajo de Chacón, sino también su lectura sesgada, hasta el punto de caer en el error interpretativo. Es cierto que Chacón habla de un “replanteamiento de la responsabilidad cultural revolucionaria”. Sin embargo, no lo hace para exaltar la producción que recoge su antología, una compilación de materiales sobre la cual él mismo advierte la ausencia de un criterio estético en favor del ideológico, sino para “contribuir al replanteamiento” de tal responsabilidad de definir un trabajo teórico-práctico que cuestione “la falsa incompatibilidad consagrada por la ideología dominante entre cultura y política” (Chacón 1970: 9). Y es que Chacón, convencido de la tesis en boga en los años setenta de una cultura de la dependencia,²⁴ lo que plantea no es la desaparición en sí del cuestionamiento y el inconformismo de la escena venezolana, sino

23 Previamente, Liscano elogiaba el revés de Teodoro Petkoff, quien en dos publicaciones, *Checoslovaquia* (1969) y *¿Socialismo para Venezuela?* (1970), criticaba la práctica política del comunismo de Moscú, ya que la adhesión a la ideología marxista parece significar la absoluta defensa del modelo ruso.

24 Chacón publica en 1975 bajo el sello editorial de Monte Ávila un pequeño compendio de ensayos sobre cultura y dependencia que reúne los trabajos de Tomás A. Vasconi, Aníbal Quijano, Darcy Ribeiro, Alberto Filippi, Antonio Cándido, Marta Traba, Washington Buño, Rafael Laguardia, Ángel Rama y él mismo. En su ensayo, que cuestiona “las insuficiencias cualitativas” de la vanguardia política, no duda en hacer un traspaso de la crítica a la vanguardia cultural: “el trabajo inicial de autotransformación que las vanguardias necesitan impulsar no puede estar dirigido exclusivamente hacia sí mismas, pues el objetivo de este proceso, que en el comienzo ellas no pueden sino prefigurar, no es el autoperfeccionamiento intelectualista de las minorías que se autodesignan vanguardias” (Chacón 1975: 226).

un ejercicio de autocrítica que lamenta que la vocación subversiva no condujera a la creación de una política cultural transformadora, puesto que solamente reconvirtió el campo cultural lo suficiente como para cooptar a los nuevos actores e integrarlos en su estructura. Para Chacón, el objetivo no es la violencia por la violencia, sino la coherencia entre la verdad reivindicada “en la obra, en la vida y en la comunicación de la obra” (Chacón 1970: 19). El breve comentario de Liscano, así pues, parece dar por hecho la defensa del comunismo o de un marxismo ortodoxo en el joven antropólogo, quien, sin embargo, aún sustentado en análisis materialistas, ni militó ni perteneció a alguna de las agrupaciones como las antologizadas. De hecho, en la carta de respuesta a la invitación al Congreso de Cabimas de 1970, Chacón sostiene:

Por lo tanto, un Congreso como el de Cabimas debe convertir en su tema principal las fallas que hasta ahora nos han caracterizado como vanguardia cultural. En primer lugar, las que nos han conducido al estado de repliegue y disgregación en que vivimos desde hace más de cinco años. Entre ellas, la indiferencia que nos mantiene alejados de las mejores fuentes para el estudio teórico de las condiciones reales que particularizan el presente de nuestro mundo o de nuestra actividad cultural específica; la indolencia hacia las solicitudes profundas que el país nos plantea en términos de efectividad político-cultural: la organización y solidaridad para el mejor reconocimiento y aprovechamiento de los recursos necesarios a la lucha cultural; responsabilidad en la delimitación y consolidación de los márgenes sociales más propicios a la inserción de una actividad cultural que por su estructura y sus contenidos resulte ser por lo menos alternativa con respecto a la industria y la ortodoxia ideológica dominantes; madurez para pasar del estado en que hemos concebido a la cultura revolucionaria como una autoimagen ilusoria y puramente compensadora al plano en que la creación se asume como un modo de vivir, y que por lo tanto afecta no sólo a los ismos de la mecánica o el sectarismo estilístico, sino, sobre todo, a *nuestras relaciones primarias y decisivas con los materiales y los interlocutores* de la acción conformadora de nuevas y más auténticas significaciones (Chacón 2005: 213; cursivas del original).

La asimilación unívoca entre marxismo y comunismo es, quizá, el gran sesgo apreciable en la crítica que Liscano dedica a estas agrupaciones. En 1959, a propósito de la aparición de Tabla Redonda, Liscano dedicó, en su columna en el suplemento del periódico *El Na-*

cional, Papel Literario, un comentario a la revista de la agrupación. La primera oración con que se inicia el texto es, sin duda, problemática: “Un grupo de jóvenes escritores comunistas fundó una hoja polémica: ‘Tabla Redonda’” (Liscano 1964: 209). Seguidamente, presenta al comité editorial de la revista como “jóvenes honestos”, pero califica su trabajo como “publicación de partido”, un “instrumento de combate marxista para el marxismo” (Liscano 1964: 209-210).²⁵ Pese a considerar que no se trata de “una revista de ideas libres”, Liscano acepta la invitación que le extiende Manuel Caballero en su artículo “Respuesta a una conciencia inquieta”, aparecido en el número 3 de *Tabla Redonda*. En él, Caballero defiende:

No somos cazadores de polémicas, ni concebimos la contracción doctrinaria como un bien llevado juego de ajedrez donde la mayor habilidad consista en traer el contrincante a nuestro terreno para allí ponerle en trance de jaque mate. [...] Pero creemos de la más elemental honestidad desechar el fácil camino polémico ante un hombre de una honradez intelectual probada que plantea sus “problemas de conciencia”.²⁶

En respuesta al ensayo de Caballero, que lo acusa de desarrollar cada vez más recelo con los movimientos de masas en Venezuela, Liscano prosigue su comentario sobre *Tabla Redonda*, señalando el argumentario más político que crítico de Jesús Sanoja Hernández al valorar la novela de Mariano Picón Salas, *Regreso de tres mundos*, lo que no está exento de ironía, pues el propio Liscano enfatiza lo polí-

25 Es importante señalar que Liscano y jóvenes que luego pertenecerían a Sordio como Guillermo Sucre o a *Tabla Redonda* como Jesús Sanoja Hernández, compartieron una publicación de orientación izquierdas durante la dictadura de Pérez Jiménez, *Cantaclaro*. Tal como podemos recuperar a través del trabajo de Carmen Virginia Carillo, el grupo abogaba “por el respeto a la tradición como vía para alcanzar una personalidad cultural y la autonomía nacional”, así como por un universalismo “de adentro hacia afuera, universalismo de revelación y justificación americanas”. Tras la publicación de su único número, los miembros del grupo fueron encarcelados o tuvieron que exiliarse. Cf. Carrillo 2007a: 69-72.

26 Manuel Caballero, “Respuesta a una conciencia inquieta”, en *Tabla Redonda* 3 (julio-agosto de 1959), p. 5.

tico en su comentario sobre la agrupación. El cierre de su comentario es aún más provocador:

Voy a contestarle a Caballero sin ganas, por aceptarle el reto. Ya he polemizado con comunistas. Nos separa, no tanto la noción del socialismo como la apreciación de la libertad [...]. Me disgusta discutir con hombres de fe. Porque la fe es indiscutible. Los comunistas se presentan como racionalistas despiadados pero los habita un cruzado heroico, tocado por la gracia. [...] Sin duda alguna, se corre el riesgo de mezclar literatura y política, ideologías e ideas, consignas y pensamientos. Ese es el peligro real que acecha a “Tabla Redonda” (Liscano 1964: 211).

Este comentario produjo una respuesta rápida por parte de Pedro Duno, colaborador de *Tabla Redonda*, quien cuestiona la actitud de Liscano al llamar su atención sobre el alcance de sus palabras, cuyo tono, susceptible de ser considerado acusatorio al subrayar la filiación comunista de sus integrantes, podría, dadas las circunstancias políticas del país, volverse en un testimonio peligroso.²⁷ Duno defiende a *Tabla Redonda* frente a la consideración de su revista como “publicación de partido”, puesto que encuentra que sus escritores no son lo que Liscano considera “instrumentos de una estructura o de un aparato mecánico cuyo fin es la esclavitud del hombre” (Liscano 1964: 213). A ello añade la inseparabilidad, se quiera o no, de lo político y lo cultural, puesto que, se admita o no la determinación histórica y política de los sujetos que producen cultura, es un hecho que se desprende mismamente del propio artículo de Liscano (1964: 214). Como cierre a esta diatriba, Liscano responde a Duno desde la misma columna de *Papel Literario* para insistir en su discrepancia a propósito del marxismo y la libertad, y vuelve a hacer una vinculación ambigua entre las nociones de marxismo y comunismo al manifestar su repudio a los regímenes de la URSS y China, en una clara oposición a la dictadura del proletariado (Liscano 1964: 216). Poco después, en una carta al semanario *Combate*, Liscano agradecía la defensa que se hace de él al recuperar el logio que le dedicaron los comunistas en 1955 para

27 En una respuesta a Pedro Duno, Liscano se disculparía por el perjuicio que pudieran causar sus palabras a este respecto (Liscano 1964: 215).

contradecir el vituperio del que, hacia 1962, estaba siendo objeto por parte de publicaciones clandestinas. En esta carta, su autor insiste en la defensa de la institucionalidad democrática de Venezuela y arremete contra el PCV y el MIR:

[...] más allá de la crítica política valedera contra las tesis del PC y del MIR, las cuales se basan en la toma del Poder por creer maduro el país para una experiencia marxista-leninista que copie en todo la experiencia cubana, más allá, más al fondo, repito, de esas consideraciones tácticas, de esos análisis, está una realidad que me espanta: el bajísimo nivel humano de los sectarios de la presunta Revolución, su desmoralización profunda en todo lo que se refiere al respeto por los valores del espíritu y por la persona humana, la vocación de odio que los aliena, el fanatismo que los ciega, el rencor que los consume y que el fracaso aviva, su simplismo bárbaro, consistente en dividir a los venezolanos –a sus compañeros de generación, o sus hermanos si es necesario– en héroes o en villanos, según acepten o no sus puntos de vistas terroristas e insurreccionales (Liscano 1964: 320-321).

Se desprende de la carta de Liscano un profundo malestar con la situación del país en 1962 y no vacila en calificar a la extrema izquierda de ser sujetos de una “bestialización ideológica”, necesitada de odio, enemigos y violencia represiva para victimizar y heroizar sus actos (Liscano 1964: 320-323). Finalmente el autor se posiciona en el respeto por la joven democracia, en la que no excluye a los postulados “marxistas y socialistas”, ni plantea “acabar con los comunistas” o “encubrir las fallas de gobierno”, sino solamente al “terrorismo” (Liscano 1964: 326-327). Y de acuerdo al consenso sobre la derrota de la vía insurreccional en torno a 1964, en la publicación compilatoria de los textos hasta ahora reseñados, Liscano añade en nota al pie:

Los planteamientos de esta carta resultaron acertados. En la actualidad se operó la disidencia irreversible entre sectores marxistas de inspiración kruschneviana y partidarios de la línea insurreccional y del terrorismo aventurero. Pero la batalla parece perdida para estos últimos, mientras que los otros inician un movimiento orgánico de oposición dentro de la legalidad (Liscano 1964: 327).

Lo que esta discusión pone de manifiesto es la centralidad de la política en el campo cultural. De ahí que podamos comprender me-

por su dinámica al abordarlo desde el trabajo crítico de las figuras de Liscano y Chacón, desde cuyas observaciones se desprenden las transformaciones y aspiraciones de los jóvenes intelectuales, de los recién llegados. La razón por la cual se ha escogido a ambos autores para recuperar el panorama del campo intelectual de izquierda de los sesenta, es precisamente porque sus posicionamientos al respecto permiten concebir las expectativas iniciales y los resultados finales. La atención que figuras como Liscano pusieron sobre estas agrupaciones y sus propuestas subversivas en el fondo sirvieron para, en el transcurso de la década, filtrar e integrar a los mejores candidatos y, aunque en un principio se diera la discusión que Pedro Duno deseaba en las diatribas desarrolladas en forma de comentarios críticos, esta acabó sirviendo para que muchos de esos nombres se volvieran habituales en la “literatura doméstica”.²⁸

Al contrario que Liscano, Chacón critica la ideologización de los jóvenes intelectuales no por ser negativa en sí misma, sino por su inconsistencia revolucionaria dentro del campo cultural. De nuevo, Chacón no exige el apoyo a la causa insurreccional, sino que denuncia la comodidad que ofrecieron las nuevas instituciones. En su ensayo “Traectoria ideológica de la izquierda cultural venezolana: 1958-1968” se afirma que el plano cultural ideológico desarrolló “la misma secuencia de indefinición, radicalización y dispersión” que el campo político (Chacón 2005: 12). Con el auge del discurso revolucionario, los jóvenes intelectuales llevaron la rebeldía a su práctica cultural, llegando a convertirse, especialmente en el período de 1959 a 1964 en “activistas de una intencionalidad cultural caracterizada por una mayor permeabilidad de las conciencias y las actuaciones al drama envolvente de la

28 “Para nosotros, la aparición del tercer número de TR es de suma importancia. ¿Comenzaremos a discutir en Venezuela? ¿Será el momento de decir lo que pensamos, a pesar de los nombres y las famas? ¿Estaremos saliendo de la época de la literatura doméstica, del panegírico y la reverencia insustancial? Tal vez esta publicación es un intento importante en el camino de una cultura objetiva y dinámica donde se juegan ideas e intereses vitales y no nombres propios instituidos sobre la complacencia aldeana o negados por el insulto y el arrebató tropical” (Duno, *apud* Liscano 1964: 214-215).

violencia” (Chacón 2005: 13). Se trató de un movimiento de neovanguardia principalmente urbano conformado por jóvenes recién retornados del exilio o de estancias formativas en el extranjero. Y si bien no hubo un debate de la autenticidad cultural lo suficientemente desarrollado, fue un tema tangencialmente discutido a través de la noción del compromiso con la realidad nacional, lo que, para un intelectual preocupado por la dependencia cultural como Chacón, significó al menos “hacer cosas más propias con las voces que se continuaban tomando prestadas” (2005: 14).²⁹ A partir de 1964, sin embargo, la capacidad de agitación de la escena cultural por parte de todas las agrupaciones que surgieron se vio reducida y diferenciada en sus actores particulares, y aumentaron los esfuerzos de integración entre miembros de distintas agrupaciones, como ocurrió con el quincenario *En Letra Roja* (1964-1965), una publicación dirigida por Jesús Sanoja Hernández de Tabla Redonda y Adriano González León de El Techo de la Ballena y diagramada por Daniel González también del Techo. Pero esta nueva experiencia integradora fue muy fugaz, sobreviviendo únicamente la revista moderada y conciliadora de Juan Liscano, *Zona Franca*, y hacia 1966, el repliegue se había hecho patente:

Entre los escritores y artistas de izquierda, la consecuencia más visible de la derrota es el retiro de escena de sus gestos agresivos. Afectados por una desazón sólo comparable en intensidad al optimismo que experimentaron en los años del desafío a la estructura de poder, se recluyen en los límites de acción permitidos por la situación; de hecho, no ensayan nuevas [vías] de resistencia; si ni siquiera se deciden a discutir la posibilidad de hacer sentir sobre el orden cultural el peso político de su ausencia organizada o su presencia condicional, a pesar del predominio cuantitativo y cualitativo de los escritores y artistas que de una u otra forma, en uno u otro momento, manifestaron su desafecto al Gobierno y al sistema (Chacón 2005: 16-17).

La creación del premio Rómulo Gallegos en 1964, la del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) en 1966 y especialmen-

29 El autor se refiere, más específicamente, al punto de inflexión que constituyó la influencia del informalismo plástico a principios del decenio.

te su gestión por parte de Simón Alberto Consalvi, quien previamente había sido embajador en Yugoslavia; o la fundación de la Cinemateca Nacional por Margot Bencerraf también en 1966, así como el acomodo en los cargos institucionales y embajadas culturales tuvieron, quizá, un papel central en esos silencios que denuncia Chacón. De ahí que, poco a poco, algunos actores comenzaran a colaborar con las nuevas publicaciones y editoriales institucionales: la *Revista Nacional de Cultura, Imagen*, Monte Ávila o los diversos sellos de las universidades. La rápida cooptación intelectual parece ser la razón por la cual Chacón no ve realmente indicios de una cultura transformadora en las prácticas de la neovanguardia de los sesenta, carente de un propósito “radicalmente” crítico (Chacón 2005: 19).

1.2.1. Grupos y polémicas

Vale la pena explorar ahora algunas de estas agrupaciones para ubicar, en el transcurso de la década, las discusiones y reflexiones de Liscano y Chacón. Sin lugar a dudas, la década se inició con la crisis de una agrupación conformada bajo la dictadura de Pérez Jiménez: Sardo. Desde el punto de vista organizativo, Chacón sostiene que esta agrupación no era muy distinta en su esquema a los movimientos de vanguardia latinoamericanos de principios de siglo (Chacón 2005: 24). Nacida como iniciativa de un grupo de estudiantes de liceo, reunidos poco después en una librería-galería homónima, la agrupación se ganó pronto el favor de intelectuales ya consolidados, como el pintor Mateo Manaure o, según el recuerdo de Rodolfo Izaguirre, de Guillermo Meneses, de Mariano Picón Salas o del mismo Juan Liscano.³⁰ Álvaro Contreras rescata el trabajo de Ángel Rama a propósito de El Techo de la Ballena para definir la figura de estos jóvenes intelectuales, su

30 Tal como aparece en el número 2 de la revista, hacia 1958 el grupo se reunía los sábados en Fuente de Soda Iruña, un café-restaurant del Edificio Fonseca, en el cual también se hallaba su librería-galería. Para la recepción de colaboraciones se utilizaba la dirección postal de algunos miembros, como Salvador Garmendia, y la librería SUMA de Sabana Grande ayudaba en la distribución; Rodolfo Izaguirre, entrevista en su residencia en Caracas, 25 de julio de 2019.

habitus, aplicado a todos estos actores a lo largo de la década: “una ‘clase media’ y ‘una baja pequeña burguesía’ educada en instituciones universitarias, de ‘escasa formación doctrinaria’, [a] la búsqueda de soluciones a problemas sociales y políticos pero ‘desconectados de los sectores proletarios o campesinos’, destacando su ‘eficacia artística’ y su ‘ineficacia revolucionaria’” (Contreras 2017: 56).³¹ En una entrevista realizada para esta investigación, Elisa Lerner recuerda:

Ese grupo se fundó sin tomar conciencia que se iniciaba cuando Adriano González [León], llegado de su provincia trujillana[,] y Luis García Morales, venido desde Ciudad Bolívar[,] coincidieron en el Preuniversitario de Filosofía y Letras [Fermín Toro] sección B con el caraqueño Rodolfo Izaguirre[,] que s[í] había hecho toda su secundaria en el liceo. En la sección A funcionaba el otro salón del Preuniversitario de Filosofía y Letras. Ahí estaría unas seis semanas (lo concluiría en el Liceo de Aplicación) pero me dable [sic] conocer a Adriano porque sorprendió en un pasillo que daba a unos balcones del instituto a Velia Bosch, poetisa entonces muy prometedora, y a mí[,] como suele decirse, pomposamente, hablando de literatura. Entonces se terció en la conversación y sacó como el más gracioso de los magos de un bolsillo un reciente recorte de prensa con un artículo de su autoría, si mal no recuerdo, sobre las naranjas de Valera, su ciudad natal.³²

Tras la caída de Pérez Jiménez, el grupo relanzó su actividad con una revista de la que se editaron ocho números en el transcurso de dos años, siendo las diferencias ideológicas de sus integrantes las que acabaron por arruinar el proyecto, especialmente por la resonancia que tuvo la Revolución Cubana. Como en muchos de estos proyectos, la revista publicó varios manifiestos o textos programáticos que explicitaban la inestabilidad de lo ideológico en lo político y, como consecuencia, en lo cultural. Debe considerarse la particularidad de este tipo de textos, que según Alfonzo, “expresan un compromiso político y estético [...] y después de la acostumbrada virulencia, de la negación a lo establecido llega la inexorable disolución, y en el

31 Referencias extraídas de la *Antología* de Ángel Rama de 1987.

32 Elisa Lerner, entrevista por correo electrónico, 20 de septiembre de 2019.

peor de los casos, el olvido” (2001: 109). Con esto se hace referencia al carácter efímero de estas formaciones pero también a la brevedad del proyecto editorial de Sardio que, además de la revista, ya había publicado bajo la dictadura el libro de cuentos de Adriano González León *Las hogueras más altas* (1957) y en su segundo tiempo, bajo la democracia, *El Reino* (1958) de Ramón Palomares, *Los Pequeños Seres* (1959) de Salvador Garmendia, *Fantasmas y enfermedades* (1961) de Francisco Pérez Perdomo y *Nadie quiere descansar* (1961) de Edmundo Aray. Mucho se ha escrito sobre la evolución discursiva del grupo a través del análisis de sus manifiestos o textos programáticos.³³ En el primer número, aparecido en mayo de 1958, se presenta el proyecto de la revista bajo el nombre de “Testimonio”, donde el grupo, “[a]nte el peso de una historia singularmente preñada de inminencias angustiosas”, defiende la labor del artista como “voluntad de estilo”, “ejercicio del alma” y “compromiso ante la vida”.³⁴ Asimismo, el texto da una primera definición de su noción del compromiso al proclamar que “quienes asuman posición en el mundo de la cultura han de ser sensibles también a las urgentes esperanzas de su época”.³⁵ Más concretamente, en cuanto a la situación política del país en el momento de la publicación, el texto afirma:

Ante la imperiosa recon[s]trucción que reclama nuestro país después de la abismante década de la pasada dictadura, SARDIO se declara solidario irreductible de tales principios. [...] Pero si ayer fuimos militantes y activistas en la excepcional aventura de la Resistencia nacional, hoy sólo aspiramos, sin abandonar personales compromisos civiles, a asumir actitud crítica y orientadora en medio de la vertiginosa dinámica de recuperación que es actualmente la patria.³⁶

En adelante, el texto recoge la reivindicación de conformar una patria soberana por medio de la independencia económica con la uti-

33 Véanse los trabajos de Carmen Virginia Carrillo, de María del Carmen Porras, de Yasmine Vandorpe y de Álvaro Contreras que se citarán en lo sucesivo.

34 “Testimonio”, *Sardio*, 1 (mayo-junio de 1958), p. 1.

35 “Testimonio”, *Sardio*, 1 (mayo-junio de 1958), p. 1.

36 “Testimonio”, *Sardio*, 1 (mayo-junio de 1958), p. 1.

lización del término “imperialismo” y la declaración de su afiliación a un “humanismo político de izquierda” con vocación pedagógica, por cuanto “los vastos sectores desasistidos” deberán poder tener a su alcance el “goce profundo de los grandes valores del espíritu”.³⁷ Una reflexión sobre estas pretensiones está recogida más adelante.

En el siguiente número, un segundo “Testimonio” titulado “Ante la grave situación política del país” y publicado en hoja suelta, hace referencia a los intentos golpistas de 1958.³⁸ El mismo texto explica que la revista ya había sido impresa cuando “graves acontecimientos subversivos colocaron al país al borde de una guerra civil” (Carrillo 2007a: 87). Debe anotarse que este segundo número incluye una colaboración de Juan Liscano y un texto de Alejo Carpentier, combinados con nuevas creaciones de algunos miembros del grupo como Rodolfo Izaguirre, Luis García Morales o, sin implicación directa, del joven poeta Francisco Pérez Perdomo. Asimismo, también incluye una sección de “Documentos” que da cuenta de las preocupaciones políticas a nivel internacional, en la que se presentan dos testimonios de los casos de Djamilia Bouhired y Henry Alleg, víctimas de la represión francesa durante la guerra de Independencia de Argelia.

Aunque el número doble 3-4 de septiembre-diciembre de 1958 no cuenta con un “Testimonio”, al final de las notas y reseñas de los colaboradores aparecen varios textos en grafía cursiva con los títulos “La liberación de Cuba” y “¿Una posible conjura contra la constitucionalidad?” que funcionan a la manera de notas editoriales sobre el acontecer político fuera y dentro del país. El primero de ellos, ante el avance y éxito de la guerrilla cubana, se interpreta el inminente “derrocamiento del dictador cubano” como “la instalación de un gobierno de insoslayables compromisos democráticos”.³⁹ En el segundo, se hace una crónica de las elecciones presidenciales de di-

37 “Testimonio”, *Sardio*, 1 (mayo-junio de 1958), p. 2.

38 Afortunadamente ha sido posible saber de este documento gracias al trabajo de la investigadora Carmen Virginia Carrillo y la antología de Edmundo Aray, pese a no haber sido posible su consulta directa.

39 “La liberación de Cuba”, *Sardio*, 3-4 (septiembre-diciembre de 1958), p. 274.

ciembre de 1958 en las que se describe a AD como un partido de “los más aguerridos y heroicos de la Resistencia Nacional” y cuyo triunfo “debe verse como la triple victoria de los obreros y campesinos organizados en nuestro país, de la voluntad civil combativa y de la consecuencia popular con uno de los Partidos más indeclinables durante los diez largos años de opresión”.⁴⁰ El texto prosigue con elogios sobre la honestidad de Betancourt y condena el descontento de un sector golpista y alborotador utilizando una cita de Juan Liscano, a quien describen como “hombre de izquierda”.⁴¹

El tercer “Testimonio” aparece en el número 5-6 de enero-abril de 1959 con el título “Las constantes de nuestra generación”, donde el grupo hace un ejercicio de autodefinición como réplica a las críticas sobre su elitismo y donde de nuevo se define al compromiso como conciencia histórica y la exigencia de regeneración cultural.⁴² A propósito de la acusación de una propuesta destructiva de la tradición, el grupo sostiene:

40 “¿Una posible conjura contra la constitucionalidad?”, *Sardio*, 3-4 (septiembre-diciembre de 1958), p. 275.

41 “¿Una posible conjura contra la constitucionalidad?”, *Sardio*, 3-4 (septiembre-diciembre de 1958), p. 276.

42 “El hecho de que sobre ella —o contra ella— críticos incipientes, pretendidos sociólogos de la cultura y otros desvaídos representantes de una inteligencia ya destituida [*sic*] o por derrumbarse, expresa o veladamente, al sombrío rescoldo de sus frustraciones o de sus eventuales intereses, se hayan prodigado para calificarla con los adjetivos más contradictorios e inexactos, es ya razón para dilucidar lo que algunos, obstinadamente, se resisten a comprender: que constituimos una generación consciente de su destino, poseída por una voluntad de trascendencia, fiel a las verdaderas y dramáticas constantes del tiempo que le ha tocado vivir y en él enraizada y comprometida, dispuesta a redimir por ejercicio del espíritu y de la verdad lo que otras generaciones parecen haber sacrificado por la negligencia y las pequeñas ambiciones; que somos un grupo de escritores y artistas para quienes la creación es combate con el destino o con la historia y no esa farsa creciente que es la cultura en nuestro país. Así radicales y obligadamente solitarios, en nada nos desvela el que se nos califique de *sectarios, élitescos o aristocratizantes*, presuntas categorías que sólo revelan la mediocridad irredimible de la crítica y que en modo alguno pueden neutralizar nuestros propósitos iniciales”, “Testimonio”, *Sardio* 3-4 (enero-abril de 1959), pp. 277-278; énfasis del original.

No hemos sido intolerantes ni extremistas por sistema. Si alguna vez hemos querido esclarecer posiciones, no lo hemos hecho por puro deleite o goce en la destrucción o por abordar miserables sitios de dominio. Por el contrario, hemos desterrado tales escorias morales. El inconformismo y la exigencia han comenzado por nosotros mismos y jamás hemos claudicado con el intercambio de halagos y requiebros entre los de nuestra generación. Acaso otros, por parecer estimulantes y generosos, pero en el fondo por labrarse su deleznable y temerosa seguridad intelectual, hayan comerciado con alabanzas hipócritas e idolatrías. [...] Y si hemos sostenido debates alrededor de problemas de nuestra cultura, creemos que ello más que defecto es rasgo imperioso de una personalidad. Pero en un país donde la inteligencia ha vivido secularmente bajo los signos de lo acomodaticio, hemos visto con desdén a los seres que jamás han pronunciado un “no” tajante y definitivo o que nunca han tenido arrojo de ser sinceros, aunque esa sinceridad hiera o quebrante instituciones, verdades reveladas, regocijados prestigios y demás virginalidades.⁴³

El fragmento citado pone en relieve la visión de los jóvenes y plantea duras críticas a la consagración intelectual como única ambición. Sin embargo, cuestionar la aceptación del halago institucional o negar el intercambio de críticas positivas entre los mismos miembros de un grupo como forma de valorar y legitimar la nueva creación parece responder más al ímpetu de recrear el distanciamiento con lo establecido que a un análisis de la dinámica de cualquier campo cultural, en la medida en que acabarán incurriendo en estas prácticas.⁴⁴ En el texto, y como defensa ante el ataque de “aristocratizantes”, también se celebra la soberanía de los pueblos y el reciente triunfo de la Revolución Cubana con esperanza democrática al tiempo que se repudia el “poderío

43 “Testimonio”, *Sardio*, 3-4 (enero-abril de 1959), p. 280.

44 El “Testimonio” se cierra: “Así comprometidos o incitados, difícilmente caeremos en ese eclecticismo impotente o en esa conformidad beatífica a que se nos quiere reducir cuando, con una concepción simplista de la historia, se promulga que toda rebeldía se desvanece con el tiempo, que todo se mueve en una suerte de círculo vicioso en el que los que hoy niegan mañana serán a su vez negados. Aun ante sobrecogedoras y fatales perspectivas, y como no nos sentimos simples rebeldes por mocedad o imprevisión, aspiramos a seguir fieles a nuestra indeclinable actitud original”, “Testimonio”, *Sardio* 3-4 (enero-abril de 1959), p. 282.

yanqui”, aludiendo a su acuerdo con las protestas ante la visita del entonces vicepresidente Richard Nixon a Caracas en 1958.⁴⁵

En estos textos predomina, a juicio de Contreras, un “acento evangelizador que recuerda la tradición venezolana e hispanoamericana del humanitarismo y del apostolado: la imagen de un intelectual que afina su poder en la misión pedagógica” en favor de los desfavorecidos (Contreras 2017: 58). Sin embargo, el tono civilista de los primeros números de la revista se radicaliza hacia 1960. Si en el número 3 se hacía referencia a las elecciones presidenciales que ganó Rómulo Betancourt como, recogiendo la opinión de la prensa, las “más imparciales y límpidas de nuestra historia”,⁴⁶ en el número 7, el discurso político parece menos conciliador y, pese a que se desvanece la esperanza democrática sobre Cuba, se defiende con más contundencia su triunfo frente al imperialismo. Este viraje desvela que las relaciones de amistad y afiliación política entre los miembros del grupo eran menos estables. Un último testimonio aparecido en el penúltimo número de abril-mayo de 1960 y titulado “El intelectual de izquierda y cierta estética revolucionaria” retoma la cuestión del compromiso haciendo referencia explícita a Jean-Paul Sartre:

[...] el escritor se ha visto impulsado a asumir posición activa en la dinámica de las ideologías y en la pugna de los movimientos de nuestra sociedad. Si en todas las épocas del acontecer humano el arte ha tenido estrecha correspondencia con el sistema de ideas y doctrinas, de fuerzas e intereses sociales, que le es contemporáneo, es claro y explicable que en nuestros días esa correspondencia se haya vuelto más imperiosa y que tienda a invadir cada vez el ámbito personal, existencial del escritor, a comprometerlo y a ubicarlo definitivamente.⁴⁷

Sardio defiende la ausencia de propuestas específicas al negar la necesidad de cuestionar la eficacia del compromiso, por cuanto lo consideran ineludible. No obstante, desdeñan tanto la pretensión de

45 “Testimonio”, *Sardio*, 3-4 (enero-abril de 1959), p. 281.

46 “¿Una posible conjura contra la constitucionalidad?”, *Sardio*, 3-4 (septiembre-diciembre 1958), p. 275.

47 “Testimonio”, *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), p. 429.

mantenerse al margen de la realidad como del exhibicionismo revolucionario.⁴⁸ Seguidamente, se propone analizar la validez y sinceridad del intelectual de izquierda con relación a la libertad creadora:

El que se establezca entre las circunstancias históricas dadas y la voluntad creadora del hombre verdaderas coordenadas susceptibles de ser realizadas a través de muchos caminos y que uno de ellos sea el del arte, creemos que ha de ser una de las aspiraciones más nobles del escritor. Es en tal dimensión donde su compromiso se hace viviente y fecundo, y aun despersonalizado. Fuera de ella, y a pesar de que aparentemente se elija una causa renovadora, todo puede verse sometido a la contingencia de pequeñas ambiciones e intereses más o menos transitorios.⁴⁹

En cierto modo lo que plantea aquí Sardio es que su reivindicación regeneradora de la cultura nacional no responde al ímpetu juvenil, sino a una necesidad histórica paralela a la coyuntura sociopolítica. El grupo arremete especialmente contra el realismo socialista por considerar que ningún intelectual debe poner “su obra al servicio de ideologías”, provocando que “el escritor de izquierda” se deba a “imposiciones de táctica política” que incluso pueden jugar en su contra en la forma de la censura.⁵⁰ Este discurso, todavía más cercano al civilismo ya señalado, contrasta y evidencia las fracturas internas de Sardio, dado que en el mismo número 7 apareció también la nota “Cuba, un caso de locura”, en el que la defensa de la Revolución Cubana, según Contreras, traza “una identidad oportunista entre democracia y dictadura” (Contreras 2017: 68). En efecto, la nota defiende, tras señalar la unicidad del caso cubano en los procesos de cambio político de América Latina, la “ruptura con la razón política tradicional”.⁵¹ La nota sobre Cuba, firmada por la redacción de la revista, aparece junto a otras reseñas como la de Rodrigo Asturias, hijo del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, sobre el libro *Antikomunismo en América Latina* de Juan José Arévalo, que también ponen el foco

48 “Testimonio”, *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), p. 430.

49 “Testimonio”, *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), p. 431.

50 “Testimonio”, *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), pp. 432-433.

51 “Cuba, un caso de locura”, *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), p. 593.

de atención sobre las maniobras del imperialismo estadounidense. El cambio ideológico se justifica por la necesidad de construir una “razón revolucionaria” que no coincide con la legitimidad otorgada a los postulados democráticos ni con la legalidad del “pedantesco citar Constituciones y Leyes jamás respetadas”.⁵² El texto parece buscar y legitimar un nuevo orden político basado en la experiencia única del caso cubano, al afirmar que “[n]ada de esto es lógico para quienes todavía confían en las bondades democráticas de ciertas instituciones de probada conducta reaccionaria y para quienes hablan de una utópica unidad nacional, cuando no hay reconciliación posible entre los intereses de los explotados y los explotadores”.⁵³

Finalmente, en el número 8 de mayo-junio de 1961, la ruptura del grupo se hace patente con la publicación del “Testimonio sobre Cuba”, que claramente no suscribieron todos los integrantes de Sardo, puesto que el comité redactor solamente lo conformaban Gonzalo Castellanos, Rodolfo Izaguirre y Edmundo Aray, y, por ello, difícilmente considerable un texto programático. El número se abre con la inclusión de un desplegable consistente en el manifiesto de los intelectuales cubanos “Hacia una cultura nacional que impulse la revolución”, difundido a finales de 1960. Seguidamente, el testimonio posee un lenguaje mucho más recrudescido en contra de los intereses estadounidenses:

Hoy, específicamente, se pone de por medio la palabra **Komunismo**, y haciendo un llamado a sus amigos latinos (no sabemos qué hemos hecho los “latinos” para ganarnos la amistad yanqui, pero sí sabemos qué tiene nuestro suelo) y acudiendo a la socorrida argumentación de una supuesta seguridad continental, pretende el sesudo presidente Kennedy tomar una acción **conjunta** contra Cuba. [...]

Pero debemos reconocer que el concepto de seguridad continental, en general, pudiera ser bastante explícito, mas, cuando se trata de los EUA es llanamente unilateral, al igual que otros conceptos más generales: democracia, libertad, etc., etc.⁵⁴

52 “Cuba, un caso de locura”, *Sardo*, 7 (abril-mayo de 1960), p. 593.

53 “Cuba, un caso de locura”, *Sardo*, 7 (abril-mayo de 1960), p. 593.

54 “Testimonio sobre Cuba”, *Sardo*, 8 (mayo-junio de 1961), p. 3; negritas del original.

Nótese la incorporación de “komunismo” con “k” y la ironía, que más adelante toma la forma de una “ecuación para un norteamericano” (“Libertad = Libertad de degradarse / Degradación = Ejercicio de los Derechos Humanos”) o de crítica de la segregación racial estadounidense.⁵⁵ En el texto brillan por su ausencia las alusiones al propio programa de Sardo, a su quehacer o a su nueva línea editorial, teniendo en cuenta que se modificó la diagramación y la numeración que hasta el número precedente había sido consecutiva entre todos los ejemplares y reinicia el cómputo en esta entrega. Apenas hacia el final del manifiesto se incluye una crítica contra la herencia de la dictadura en Venezuela para señalar el paralelismo del discurso del progreso entre Batista y Pérez Jiménez:

Con Batista, aun cuando los americanos lo incluyan en el código de su desprecio, todo prospera en Cuba; su catálogo de verdades revela algunas importantísimas —las mismas que florecieron en Venezuela en la época perezjimenista: los burdeles, los casinos, los grandes hoteles administrados por la Hilton y la International, el contrabando, la trata de blancas, el turismo yanqui, los anuncios de neón —símbolo inequívoco del esplendor de un pueblo—, en fin, en Cuba se había instalado la libertad.⁵⁶

El testimonio finaliza proclamando la “revolución irremediable”, algo que para aquel entonces se sentía como un hecho inminente. En el texto son palpables las lecturas de Sartre y de Aimé Césaire, a quien se cita también en el cierre. Además, este número también incluía un “pre-manifiesto” de El Techo de la Ballena, lo que da a entender que la desaparición de un grupo más diverso en su afinidad política canalizaba una corriente particularmente favorable al curso de la Re-

55 “Testimonio sobre Cuba”, *Sardo*, 8 (mayo-junio de 1961), pp. 10-11.

56 “Testimonio sobre Cuba”, *Sardo*, 8 (mayo-junio de 1961), pp. 11-12. El texto retoma la referencia anterior sobre la “libertad de degradarse” que reproduce el prejuicio contra la diversidad sexual, al afirmar que son los “desviados sexuales” los que “pueden atestiguar de esa libertad”, para seguidamente cuestionar el puritanismo de la sociedad norteamericana, que al tiempo que causa tales conductas, las censura.

volución Cubana con la fundación de una nueva agrupación. Sobre la disolución de Sardo, recuerda Adriano González León:

Hubo un tiempo en que no estuvimos de acuerdo y pienso que fue concretamente en el plano político. Fue la revolución cubana sin duda alguna la que contribuyó a la ruptura. El sector que se alineó a las proposiciones de la revolución —que para ese momento juzgábamos extraordinarias— tomó otro rumbo, y el sector que veía con reservas el personalismo de Fidel, y que era respetuoso de la militancia que ya había tenido un papel en la organización política de Betancourt, tomó otro rumbo.

Sardo en tiempos de la dictadura estaba compuesto por adecos y comunistas, y esa unidad, una vez caída la dictadura, se fue fragmentando igual que el hecho político y el proceso ideológico (Carrillo 2015: 94-95).

El grupo, en su evolución de liceístas a jóvenes adultos, más o menos reubicados en puestos de ayudantes en instituciones de cultura o en la universidad y, en sintonía con la radicalización del discurso político de los primeros años de la década, pasa de la defensa o celebración de la democracia a su condena y al anhelo de cambios radicales. Mientras que Guillermo Sucre, Elisa Lerner y Luis García Morales se incorporaron a instituciones culturales como la Radio Nacional, la *Revista Nacional de Cultura* y el INCIBA, el resto de sus integrantes, exceptuando a Ramón Palomares, formarían parte de El Techo de la Ballena. A propósito del giro discursivo de Sardo, Contreras afirma:

El éxito del eslogan “izquierda cultural”, acuñado hace unas cuantas décadas para referirse a la militancia política de algunos grupos de escritores y artistas de los años sesenta, reside tal vez en la convicción con que defendían ciertos valores y contenidos humanistas y celebraban a la vez el carácter *científico y racional* del ejercicio del poder, como si la defensa de la autoridad revolucionaria sólo pudiera simularse con argumentos que se presentan como más humanos, como si esta doctrina del poder pensada en moldes teológicos y vinculada a los proyectos políticos fuera el pretexto para formular un ideal revolucionario que se asigna a sí mismo el poder para destruir y hacer olvidar, con el auxilio de un[a] retórica vehemente, la violencia de sus imágenes (Contreras 2017: 69).

Desde el punto de vista estético, Sardo mostró un claro rechazo al realismo social y a la novela criollesca y sus autores. En el primero

de los testimonios ya citados, el grupo proponía liberar a la literatura del “exceso de color local”, del “esteticismo”, del costumbrismo y del paisajismo. En su descarte de “esquemas y soluciones preconcebidas”, abogaban por la libertad creadora como forma de compromiso con la fuerte convicción de que la complejidad de las experiencias no puede simplificarse “con limitaciones regionales o partidistas”.⁵⁷ Esta defensa de la libertad creadora y el rechazo a los corsés nacionalistas o políticos, constituye una característica fundamental en el discurso de la agrupación, que de acuerdo a Yasmine Vandorpe (1996: 31), va acompañada de la exaltación de la universalidad como conciencia colectiva. La autora analiza la transformación de esa autodefinición del demiurgo como élite ilustradora de masas hacia el reconocimiento de su toma de posición y su condición de actor social, individuo y ciudadano. De ahí que, además de rechazar esquemas regionales y al arte burgués, también cuestionaron al realismo socialista como un “arte de izquierda inauténtico” (Vandorpe 1996: 38).

Si bien es cierto que Sardio, en el tercer “Testimonio”, defiende haber valorado en su justa medida el trabajo de quienes han sentido “verdaderos e influyentes”, incluyendo a Rómulo Gallegos, a Mariano Picón Salas o a Vicente Gerbasi, el grupo, tras su primer “Testimonio”, ya había sido vinculado a una postura de rechazo al pasado nacional. El rechazo de los “viejos esquemas” para la aceptación de otros, si bien no “arcaizantes”, sí “sumisos a las imposiciones del sistema neocolonial”, es la crítica que le dedica Chacón a esta agrupación, según las apreciaciones que Ángel Rama le dedicara en un artículo publicado en *Papel Literario* en 1969.⁵⁸ En efecto, la modernización de carácter universa-

57 “Testimonio”, *Sardio*, 1 (mayo-junio de 1958), p. 3.

58 Edmundo Aray (2015: 19-24) responde a esta crítica 44 años después y cuestiona la repetición de los argumentos de Rama. Aray da por erróneas las críticas de Chacón desde la autoridad de quien fuera integrante de Sardio y sin proveer una contrarréplica que vaya más allá de cierta complicidad con el lector al señalar, anecdóticamente, la escasa resonancia de la obra de Chacón (“se quedó varada en las cafeterías de la Universidad Central”), e incluso apoyándose en el único comentario en el *Panorama* de Liscano referido al trabajo de Chacón anteriormente citado. Si bien es cierto que muchos de los trabajos publicados sobre las

lizante que proponía Sardo tenía una clara influencia europea que se remontaba a las vanguardias históricas, a lo que Chacón cuestiona:

¿Ponerse al día? Más bien contribuir al retraso de la fundación alternativa cultural revolucionaria. ¿Romper con el pasado? En vez de eso, proyectar hacia el futuro la dependencia y el vasallaje cultural. La herencia que efectivamente negó, en realidad provenía de una etapa de la vida nacional –el pintoresquismo derivado de la Venezuela latifundista– que ya la dinámica económica se había encargado de “superar” (Chacón 2005: 28).

En esta crítica del rechazo al pasado coincide Liscano, tal como se extrae de su discusión con el también crítico J. R. Guillent Pérez. En 1960, por una encuesta iniciada desde la página de cultura que dirigía Guillermo Meneses en *La Esfera* que llevó a J. R. Guillent Pérez a entrevistar a Salvador Garmendia, Liscano cuestiona, desde *Papel Literario*, la actitud del entrevistador y no tanto las respuestas del entrevistado, al considerar que el primero toma parte al establecer los intereses de las nuevas generaciones. La pregunta en cuestión fue la siguiente: “¿Cómo se explica usted que un autor como Kafka esté más cerca de las nuevas generaciones de autores venezolanos que escritores como Otero Silva, Picón Salas o Gallegos?” (Liscano 1964: 221). Aún más contundentemente, Liscano apunta:

Si ninguno de los jóvenes escritores que pasaron por nuestro presidio político, ha sido capaz de traducir esa experiencia de caída del hombre, de desesperación existencial, de soledad alucinante, a una obra de ficción literaria, no es la culpa de Otero Silva, de Picón Salas o de Gallegos, sino de su propia mediocridad. A lo mejor, necesitará leer “Muertos sin Sepultura” de Sartre, para parodiarlo y entonces, en ejercicio de paráfrasis, plantear el drama de los torturadores universales (Liscano 1964: 225).

agrupaciones de los sesenta destacan la importancia de Sardo, no deja de ser entendible que en 1970, e incluso hoy, se señalen sus limitaciones. En cuanto al artículo citado de Rama, “La década renovadora venezolana” publicado el 9 de febrero de 1969, el crítico uruguayo hace mención del “sarttrismo a la moda” y cierta “proclividad [...] a esperar todo de la pura enunciación de las ideas en reiterado, obsesivo afán de conducción ilustrada” (*apud* Chacón 2005: 26).

Guillent Pérez publica una “Respuesta a Juan Liscano” en la que manifiesta su coherencia al respecto del reconocimiento de una tradición nacional pobre y la necesidad de los jóvenes de buscar nuevos referentes a lo largo de su trabajo desde 1947, pasando por su participación en el grupo Los Disidentes en 1950, hasta aquel entonces. En su réplica, Guillent Pérez sostiene:

El balance que hago de los comentarios de Juan Liscano a mi pregunta 3 propuestas [*sic*] a Garmendia, se reduce a una alternativa: ingenuidad o mala fe. Yo opto por lo segundo. Suponer que Garmendia se dejó sugestionar por mí para que negara a Gallegos, Picón Salas y Otero Silva, es algo que no tiene sentido. Garmendia actuó a plena conciencia, cuando en la misma pregunta 3, respondió: “Es lógico que el novelista se sienta mucho más identificado con una obra de esta naturaleza, profundamente renovadora y exigente (Kafka), que con autores (Gallegos, Picón Salas, Otero Silva) apegados a fórmulas tradicionales y prejuicios tradicionalistas de escasa trascendencia”. En la pregunta 2 dice Garmendia, de manera terminante: “Muy poco tiene que aportar esa endeble tradición nacional a los terminantes problemas que se plantea el novelista de esta generación”. Entonces yo no soy el único genio maligno que está socavando los fundamentos de la patria espiritual de Juan Liscano (en Liscano 1964: 230-231).

Liscano tampoco duda en responder y critica la “negación total de la herencia cultural venezolana” por parte de Guillent Pérez, causado por un “profundo complejo de provincianismo” (Liscano 1964: 232). En cuanto a la relación de los autores consagrados, como él mismo, y los jóvenes autores como Garmendia, Liscano añade un comentario que en cierto modo desvela la dinámica del campo cultural, la necesaria disputa de posiciones entre la ortodoxia y la heterodoxia:

Si para merecer el calificativo de valiente y progresista, de amigo de los jóvenes, hombre definido e inteligencia renovadora, tuviera que hacerle creer a Salvador Garmendia que la novela venezolana empieza con él, a Elisa Lerner que la literatura femenina no había tenido antes que ella cultivadora de talento alguno, a Ramón Palomares que es el único poeta venezolano digno de aprecio, a Adriano González León que es el fundador de nuestra cuentística; o negar a Gallegos, a Reverón, o a Lazo Martí y maniobrar, hábilmente para atraer hacia una presunta rebeldía a quienes pudieran ayudar a ganar posiciones, en un “Quítate tú para

ponerme yo” usual en países bullentes como el nuestro, preferiría quedarme solo y dejar que aumenten críticas y enemistades (Liscano 1964: 233).

Seguidamente el autor insiste en que no por ello no ha dejado de valorar “la voluntad renovadora” de Sardio, así como ha otorgado el “reconocimiento merecido” a los miembros de Tabla Redonda, sin caer en el fomento de “guerrillas literarias entre izquierdas y derechas o nuevas y antiguas promociones” (Liscano 1964: 233). Años más tarde, en una entrevista realizada por Carmen Virginia Carrillo, Adriano González León reconocería el fervor juvenil del reclamo exigente a la narrativa nacional y, por ello, la búsqueda de referentes europeos cuyas proposiciones formales resultaban más atractivas (Carrillo 2015: 90). Esto no significa la necesidad de tal reclamo, de ahí que el autor solamente matiza el juego de “niños terribles” al afirmar que “quizá se nos pasó la mano en la absoluta negación de muchas realizaciones anteriores a nosotros” (Carrillo 2015: 91-92).⁵⁹

Con relación a esta autopercepción negativa del panorama cultural, María del Carmen Porras (2004: 876) aborda la concepción dicotómica nacional/universal como la aparente relación “entre un espacio que nos pertenece (nacional) y uno que nos sería ajeno (universal)” para preguntarse si tal dicotomía no limita acaso el debate en torno a la cultura venezolana. En un ejercicio reflexivo, la autora recupera las posturas tanto de Sardio como de Tabla Redonda y El Techo de la Ballena al respecto de la visión de la cultura nacional en los sesenta. Partiendo del “distingo correcto” que reconoce Rama en la declaración universal y no cosmopolita de Sardio,⁶⁰ Porras cuestiona la ausencia de

59 En respuesta a la entrevistadora sobre la exageración de tal negación, González León reconoce el peligro de tal hecho y hace mención a las enseñanzas de Alejo Carpentier, a quien se encontraba dos veces por semana en el bar La Pilarica durante su época de asistente en *Papel Literario*: “Cuando Carpentier me sentía exageradamente negador de lo anterior me decía: *cuidese de esas fiebres de primavera*, para luego añadir: *los jóvenes siempre tienen razón en lo que afirman, pero no siempre en lo que niegan*”.

60 Un distingo que no queda claro. En el primer “Testimonio” se lee: “No confundimos universalidad con cosmopolitismo, pero se nos hace evidente que el exceso

un desarrollo de esta apreciación, a lo que ella misma responde: “Lo que *Sardio* identifica con universal es, por supuesto, lo occidental, entendido como una categoría atemporal, fija en el tiempo. Por ello, el retrato que se ofrece de la cultura nacional, está cruzado y marcado por ella” (2004: 880). No obstante, esto solo se entiende a través de los referentes que promueve la agrupación (Thomas Wolfe, Samuel Beckett, Tristan Tzara, Juan Goytisolo, Antonin Artaud, Jean-Paul Sartre, entre otros) y no tanto de acuerdo al reclamo del primer testimonio de “elevar a perspectivas más universales los alucinantes temas de nuestra tierra”.⁶¹ La universalidad es entendida, así pues, como una totalidad integradora de la experiencia humana que no necesita del adorno local para ser comprendida. Si bien puede extraerse del fragmento la permanencia de la dicotomía nacional/universal, el universalismo que propone *Sardio* parece ser condición modernizadora y al mismo tiempo reveladora de la propia realidad nacional.

En cuanto al afán modernizador de *Sardio*, este tuvo varios precedentes que sobrevivieron a la dictadura de Pérez Jiménez o que debieron ser conformados en el exilio, entre los que vale la pena mencionar a la revista *Cruz del Sur* y al grupo Los Disidentes. Para Alfredo Chacón, *Cruz del Sur* constituía el “único órgano de izquierda” bajo Pérez Jiménez y marcó la pauta de la intelectualidad capaz de vincular lo social y lo cultural (Chacón 2005: 22). Interesa, no obstante, destacar brevemente la particularidad de Los Disidentes y la conceptualización historiográfica de la relación de los intelectuales con el proyecto de modernidad venezolano. Fernando Coronil acuñó la nomenclatura “Estado mágico” para referirse al ilusionismo practicado por los gobiernos venezolanos de todo signo a lo largo del siglo xx. Este carácter prestidigitador consistía en la promesa de progreso auspiciada por la

de color local, con todas sus derivantes, ha viciado de raíz gran parte de nuestras manifestaciones artísticas. Así como condenamos cualquier esteticismo, condenamos también cualquier nacionalismo exacerbado y arrogante. Respetamos en el folklore y en nuestras mejores tradiciones el alma esclarecida del pueblo, pero nos parece que ciertos artistas han insurgido en una suerte de depredadores irreverentes de ese patrimonio” (p. 3).

61 “Testimonio”, p. 3.

explotación de petróleo y su identificación está inspirada en la formulación del dramaturgo José Ignacio Cabrujas en “El Estado del disimulo”, donde se considera la dictadura de Pérez Jiménez como un *debut* y el gobierno de Carlos Andrés Pérez en los setenta una *reprise*.⁶² Estas referencias son importantes para comprender la asociación de la proyección de modernidad entre 1950 y 1970 con dos discursos enfrentados: la espectacularidad y la anti-espectacularidad.

Por un lado, atendiendo fugazmente la década de los cincuenta y el precedente a Sardi, Los Disidentes, vale la pena recuperar la idea que Lisa Blackmore (2017) desarrolla a partir de Coronil sobre la visualidad de la dictadura y las obras de urbanismo y arquitectura realizadas hasta 1958: la “exhibición de modernidad”. Por otro lado, Marta Traba describe un escenario distinto en referencia a la década de los sesenta:

Los años 1960 a 1970 fueron, internacionalmente, un gran *show*. En ese estridente contexto, la primera corriente señalada entre nosotros [la vanguardia] se ve voluntariamente marginal, expresamente anti-espectáculo, tercamente ligada a la comunicación de significados. [...] El mayor enfrentamiento crítico del período gira en torno a una definición: cuál es el arte que acepta la dominación y cuál es el arte que ayuda a la liberación. Las dos tendencias que pretendieron dirimir ese problema fueron, primero, el arte que siguió siendo “objeto”, para lo cual se apoyó en los soportes tradicionales de producción y en los vehículos tradicionales de distribución (museos y galerías); y segundo, el arte “no-objetual”, cualquiera fuera la forma que revistiera, que partió del rechazo y alejamiento de museos y galerías (Traba 1994: 144-146).

La antiespectacularidad de la vanguardia a la que hace referencia Marta Traba se contrapone a la espectacularidad que Lisa Blackmore señala en su estudio de la visualidad durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en la década de los cincuenta. Esta oposición ha sido también fomentada desde la curaduría de arte. Dos exposiciones han

62 Coronil, sin embargo, retrocede hasta la dictadura de Juan Vicente Gómez a principios del siglo e incluye también a la Revolución Bolivariana. Véanse Coronil 2002; Cabrujas 2014.

planteado la antinomia *embracing-contesting* para reflejar, justamente, el abrazo o el rechazo a la modernidad por los artistas e intelectuales entre 1950 y 1970. La primera muestra, realizada en Miami en 2010, llevaba por título *Embracing Modernity: Venezuelan Geometric Abstraction* y exponía obras de abstracción geométrica y arte cinético.⁶³ Estas corrientes, que no fueron expresamente vetadas por Sardio, consistieron en un empuje modernizador contrario al arte figurativo y realista y están ligadas a la creación del *Taller Libre de Arte* en 1948 y a la formalización del grupo venezolano Los Disidentes en París en 1950. Dado que algunos de estos artistas integraron sus obras en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Villanueva, se asociaron estos estilos con la dictadura, que obviamente se apropiaba de la imagen modernizadora que promovían al tiempo que seguía financiando grandes murales figurativos nacionalistas.⁶⁴ Y si bien muchos artistas ligados a las corrientes modernistas se consideraban a sí mismos de izquierdas, fueron interpretados en la década siguiente como favorables al oficialismo. Al igual que Sardio, el grupo parisino defendía una visión universal y cosmopolita que expresaron en el “Manifiesto

63 Realizada en el Patricia and Phillip Frost Art Museum bajo la curaduría de Francine Birbragher-Rozencwaig y Maria Carlota Pérez de Miami.

64 Ejemplo de ello fue la Exposición Objetiva Nacional en 1952, en la que se expusieron grandes murales de Méndez Osuna, Rafael Rosales y Martín Durbán junto a maquetas de grandes proyectos arquitectónicos. *Venezuela progresa: Exposición Objetiva Nacional 1948-1952* (Caracas: Reportajes, s.a.). Sobre la apropiación del desarrollo plástico abstraccionista, Marta Traba escribía en 1978: “El favor oficial y privado dispensado al cinetismo, al arte óptico y al arte abstracto geométrico, no ha sido otorgado impunemente. El espacio socio-político donde se mueve este arte está cargado de ideología elitista y reaccionaria (pese a que, en los últimos tiempos, ha defendido la dudosa e inconvincente socialidad que se desprendería de su ubicación en el ámbito urbano): la comunidad no puede verlo sino como otro objeto suntuario que se suma a las ficciones de una Caracas-metrópolis-cosmopolita”. A este discurso Traba opone la opción regeneradora de los grupos El Pez Dorado y El Techo de la Ballena como una vuelta a la figuración. La introducción del informalismo, no obstante, les hace perder a ambos el “liderato plástico”, por cuanto la mayoría de los pintores venezolanos se abrazan a la experimentación con la materia (Traba 1978: 10-11).

del NO".⁶⁵ En un artículo de 1965, el "disidente" J. R. Guillent Pérez desarrollaba su posición contraria a las propuestas sobre arte latinoamericano defendidas por la crítica Marta Traba haciendo referencia a la herencia europea y la posibilidad de la independencia cultural tras el reconocimiento de la coparticipación latinoamericana en la cultura Occidental.⁶⁶ No obstante, y de acuerdo a Marguerite Mayhall, hay cierto elitismo en los postulados de la abstracción geométrica y los movimientos modernizadores, puesto que la transformación económica y política venezolana entre los cincuenta y los sesenta, indesligable del *boom* petrolero, favoreció un desarrollo cultural que mantuvo el padrinaje europeo y obvió la diversidad racial del país.⁶⁷ De ahí que, pese a los esfuerzos de los abstraccionistas por desvincularse del

65 "NO' es la tradición que queremos instaurar. El 'NO' venezolano que nos cuesta tanto decir. 'NO' a los falsos Salones de Arte Oficial. 'NO' a ese anacrónico archivo de anacronismos que se llama Museo de Bellas Artes. 'NO' a la Escuela de Artes Plásticas y sus promociones de falsos impresionistas. 'NO' a las exposiciones de mercaderes nacionales y extranjeros que se cuentan por cientos cada año en el Museo. 'NO' a los falsos críticos de arte. 'NO' a los falsos músicos folkloristas. 'NO' a los falsos poetas y escritores llena-cuartillas. 'NO' a los periódicos que apoyan tanto absurdo, y al público que va todos los días dócilmente al matadero. Decimos 'NO' de una vez para todas; al **consumatum est** venezolano con el que no seremos nunca sino una ruina" ("Editorial", *Los Disidentes*, 5 [septiembre de 1950], s/n).

66 "En lugar de ser meros espectadores del drama que se escenificaba ante nosotros, decidimos representar el papel de actores. En lugar de ser meros testigos presenciales de lo que le acontecía a la cultura de Occidente, decidimos incorporarnos en la búsqueda de una salida a esa crisis que sufría *nuestra* cultura" (J. R. Guillent Pérez, "Los disidentes de 1948", *Revista Nacional de Cultura* [septiembre-octubre de 1965], p. 15; énfasis del original).

67 "Implicit in these artists' alliance with Europe was the belief that Venezuela's cultural and racial heritage pertained to Europe. Nowhere in their writings can one find reference to Venezuela's many indigenous groups or its significant Afro-Venezuelan populations, which is not surprising given the positivist climate prevalent at the time. J. R. Guillent Pérez [...] formulated the group's antifolklorist stance. For him, true Latin American identity did not exist in 'monuments or past testimonies, or in the exuberance of nature in the mixing of races [...]" (Mayhall 2005: 127). La autora hace referencia al artículo "Lo latinoamericano y lo occidental (continuación)" de Guillent Pérez publicado en el tercer número de la revista *Los Disidentes* de 1950.

curso político, la estética de las formas quedó anclada a un proyecto de modernidad que en la década siguiente sería confrontada con una visión social más marcada. Marguerite Mayhall señala la ironía de estas percepciones politizadas en el transcurso de ambas décadas:

[...] geometric abstraction, taken by some members of the Venezuelan elite in the 1950s to embody communist tendencies, by the 1960s had connotations of an official governmentally sanctioned style and still received financial and political support. Modernist architecture, in contrast, perhaps because of its espousal by nationally known architects such as Villanueva, does not appear to have aroused as much aesthetic controversy, at least during the 1950s. It would be its social effects –the alienation, passivity, violence, and isolation attributed to modernity and, by extension, modernist architecture– that critics would denounce in the decade following modernism’s transformation of the streets of Caracas (Mayhall 2005: 127).

Manuel Quintana Castillo, pintor vinculado a Sardo, reseñaba en el número 3-4 de la revista una conferencia sobre el realismo necesario dictada por Pedro Duno, ya entonces profesor en la Universidad Central y afín a Tabla Redonda. La ponencia de Duno fue publicada por la revista *Cruz del Sur*, de donde Quintana extrae los dos temas centrales planteados en la misma: la “[p]osición del arte contemporáneo frente a los objetos de la realidad exterior” y la relación “[de] arte y las ideologías”.⁶⁸ Duno parece centrarse en el análisis del arte abstracto, que define como representación o manifestación expresiva de la relación entre el hombre y su experiencia de la realidad, aunque también, contradictoriamente, señala su falta de “espiritualidad”. El segundo tema abordado por Duno es la relación del artista y su circunstancia histórica, sobre la que afirma que temas como “la muerte, la negación, la ausencia, el abandono y la angustia” deben ser productos de un estado social particular.⁶⁹ De ahí que considere que la abstracción es un “arte por dinero” vacío de sentido social y abogue por un realismo

68 Manuel Quintana Castillo, “En torno a *Reflexiones sobre las artes plásticas contemporáneas*: Conferencia del profesor Pedro Duno”, *Sardio*, 3-4 (enero-abril de 1959), p. 266.

69 Manuel Quintana Castillo, “En torno a *Reflexiones sobre las artes plásticas contemporáneas*: Conferencia del profesor Pedro Duno”, *Sardio*, 3-4 (enero-abril de 1959), p. 267.

entendido como “manera de concebir y realizar y posición ante el mundo”.⁷⁰ En su comentario, Quintana hace una defensa de la exploración de los abstraccionistas como arte que refleja su tiempo:

Al hombre contemporáneo lo mueve un afán de AUTENTICIDAD, de veracidad, quiere ir a la raíz de todas las cosas y de todos los fenómenos, está empeñado en aclarar los más profundos misterios de la vida, del ser y de la materia [...]. Si el hombre revisa toda su escala de valores, tanto espirituales como materiales, en búsqueda de razones más profundas en su *ser* y fuera de él. ¿Por qué, entonces, se le pretende negar al artista plástico que indague en las fuentes originales y primigenias de su arte, en búsqueda, él también a su vez, de soluciones más justas, de razones más auténticas que satisfagan su nueva sensibilidad y su anhelo de encontrar rutas insólitas; de explorar la perspectiva de su intimidad, de analizar el objeto, hacerlo, romperlo y reconstruirlo después con otras dimensiones desconocidas, difíciles, bellas, dramáticas o sublimes?⁷¹

En su valoración, Quintana recurre a la historia de las vanguardias y al valor afirmativo del acto de negación, así como hace un recordatorio del autoritarismo implícito en la actitud censora, al igual que ocurrió con el discurso promovido por el nazismo en *Entartete Kunst*, la exhibición que ridiculizaba las obras de “arte degenerado” en el Haus der Kunst de Múnich en 1937. Es la exploración en sí misma lo que Quintana considera suficiente vinculación con la realidad histórica. No obstante, estas reflexiones no parecieron ser suficientes con la irrupción del informalismo y el inicio de la nueva década, donde muchos jóvenes intelectuales necesitaban negar lo precedente para construir algo nuevo. Es por eso que, en un análisis comparado de las tesis enfrentadas *embracing-contesting*, haya muchos paralelismos en lo referente a la relación con lo real y la experiencia social. Las diferencias se dan, así pues, en lo explícito y la dirección de ese rechazo.

70 Las palabras pertenecen a la cita de Duno incluida en el texto de Quintana Castillo, “En torno a *Reflexiones sobre las artes plásticas contemporáneas*: Conferencia del profesor Pedro Duno”, *Sardio*, 3-4 (enero-abril de 1959), p. 267.

71 Manuel Quintana Castillo, “En torno a *Reflexiones sobre las artes plásticas contemporáneas*: Conferencia del profesor Pedro Duno”, *Sardio*, 3-4 (enero-abril de 1959), p. 268.

Al contrario que en la muestra de Miami, la exposición realizada en 2018 en Houston llevaba por título *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975*, e intercede por el informalismo como un movimiento plástico menos estudiado y opuesto al proyecto de modernidad.⁷² Tal como anticipa Mayhall, la crítica de los años sesenta tendrá un discurso y forma radicalmente distinto que, de acuerdo a Traba, era espectacular en su reivindicación anti-espectáculo. Tanto en los cincuenta como en los sesenta hubo claramente un posicionamiento contrario al oficialismo y al *statu quo* venezolano en favor de un impulso de transformación social que, en última instancia, confirma el conflicto estético inherente a la lucha en todo campo cultural, lo que Bourdieu denominaría como la disputa entre la heterodoxia y la ortodoxia. Sin embargo, al menos en el primer quinquenio de los sesenta, la crítica institucional condicionó la expresión literaria y plástica de agrupaciones de neovanguardia como El Techo de la Ballena o Tabla Redonda, que a diferencia de sus predecesores “disidentes” de los cincuenta, se negaban a participar en los circuitos de cultura oficiales. Incluso quienes abrazaron al informalismo como corriente renovadora y rupturista, considerada más consecuente con la realidad nacional, acabarían por rechazarlo tan pronto se convirtió en un estilo aceptado. En cualquier caso, si tenemos en cuenta la similitud de los postulados críticos tanto de la década espectacular como de la década antiespectacular, de los cincuenta y de los sesenta, pese al antagonismo que desprende la fórmula *embracing/contesting*, es inevitable no explicarlo con la paradoja inherente a los movimientos de neovanguardia que describe Peter Bürger (1997: 115): la institucionalización de la vanguardia como arte. La institución del arte previene de este modo cualquier cambio radical dentro del proyecto de modernidad, permitiendo al artista mantener un discurso crítico, coincidiendo con la absorción de la contrahegemonía por la hegemonía.⁷³

72 Concretamente se realizó en el Museum of Fine Arts de Houston bajo la curaduría de Mari Carmen Ramírez y Tahía Rivero.

73 “Puede argumentarse persuasivamente que todas o casi todas las iniciativas y contribuciones, aun cuando asuman configuraciones manifiestamente alternativas o

Sardio, como un proyecto de entre décadas y más cercano a los planteamientos de Los Disidentes, se disuelve justamente porque, al calor del triunfo de la Revolución Cubana, no tiene un discurso estético fuerte y atractivo que logre captar a los jóvenes intelectuales que soñaban con la transformación radical del sistema. Aun cuando fuera duramente criticada, la “actualización histórica por modernización refleja” de Los Disidentes primero y de Sardio más tarde contribuyó, con la agitación política de los sesenta, a una mayor predisposición crítica por parte de los actores culturales.⁷⁴ Asimismo, en 1959, la incorporación de Tabla Redonda a la vanguardia intelectual como agrupación beligerante contra Sardio y, en 1961, de El Techo de la Ballena como agrupación beligerante contra Tabla Redonda serviría para dinamizar el debate. A diferencia de la “preocupación por los niveles de capacitación intelectual y artística” de los jóvenes que integraron Sardio, los miembros de Tabla Redonda, militantes del Partido Comunista que acababan de regresar del exilio o que habían experimentado también algunos años de cárcel, proclamarían “la apertura del campo social” (Rama 1975: 11-12). Tabla Redonda se opondría al “vanguardismo conformista” de Sardio y desde su revista, mucho más modesta, cuestionaban los modelos estéticos y las figuras de referencia consolidadas (Chacón 2005: 33). Una de las polémicas más reseñadas entre ambas agrupaciones fueron sus opiniones sobre Pablo Neruda. Guillermo Sucre publicó un ensayo en el número 3-4 donde declaraba:

de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico: que la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura. [...] Sin embargo, existe una variación evidente en tipos específicos de orden social y en el carácter de la alternativa correspondiente y de las formaciones de oposición. Sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen –al menos en parte– rupturas significativas respecto de ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas, y en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiestan, no obstante, independientes y originales” (Williams 2000: 136).

74 La expresión entrecomillada es una referencia al antropólogo brasileño Darcy Ribeiro citada por Chacón (2005: 29).

Alrededor de Neruda se ha tejido la fascinante pero no siempre auténtica atmósfera del mito poético. El mismo, con poco disimulado regocijo, ha contribuido a ello. Desde un comienzo, desmesurado, avasallante y cósmico, ha querido que se le vea como centro de una historia o de un universo que acaso no ha padecido con desgarrada sinceridad en toda su desconcertante y compleja plenitud. Y no es que sobre su vida o sobre su poesía no se haya desencadenado un destino de desdichas, persecuciones, exilios y terribles y sobrecogedoras experiencias, sino que ha proyectado con excesivo énfasis y teatralidad su yo, su individualidad a veces estruendosa, sus pequeñas y hasta banales historias de todos los días. Es un poeta tiránicamente egocéntrico, absorbente y aún agobiante. [...] En todo caso, es un rasgo definidor de su personalidad y de su obra; rasgo también contradictorio, pues es común al espíritu burgués y occidentalista que él, con toda justicia, parece odiar tanto.⁷⁵

El texto prosigue matizando la crítica para no caer en un “anti-nerudismo feroz y patológico”, al tiempo que cuestiona el “halago reblandecido y segundón”. A partir de ahí, analiza la obra poética de Neruda lamentando que las obras publicadas tras *Canto General* no sean de la misma valía. La respuesta de Tabla Redonda se dio en las réplicas de Arnaldo Acosta Bello, Manuel Caballero y Jesús Sanoja Hernández. El primero de ellos acusa a Sucre de querer convertirse en “portavoz de no sé cuál generación”, de tomar una “posición anti-nerudina” con el objeto de ganarse “determinados mercados”.⁷⁶ Sucre respondió a Acosta desde las páginas de *El Nacional*, donde defiende que los de Sardo no sostienen tal posición antinerudina, señalando el argumentario ilógico de Acosta:

La risueña burguesía intelectual de nuestro país, dueña de grandes intereses, de diarios, revistas y publicidad, que no ahorró loas para elogiar a Neruda durante la permanencia del gran poeta en Venezuela, debe ser, sin embargo, muy revolucionaria y radical para el criterio un tanto simplista y acomodaticio de Acosta Bello.⁷⁷

75 Guillermo Sucre, “Sobre Pablo Neruda”, *Sardio*, 3-4, (septiembre-diciembre de 1958), p. 254.

76 Arnaldo Acosta Bello, “Por el ojo de una aguja: acerca de Neruda”, *Tabla Redonda*, 1 (mayo de 1959), p. 2.

77 Guillermo Sucre, “Sobre Tabla Redonda”, *Papel Literario de El Nacional* (4 de junio de 1959), p. 3.

Sanoja, en un tono menos agresivo que el de Acosta, invita a Suro a matizar y a definir el señalamiento de “burguesía intelectual” con el que se califica a la persona de Neruda, por cuanto considera que al arte hay que juzgarlo de acuerdo a la “obra, tendencia, crisis, doctrina, clase social, actitud generacional, defensa y ofensa políticas, genio, pobreza, servicio y servidumbre”.⁷⁸ Las loas y los vituperios dan cuenta de la construcción de la propia trayectoria de los intelectuales y las agrupaciones, en la medida en que oponerse a una figura como Neruda poco antes del triunfo de la Revolución Cubana fue un movimiento, si bien valiente, de poca visión de futuro en tanto la confraternidad entre intelectuales de izquierda fue un determinante en el éxito y mantenimiento de los grupos y sus propuestas. Durante los seis años en que Tabla Redonda estuvo activo (1959-1965), se publicaron diez números de su revista, además de ediciones de libros de sus integrantes, pero la polémica político-cultural no sobrepasó realmente la forma del ensayo, mereciendo el siguiente juicio de Chacón:

La politización cultural que propugnaron no fue lo suficientemente radical y nueva como para que se vieran conducidos a violar el patrón del grupo literario. Si bien demostraron la posibilidad y la necesidad de nuevos significados y sentidos, la activación de los mismos quedó circunscrita a las factibilidades de la agrupación minoritaria y atendida a sus consabidas limitaciones (Chacón 2005: 33).

Poco después de la aparición de Tabla Redonda, próximo al círculo intelectual de filosofía de la Universidad Central, surgió la revista *Crítica Contemporánea*, cuyo objetivo consistía en activar el debate sobre la actualidad político-cultural dentro y fuera de Venezuela. Como tercer eje en la conformación de un subcampo interesado en el planteamiento de la regeneración cultural, esta revista reunió ideólogos como Juan Nuño, Germán Carrera Damas, Antonio Pasquali o Pedro Duno. El tono académico y teórico de la revista no facilitó el intercambio con los actores culturales a los que apelaba, de ahí que acabara

78 Jesús Sanoja Hernández, “Notas para la ‘burguesía intelectual’”, *Tabla Redonda* 2 (junio de 1959), p. 2.

desapareciendo tras quince números en 1966. De acuerdo a Chacón, el eje que conformaron *Sardio-Tabla Redonda-Crítica Contemporánea* al comienzo de la década sirvió para crear nichos intelectuales de izquierda que poco a poco se extenderían y diluirían en muchas otras nuevas agrupaciones y ciudades, como *Trópico Uno* en Puerto la Cruz o *40 Grados a la Sombra* en Maracaibo, ambas en 1964 (Chacón 2005: 36).⁷⁹

Asimismo, la continuidad entre *Sardio* y *El Techo de la Ballena* ha sido a menudo defendida, especialmente por quienes integraron la segunda agrupación. Muchos de los trabajos dedicados al estudio de *Sardio* cuentan con el testimonio de Adriano González León, de Edmundo Aray o de Rodolfo Izaguirre, para quienes es importante señalar que la irreverencia ballenera germinó de la semilla de *Sardio*. No obstante, sería injusto no dejar al menos apuntado el interrogante sobre la visión a este respecto de Guillermo Sucre, de Elisa Lerner o de Luis García Morales, quienes claramente ya se habían desvinculado de aquel último manifiesto, por lo que no hubo propiamente una evolución discursiva, sino un cambio de actores. En el pre-manifiesto incluido en el último número de *Sardio* se hace mención a cómo *El Techo* “ha comenzado a poner en evidencia la invertebrada medio-

79 *Trópico Uno* fue una agrupación multidisciplinar fugaz pero prolífica. Fundada en un bar de Puerto La Cruz por José Lira Sosa, Jesús Enrique Barrios, Gustavo Pereira y Carlos Hernández-Guerra, la agrupación operó entre 1964 y 1965 a través de una revista homónima a la que se sumarían Ramón Yáñez, Gladys Menezes, José Barroeta, Eduardo Lezama, Luis José Bonilla, Eduardo Sifontes y los bolivianos Luis Luksic y Rita Valdivia. Aunque la revista contó con cuatro números que también integraron contribuciones de otros autores como Arnaldo Acosta Bello o Caupolicán Ovalles, el grupo también editó dos poemarios y les fueron editadas dos compilaciones poéticas por *El Círculo de Ariosto*. Por otro lado, el grupo marabino *40 Grados a la Sombra*, también de carácter multidisciplinar y heredero de *Apocalipsis*, análogo a *Sardio*, reunió en su seno a Josefina Urdaneta, Miyó Vestriini, Enrique León, Emérita Fuenmayor, Carlos Wong, César David Rincón y Laurencio Sánchez Palomares y publicó la revista *7 de 40*. Véase el número dedicado a la *Trópico Uno* por la revista *El Salmón: Revista de poesía*, 8 (mayo-agosto de 2010), y el capítulo dedicado al poeta Juan Sánchez Peláez escrito por José Ramón Medina, “Un libro, un poeta y una promoción” (1997).

cridad de nuestro ambiente cultural” y reseña, además de incluir sus textos programáticos, las dos primeras exposiciones llevadas a cabo por el grupo en 1961: *Para la restitución del magma* y *Homenaje a la cursilería*. Anticipándose a la crítica que igualmente no ha valorado tal afirmación,⁸⁰ el grupo afirmaba no ser una repetición de la experiencia europea del dadaísmo o del surrealismo:

No pretendemos situarnos bajo ningún signo protector, queremos, eso sí, insuflar vitalidad al plácido ambiente de lo que se llama la cultura nacional, para ello no escatimaremos ningún medio que nos sea propicio. Pero eso sí, no queremos proclamarnos sacerdotes del absurdo y menos aún de la burla, categorías que todos ya hemos superado. El absurdo y la burla serán tan sólo medios de expresión y más nada. El arte de nuestro tiempo es trágico, se devora constantemente a sí mismo y se exige nuevos intentos que se destruyen a sí mismos [...].⁸¹

La cita demuestra la toma de posición del grupo al respecto del panorama del campo cultural, cuando Sardio se evidenció como gesta insuficiente para la experimentación y actualización de dicho panorama. A su vez, las muestras con que el grupo inició su andadura dan buena cuenta de ese momento de irrupción. La primera de ellas, *Para la restitución del magma*, se trató de una exposición de arte mayoritariamente informalista. El informalismo, como se verá en el capítulo dedicado a El Techo de la Ballena, fue un movimiento plástico importante del período de entre décadas, pero la adhesión al mismo será, y como se desprende de la cita, muy breve. Esta corriente, no obstante, explica las derivas estéticas del grupo y mucho del imaginario que desarrollarían en su compromiso social. La plasticidad y materialidad del informalismo permitió crear imágenes sugerentes que, partiendo de esa inicial proclama sobre el “magma”, serán recurrentes aún en la transformación discursiva del Techo a lo largo del decenio. De ahí que

80 El catálogo de la muestra *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975* incluye un artículo de María C. Gaztambide (2018) que toma la noción bélica de “retaguardia” para explicar la actitud del Techo al respecto del discurso evolucionista del arte. La misma noción la desarrolla en su tesis doctoral (2015).

81 “Pre-Manifiesto”, *Sardio*, 8 (mayo-junio de 1961), pp. 136-137.

la mayor hazaña del grupo, con su espectacular anti-espectáculo, lo constituya la muestra de Carlos Contraмаestre de 1962, el *Homenaje a la necrofilia*, que levantó una polémica en prensa y entre agrupaciones de la que el grupo se enorgullecía. La segunda exposición arriba citada, *Homenaje a la cursilería*, consistió en el establecimiento de “lo cursi y lo pavoso”.⁸² Tras establecer una frontera difusa entre ambas categorías, en el texto curatorial se afirma que el objeto de la muestra consistió en hacer patente, y denunciar de ese modo, cómo las cursilerías (que van más allá de lo pavoso) son parte de la idiosincrasia nacional. De ahí que el catálogo de la muestra, una cuartilla mecanografiada, rece:

HAY QUE QUEMAR EL ÁVILA? EL ÁVILA ES CULPABLE:

- 1 – de una metáfora infeliz de Pérez Bonalde
- 2 – de TODA la pintura de Manuel Cabré
- 3 – de una nefasta literatura contra la llama
- 4 – de mucha frase cursi a las seis de la tarde
- 5 – de ciertos símbolos de Pedro Centeno Vallenilla

CONSECUENCIA LAMENTABLE: HAY QUE QUEMAR EL ÁVILA

SERÁN CURSIS:

- 1 – los que se sientan complacidos viendo esta exposición
- 2 – los muchos que se creen olvidados en ella
- 3 – los numerosos que se sentirán aludidos (aun cuando no eludidos)
- 4 – los muchos que se saben incapaces de figurar⁸³.

En las *Páginas* culturales de *El Universal*, Sofía Ímber, firmando como Meneses, reseñó el 25 de mayo de 1961 esta muestra, de don-

82 “Segundo catálogo”, *Sardio*, 8 (mayo-junio de 1961), p. 138; en el primer volumen de *Buenas y malas palabras* de Ángel Rosenblat, se lee que “pavoso” es aquello considerado cursi, anticuado, ridículo o afectado. También son “pavosas” las cosas desagradables, molestas, la gente confanzuda, las señoras fisgonas, los comerciantes chillones, los tipos presumidos o los escritores torpes. Asimismo, la primera acepción que otorga Rosenblat al término hace referencia a la “mabita” o “mal de ojo”, un sentido fuertemente anclado al carácter supersticioso de la sociedad venezolana (Rosenblat 1969: 149-150).

83 Catálogo de exposición. *Homenaje a la cursilería* (junio de 1961).

de se puede extraer que se trató de la exhibición de fragmentos de obras literarias con las que se ejemplificaba la denuncia del grupo. Ímber sostiene:

No pretendemos hacernos cómplices de los “El Techo” en el intento de señalar cursilerías dentro de las generaciones de ayer y de hoy, en los más antiguos textos como en los poemas más urgidos de “contemporaneidad”. [...] Ni siquiera el peligro del contagio puede obligarnos a suscribir las denuncias de la “cursilería” diagnosticada y comprobada tanto en los grandes valores de nuestra cultura como en algunos que comienzan apenas sus primeros intentos de escritores. Los de “El Techo de la Ballena” han llegado hasta acusar a Andrés Bello y Cecilio Acosta. También han citado a Otto De Sola y a Miguel García Mackle. Ni la prosa juvenil del hoy Presidente ni algún malhadado escarceo de Arturo Uslar Pietri en su mocedad, han sido dejados de lado por los infatigables investigadores de la “cursilería” y sus manifestaciones en Venezuela.⁸⁴

La autora recomienda la visita a la muestra, aun cuando esta es claramente una “inocentada”, por cuanto no se hace una negación de la potestad de ser o actuar cursi, pues los mismos integrantes del Techo “tienen derecho a ser de cuando en cuando, cursis o detractores de la cursilería”.⁸⁵ Se subraya, además, la validez y calidad artística de sus integrantes y se anuncia en varias ocasiones una muestra futura en la que Jesús Soto, figura que para Ímber da peso y relevancia, acompañará con un mural “azarista” la obra informalista de los “objetos encontrados” del Techo.⁸⁶

En 1963, en pleno apogeo de actividad plástica y literaria del Techo, Jesús Sanoja Hernández hace una reflexión crítica a raíz de la “poesía arácnida” de Héctor Silva,⁸⁷ que fundaría la revista *Sol cuello*

84 Sofía Meneses, “En el Techo de la Ballena homenaje a lo cursi”, *El Universal* (25 de mayo de 1961), p. 17.

85 Sofía Meneses, “En el Techo de la Ballena homenaje a lo cursi”, *El Universal* (25 de mayo de 1961), p. 17.

86 Sofía Meneses, “En el Techo de la Ballena homenaje a lo cursi”, *El Universal* (25 de mayo de 1961), p. 17.

87 En 1962 había publicado un libro de poemas titulado *Arácnidas* y es reseñado el 8 de marzo de 1963 por Jesús Sanoja Hernández en las mismas páginas del *Clarín*

cortado en 1964 junto a su hermano Ludovico Silva y a Caupolicán Ovalles, del Techo; y a propósito de la propuesta de “investigación de las basuras” del Techo.⁸⁸ El debate, no ya sobre qué denunciar o transformar socialmente, sino sobre la expresión artística de la denuncia fue para Sanoja el punto de desencuentro con los integrantes del Techo. Donde los balleneros consideraban que el poema sobre el individuo alienado por la urbe moderna que acaba acudiendo a la prostitución serviría para visibilizar una realidad que es ignorada, Sanoja veía “hedonismo metropolitano”:

Y si se alega el vivir como materia literaria, como causa primera, sépase que en plena adolescencia puede adquirir rango de milagro la desnudez de una prostituta en un cuarto semioscuro, pero ya a los veinticinco el milagro estará degradado a rutina y a los treinta significa un simple apego salivoso a la brutalidad comercial del capitalismo. Después de los treinta (o antes), un poeta que cante al cliente y a la mujer-mercancía y que de alguna manera, así sea por la vía de la conmiseración sexual, contribuya al despliegue publicitario de las casas de cita y la hez, de la basura erótica, es un poeta con armas rendidas. Ha bajado de la “denuncia” a la sumisión sin pasar, ciertamente, por la ironía.⁸⁹

El autor prosigue anticipándose a las posibles réplicas subrayando que tampoco debe pretenderse lo contrario, la “edificación moral dentro de la poesía” ni la superioridad moral de la “compasión para las prostitutas porque nos sabemos despojados hasta del más pequeño resabio católico”.⁹⁰ Para un militante comunista, aun desde la honestidad del reconocimiento de no poseer una moral superior, esta poesía suponía propaganda gratuita e incluso sacralización del sistema que se decía querer transformar. En efecto, prosigue Sanoja, un poeta puede cultivar la poesía del *buendecir* y del *maldecir*, pero no convertir tales

de los viernes, donde incluye en su crítica a otros poetas como Juan Calzadilla y su libro *Dictado por la jauría*, del Techo.

88 Adriano González León, “Investigación de las basuras”, en Ovalles 1962.

89 Jesús Sanoja Hernández, “No basta la iracundia”, *Clarín de los viernes*, II, 368 (22 de marzo de 1963), p. 9.

90 Jesús Sanoja Hernández, “No basta la iracundia”, *Clarín de los viernes*, II, 368 (22 de marzo de 1963), p. 9.

posiciones en tesis estéticas ejemplares. El artículo continúa abordando la cuestión de la necesidad de una “literatura de la violencia”. Utilizando el pronombre en primera persona del plural se entiende que Sanoja se refiere a la posición de Tabla Redonda:

Para nuestro pensamiento está claro, que ni aún sobre un estado de “espíritu” tan evidente como el de hoy, que ni siquiera sobre una conmoción tan radical como la que actualmente experimentamos, se puede sentar preceptos de cómo hacer y contra qué hacer literatura.

Y aquí surge nuestra objeción frontal a esa corriente de “la poesía nueva” y a algunos techistas sin fronteras: si hubiese que prestar la poesía o la pintura a un servicio circunstancial, provisorio, concebido como necesidad relativa y de momento, ese préstamo no será, por nuestra parte, a la iracundia. Será un préstamo a la violencia, a la guerra, de conciencia actual, a la batalla civil, a la devastación creadora de esta Venezuela, en este punto de la historia, en este minuto, con este saldo de muertos y presos y consignas, ideas, manifestaciones, guerrillas, matrimonios en las cárceles, novios asesinados, críticas, disturbios familiares, siembra de odio y cosecha de amor.

Si algo propondríamos no sería la iracundia, sino la violencia.

Y si la violencia pudiera ser definida, la definición sería esta: no la violencia verbal ni aquella localizada en una porquería burguesa, sino a violencia real traducida en la palabra adecuada, en el trazo recio.⁹¹

Tal como se manifiesta en la cita, Sanoja describe qué entiende su grupo como compromiso social en arte y literatura y, desde ese tono sosegado que caracteriza sus escritos, finaliza celebrando los esfuerzos de la nueva creación aunque no comulgue con todos ellos. La respuesta del Techo se dio en el segundo número de su revista. Edmundo Aray aparece como firmante de “Contra el arpón, el mordisco de la ballena”, un texto donde se expone que, al igual que el mismo Aray defendía en el prólogo al libro de Juan Calzadilla editado por El Techo, *Dictado por la jauría*, al hablar del “hombre vaciado” se plantea la inmersión del poeta mismo en ese modelo social. Así, convertido en “número, en funcionario, en objeto”, el poeta debe aullar para resta-

91 Jesús Sanoja Hernández, “No basta la iracundia”, *Clarín de los viernes*, II, 368 (22 de marzo de 1963), p. 9.

blecer la vida.⁹² El texto también hace mención a una reseña anterior de Sanoja sobre *Sacramentales*, poemario de su compañero de grupo Jesús Enrique Guédez, en el que incluye una alusión crítica al Techo como “ruido de tambor” del “espíritu tribal” de “tanto desorden individualista”.⁹³ Frente a esta acusación, Aray defiende a su grupo, naturalmente ecléctico, como “espíritu combatiente” que recurre a todos los medios necesarios para denunciar la violencia estructural de su presente. La violencia del Techo, prosigue Aray, consiste en poner de manifiesto el “artificio”, la “superficialidad”, la “demagogia” y la “sordidez” de su tiempo, sin por ello considerar que su método deba convertirse en tesis o imposición estética.⁹⁴ Al cierre del texto, en relación con el derecho a *maldecir* y a cuáles debieran ser los temas de una literatura de la violencia, el autor declara la libertad creadora del Techo como una cuestión de actitud y no de lineamientos políticos o estéticos, considerando su trabajo artístico y poético como testimonio y acción de y en su tiempo.

Una poesía que arranca de los nexos del poeta y del hombre con la vida social, con *su* vida, que es parte de esa vida social, que es condicionada, en gran parte, por esa misma vida social. Ante la situación que hoy vivimos, la más objetiva –o la más evidente– digamos (desprecio por el hombre, violencia contra el hombre, represión contra los pueblos que han tomado, y esta vez si es cierto, conciencia de su papel, que se han decidido a hacer ellos mismos la historia, a dirigirla) la Ballena ha afirmado una actitud.⁹⁵

El 5 de abril de 1963, Sanoja volvía a escribir a propósito de esta polémica y planteaba en forma de interrogantes los acuerdos entre ambas agrupaciones, aunque respondía con lo que consideraba las diferencias:

92 Edmundo Aray, “Contra el arpón, el mordisco de la ballena”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (1963).

93 Edmundo Aray, “Contra el arpón, el mordisco de la ballena”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (1963).

94 Edmundo Aray, “Contra el arpón, el mordisco de la ballena”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (1963).

95 Edmundo Aray, “Contra el arpón, el mordisco de la ballena”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (1963).

¿Reconocemos ambas partes que hay una violencia ambiental y una realidad estallante? ¿Aceptamos que la aprehensión de estos materiales e ideas no puede realizarse sino con la ruptura previa de academicismos y tesis incontaminadas, del pompierismo y la quietud seráfica, de la literatura consular y diplomática? ¿Estamos de acuerdo en reventar el tumor? Si lo estamos, ¿qué nos divide? Que los techistas, al parecer, exaltan la vía glandular como origen de la expresión o captación de la realidad, especie de sexto sentido proveniente de los fondos viscerales, en tanto que los tablistas establecemos el punto de partida en una conciencia concreta, histórica, abrumada de materia empírica, intelectual e ideológica, que no limita su apertura al fogueo hormonal. Que los techistas, uniendo en el tiempo un sexteto de genios creadores, antologizan ciertas actitudes, provocan deliberadamente el escándalo, y que los tablistas reducimos el problema del léxico brutal, cargante o fisiológico a su gratitud o no gratitud. Que los techistas parecen simpatizar con De Quincey en eso de la “moral de lo inmoral”, y que los tablistas, sin dejar de reconocer la unción que eso significa en la placidez familiar de ñoños burgueses, de agentes de financiadoras, de conformistas y burócratas, insistimos en no regalar a los adversarios, clanes hartados y tragamuertos oficialistas, una inmoralidad que le abra más su apetito de jueces bien comidos y su sed de sibaritas y nuevos ricos.⁹⁶

Manifestar la “úlceras” o el señalar el “tumor” social no significa que no haya propuestas para curarla. De ahí que Aray, ya en la réplica publicada en el segundo *Rayado sobre el Techo* niega el regocijo que Sanoja atribuye al gusto por lo fisiológico y escatológico que se derivó de la muestra de Contra maestre. Finaliza la réplica con una cita del *Materialismo dialéctico e historia de la literatura* de Lucien Goldman, donde se insiste en el error de juzgar a las obras por su contenido de acuerdo a doctrinas o normas conceptuales que olviden que el origen del artista y su trayectoria determina su visión de la realidad y su expresión artística.

Las polémicas hasta ahora referidas son apenas ejemplos de la dinámica de este campo cultural emergente, marginal en algunos as-

96 Jesús Sanoja Hernández, “Poetas y tambores forman parte del desfile”, *Clarín*, II, 382 (5 de abril de 1963), p. 9. En este artículo, Sanoja responde a la “Pequeña antología de lo obsceno”, publicada en el mismo diario *Clarín* por Adriano González León y dedicada expresamente a Sanoja después de sus artículos sobre Héctor Silva y Juan Calzadilla.

pectos, pero en la medida en que divulgaban sus debates en la prensa, difícilmente considerables fuera de la incidencia pública. Los desencuentros acabaron dando lugar a encuentros en los que miembros de Tabla Redonda escribirían el prólogo a publicaciones del Techo, como Rafael Cadenas a Francisco Pérez Perdomo; o en los que integrantes de una y otra agrupación conformarían nuevos proyectos, como Jesús Sanoja Hernández y Adriano González León con la revista *En Letra Roja*; o proyectos análogos, como las incursiones en el cine del *tablista* Jesús Enrique Guédez o del ballenero Edmundo Aray. Asimismo, las colaboraciones y las iniciativas que proliferaron a lo largo del decenio, pero especialmente en el primer quinquenio, involucraban otras agrupaciones. *Apocalipsis* y *40 Grados a la Sombra* en Maracaibo fueron cercanas a El Techo de la Ballena, *CAL*, revista de crítica, arte y literatura fundada en 1962 por Guillermo Meneses, cónyuge de la crítica Sofía Ímber, publicó trabajos de Salvador Garmendia, miembro del Techo, y del disidente J. R. Guillent Pérez, simpatizante de este grupo. También en *Sol cuello cortado*, tras su aparición en 1964, participaron los balleneros Caupolicán Ovalles y Daniel González junto a los hermanos Ludovico y Héctor Silva. Naturalmente, en Caracas se dieron otras múltiples agrupaciones que completaron el panorama de la década. En 1962 se había fundado En Haa, un colectivo literario de estudiantes de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central con una revista homónima que llegó a tener ocho números repartidos irregularmente hasta 1971.⁹⁷ Su propuesta literaria, aunque el grupo también testimonió en sus publicaciones el clima político violento de la época, excede el tono militante optando por la exploración del cuerpo, lo femenino, la enfermedad y la ciudad desde una óptica sub-

97 La revista *Salmón* le dedica un número con el que pretende ampliarse la memoria sobre esta agrupación. Entre sus fundadores y colaboradores se cuentan Teodoro Pérez Peralta, Armando Navarro, José Balza, Carlos Noguera, Jorge Nunes, Lubio Cardozo, Aníbal Castillo, Argenis Daza Guevara, Víctor Salazar, José Barroeta, Rita Valdivia, Ángel Eduardo Acevedo, Luis Alberto Crespo, Luis Camilo Guevara, Jesús Serra, Eduardo Zambrano Colmenares, Aura Vivas, Laura Antillano, Reynaldo Pérez-So, Teófilo Tortolero y Mária Russotto. "En Haa (1962-1971)", *El Salmón: Revista de poesía*, III, 9 (septiembre-diciembre de 2010), p. 2.

jetiva. También en 1962 aparece Lam, formada por Jaime López Sanz, Antonio Padrón Toro, Mery-Lú Sananes y Tarik Souki. El Círculo del Pez Dorado, otro grupo de estudiantes, esta vez de pintura e influido por El Techo de la Ballena y el informalismo, fue también relevante en la primera mitad del decenio.⁹⁸

1.2.2. Repliegue, contraofensiva y disolución

En 1979 Jesús Sanoja Hernández publicaba un artículo en *Papel Literario* de *El Nacional* en el que hacía revisión de grupos y revistas en el transcurso de la segunda mitad del siglo xx y hasta la década del sesenta. Además de a la corta vida de las publicaciones periódicas, su texto hace referencia a que los movimientos culturales que representan están a menudo ligados a los bares y al alcohol:

Al antiguo Pasaje del Centenario, a las botillerías del cuadrilátero histórico, sucedieron el Bruno y el Municipal, centros de discusiones del grupo Viernes, el Iruña, aquel negocio metido en el fondo de un edificio del casco urbano, donde los de Sardio montaron librería y exposiciones, el Olímpico y la Cervecería Alemana, refugios de Tabla Redonda, o La Cita y el Viñedo —en parte El Encuentro a metros de la librería de Alvarado— como bebederos de la gente que empezó a aglomerarse en torno al Techo de la Ballena. Más tarde, “la pandilla de Lautréamont” se aclimataría en El Gato Pescador, mientras la extensión mercantil-cultural del Este, con la apertura de la avenida Solano López, santificaría el nacimiento de la célebre República, tan agredida como defendida.⁹⁹

Lo que Sanoja Hernández intenta señalar es el desplazamiento del centro histórico a los barrios modernos a los que la transformación urbana ha forzado. Una descentralización que viene acompañada del surgimiento de grupos y revistas también fuera de la capital, especialmente en ciudades con núcleos universitarios, y que alimenta un lenguaje cada vez más social y popular: “Mérida, Maracaibo, Valencia y Cumaná toman la punta, en tanto algunas ciudades petroleras, como

98 Sobre la cosmogonía de grupos y revistas, véase Ortega Navarro 2002.

99 Jesús Sanoja Hernández, “Grupos y revistas”, *Papel Literario* (5 de agosto de 1979).

Puerto La Cruz y El Tigre (por reflejo, también, Cantaura) acantonan inquietudes que tocan, por referencia, el mundo laboral y las relaciones en las capas más populares, con utilización de su lenguaje y sus mitos”.¹⁰⁰ Sanoja Hernández reflexiona sobre el carácter de los grupos, y de cómo la proliferación fue en detrimento de su influjo. A propósito del eje El Techo de la Ballena-Tabla Redonda-Crítica Contemporánea, habla de estos como “grupo de asalto” de un “marxismo bohemio”, de una “guardia de honor del marxismo ético” y de un “marxismo de cátedra”, respectivamente.

Todos estos impulsos renovadores fortalecieron finalmente, en opinión de Sanoja Hernández, a las clases medias y al Estado burocrático que supo absorber la “ola expansiva” a través del subsidio. Pineda Díaz señala que la década del setenta, que en realidad debe adelantarse a la segunda mitad del sesenta, fue un período de “inserciones” y “pragmatismos”.¹⁰¹ Otro protagonista, Salvador Garmendia, declaraba en “La disolución del compromiso” que la década acabó sin dejar claro con qué y hasta dónde era dicho compromiso.¹⁰² De ahí que, en la confusión y en el estruendo, en una guerra en la que el “enemigo decidió no darse por aludido”, ganara “el acomodo”: “Al final, lo esperábamos, nos aguardaba el puesto. Habría una silla para cada uno. Una silla

100 Jesús Sanoja Hernández, “Grupos y revistas”, *Papel Literario* (5 de agosto de 1979).

101 “Ningún combate, ni armado, ni civil, ni cultural, había alcanzado el éxito deseado, y eso dejó ingentes animosidades que debían reconducirse con orientaciones que permitieran explotar aquellos ingenios y lucideces. Es así que se crearon diversas instituciones públicas en el ámbito de la cultura para insertar artistas, escritores y poetas [...]” (Pineda Díaz 2014: 53).

102 Este era aparentemente claro: “La responsabilidad del intelectual ante la hora, la respuesta activa y militante de escritores y artistas frente a las desigualdades sociales, la toma de posición beligerante en el cuadro de la lucha de clases, el rechazo a la individualidad elitista y la aceptación de una posición pública consecuente con los movimientos de masas. En estos y otros latiguillos de la anciana retórica política, ahora fatigante y estéril, se resumían las condiciones que eran como la cédula de paso y el carnet de respetabilidad que oficializaba la entrega del escritor al hecho estético, a la creación” (Garmendia 1999: 27-28). El artículo fue una ponencia leída en un simposio llevado a cabo en la Universidad Católica de Eichstätt entre enero y febrero de 1996.

debajo del culo, que aunque tiene una pata menos sigue sosteniéndonos perfectamente” (Garmendia 1999: 34). La necesidad de esta silla ya la reconocería Sanoja Hernández en 1979, cuando sentenció la incapacidad de subsistencia del creador que se resista a la “integración o amoldamiento” de las instituciones de cultura.¹⁰³ El escritor o el artista no pueden dejar de recurrir a alguna posición asalariada, de ahí que Sanoja admita que los intelectuales que desean ser publicados sean al mismo tiempo profesores universitarios, empleados en alguna dirección de cultura o funcionarios mismos del INCIBA.

Antes de la disolución, se presentó a mediados de la década del sesenta el desafío unificador. Entre *En Letra Roja* y *Zona Franca*, solo el segundo proyecto lograría sobrevivir y en su consolidación, cuestionar los proyectos de la “izquierda cultural”, no solo en su oscilación misma “entre la iracundia, la propensión irracional y los rigores ideológicos”, sino también en su cese activista, en su repliegue. Alexis Márquez Rodríguez afirmaba en 1996 que la revista *Zona Franca* se fundó en un contexto de necesidad del sector intelectual no marxista pero progresista de tener un “medio de expresión que les permitiese, no solo combatir al sector ideológicamente opuesto, sino más bien expresar sus propias opiniones, tanto en el aspecto literario propiamente dicho, como en los demás órdenes de la cultura” (Márquez Rodríguez 1996: 239). Añade, además, que estos intelectuales “moderados” no contaban con reconocimiento al igual que los intelectuales de izquierda, que gozaban de medios propios y acceso a los medios públicos. Paradójicamente la publicación *Zona Franca* llegó a contar con fondos públicos durante un tiempo y prolongó su publicación durante veinte años, hecho que no puede afirmarse de ningún medio propio de la izquierda cultural. Juan Liscano, fundador de la revista, era ya entonces un intelectual destacado y prestigioso. En cualquier caso, casi anecdóticamente, es interesa destacar estas discrepancias a la hora de historizar las producciones culturales en clave ideológica, dado que no hay líneas rojas tan marcadas en el campo cultural. De hecho, Liscano fundó *Zona Franca* junto a Guillermo Sucre y Luis García Morales,

103 Jesús Sanoja Hernández, “Grupos y revistas”, *Papel Literario* (5 de agosto de 1979).

antiguos miembros de Sordio, en 1964 y conjuntamente aspiraban a un modelo de revista que no fuera de combate. En el primer número aparecería un editorial titulado “Nuestra posición” en el que se lee:

En un mundo amenazado por la posibilidad de su propio suicidio, hacia el cual le impelen los extremos dogmáticos que hacen presa de la inteligencia y la obnubilan, y el frenesí que sienten algunos por poseer y asumir toda la verdad y toda la justicia en contra de otros, formamos parte de quienes ponen en duda esos vértigos de absoluto, esas intolerancias de inquisidor, en suma, esa pasión ancestral que mezcla lo utilitario con lo ideológico dirigida a eliminar al adversario sin fórmula de juicio. [...] No pensamos que el escritor o el artista tenga que ser porta-consignas, sino conciencia despierta. Y cuando ésta se encuentra a sí misma en alguna militancia religiosa, política o social, respetamos el compromiso que se establezca entonces entre el hombre que cree y su creencia.¹⁰⁴

Si consideramos que el año de su fundación constituye ese punto de inflexión que anticipará el repliegue de la izquierda, se comprende entonces que esta iniciativa acabara fagocitando muchos otros proyectos y abriéndose progresivamente a la inclusión individualizada de reportajes sobre autores como Caupolicán Ovalles, Salvador Garmendia, Arnaldo Acosta Bello o de contribuciones de Adriano González León o Francisco Pérez Perdomo. El primer número es paradigmático de su empresa unificadora, pues incluía textos de Elisa Lerner y Juan Sánchez Peláez junto a José Vicente Abreu, un destacado militante del PCV.

En este contexto aparece un último intento de resucitar la protesta. Para Sanoja Hernández, la derrota de la guerrilla consolidada en el segundo quinquenio de los sesenta fue la causa de un último brote contestatario o “contraola politizante”, entre los que se cuenta el proyecto de Edmundo Aray, Efraín Hurtado, Ramón Palomares, Héctor Malavé Mata y Mauro Bello con la revista *Rocinante* (1968-1971).¹⁰⁵

104 “Nuestra posición”, *Zona Franca. Revista de literatura e ideas*, 1 (septiembre de 1964), p. 1.

105 Sanoja Hernández menciona también otras publicaciones del estilo: *Unidad Rebelde*, *Al Margen*, *Cambio*, *Vea y Lea*, *Punto Negro*, entre otras.

Se trataba de una revista-cartel, una *plaquette* política y literaria que, por su apariencia de “panfleto”, no ha despertado mayor interés entre los investigadores del período.¹⁰⁶ Pese a que la revista fuera publicada en pleno repliegue o decadencia de los discursos de la izquierda combatiente, se imprimieron más de veinte números temáticos que dan cuenta del acontecer nacional e internacional. Por tanto, se pueden leer números dedicados a la ilustración de la ecuación petróleo-dependencia, artículos sobre el allanamiento de la UCV u homenajes a guerrilleros como Fabricio Ojeda; así como fragmentos de discursos de Fidel Castro o Tran Buu Kiem, miembro del comité central del Frente Nacional de Liberación de Vietnam del Sur, testimonios de guerrilleros colombianos o números enteros dedicados a Ho Chi Min o a la lucha palestina.¹⁰⁷

En cuanto a la relación de *Rocinante* con el ambiente cultural local –pese a que en su primer número se afirme: “Conscientes de que es importante establecer un contacto efectivo, impostergable asumir una actitud combativa frente al pillaje desatado por los sostenedores del caos nacional, y deseosos de entablar un diálogo franco con los nuevos valores de la avanzada cultural del país, salimos a la calle”–,¹⁰⁸ la continuidad de su apoyo a la lucha armada en pleno proceso de pacificación y la exaltación del modelo cubano funcionaron más como repelentes que como atrayentes para el resto de la intelectualidad del

106 María del Carmen Porras (2006) refiere a esta circunstancia dada la reproducción un tanto estereotipada de fotografías del Che o de Fidel Castro en su diagramación. Su descripción del formato es bastante acertada: “pliego de cartulina doblado en cuatro. Las caras exteriores contienen los textos escritos, mientras que en el interior se encuentra una imagen (generalmente una composición fotográfica) que abarca todo el pliego, de manera tal que al ser abierto completamente se convierte en un cartel”.

107 Véanse, sobre las temáticas nacionales referidas, los números 8, de mayo de 1969; 16, de diciembre de 1969 y el 1, de junio de 1971; y sobre las temáticas internacionales, los números doble 11-12, de julio y agosto de 1969, el 14, de octubre de 1969, el 18 de diciembre de 1969 y el 15, de noviembre de 1969.

108 Un texto editorial sin firma aparecido en el primer número de la revista. *Rocinante*, 1 (26 de julio 1968). Citado en Porras 2006.

país.¹⁰⁹ No obstante, es a través de esta revista que se pueden constatar mejor las voces contrarias al proceso de institucionalización que se viene describiendo.

Artistas y escritores, muchos de ellos funcionarios del Inciba, alguna vez revolucionarios o consecuentes con su pensamiento político, no tuvieron el menos empacho en declarar su adhesión al candidato del Gobierno. Son los mismos que ahora, derrotado el partido gobernante, vocean su preocupación por la “cultura” y preparan cartas para solicitar al nuevo Presidente de la República que mantenga en su cargo al Director del Inciba, el sagaz y trabajador Simón Alberto Consalvi. ¡Qué fue efectivo su trabajo! Los artistas y escritores que le acompañaron en su gestión (gestión que proclama como suya el gobierno sepulturero de Raúl Leoni), ahora tienden su mano hacia el partido Copei y su candidato electo para implorar respeto y continuidad de la cultura. Se trata, y obviemos el eufemismo, de respeto y continuidad de sus cargos. [...] Nos preocupa, desde nuestra actividad y en medio de la confusión, la imperseverancia de los “intelectuales de izquierda” y la corrupción que ha traído consigo la participación en los organismos de la cultura oficial. No se trata de negar la posibilidad concreta, real, de lucha en las instituciones del sistema y contra el sistema. No pretendemos auspiciar el aislamiento, que ya registra bastante la historia política del país. En esta y “la cultura del espectáculo” señalamos algunos aspectos del problema.¹¹⁰

También en el número 16 de *Rocinante* se incluye la nota “Se está haciendo más difícil hablar y más doloroso guardar silencio”, en la que el equipo editorial denuncia las formas de integración al señalar tanto

109 Esta filiación se da en el mismo nombre de la publicación, que no hace referencia a la novela de Miguel de Cervantes, sino a los versos de Ernesto Che Guevara: “Otra vez siento bajo mis / talones / el costillar de Rocinante, / vuelvo al camino / con mi adarga / al brazo”. El asesinato del Che en octubre de 1967 fue posiblemente un factor importante en el inicio de la publicación y su imagen e imaginario revolucionario están presentes en todos los números.

110 Concretamente se hace mención al caso del festival de cine latinoamericano auspiciado por la Universidad de Los Andes y la Cinemateca Nacional en el que el Ministerio de Interior censuró la proyección de *La hora de los hornos*, criticando al entonces director de la Cinemateca, Rodolfo Izaguirre, exintegrante del Techo, por no posicionarse contra esta medida. “Dos notas a manera de introducción”, *Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).

la petición de un grupo de intelectuales al ministro de educación la adjudicación del cargo de director de la Escuela de Artes Plásticas a un pintor, como, pese a no llevarse a cabo, la aceptación de lectura de un discurso por parte de Adriano González León junto al presidente Caldera.¹¹¹ Esto da cuenta de las fisuras ideológicas y recriminaciones dentro del campo hacia finales de la década, incluso entre quienes formaron parte de una misma agrupación. Pero es especialmente en la entrega triple 5-6-7 de enero de 1969 que se establece una crítica al panorama nacional. El que sería el número 7 contiene un texto editorial en el que se es consciente del “escozor” que suscita la publicación y se admite la voluntad de confrontar pareceres, ubicando la discrepancia y la actitud polémica por medio del “diálogo franco” por encima de las manifestaciones previas de “formar unidad”.¹¹² También se alude a la voluntad de impulsar la creación artístico-literaria hacia la conciencia popular, “acorde a los intereses de las clases oprimidas, paralelamente al desenmascaramiento de la seudocultura neo-colonial”.¹¹³ El lenguaje, en comparación al primer quinquenio de la dé-

111 “Testimonios de dignidad y entereza de gran parte de los artistas y escritores firmantes, han sido muchos de sus gestos y actitudes. De ellos hemos sido solidarios, mas no podemos serlo de la carta ni de la presencia del escritor al lado del Señor Presidente”. “Se está haciendo más difícil hablar y más doloroso guardar silencio”, *Rocinante*, 16 (diciembre de 1969).

112 “Partimos con finalidades muy claras”, *Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).

113 Más encarecidamente, el texto hace referencia a la víspera de la toma de posesión de Rafael Caldera y relata la violencia presente de este segundo quinquenio: “[...] las madres de los desaparecidos dirigiéndose al Presidente Leoni para preguntar por sus hijos, las esposas por sus maridos, las hermanas por sus hermanos. Eran voces de luto. Para ellas no hubo respuestas. Y en las cárceles los presos decidieron ir a una huelga de hambre, en la Universidad los estudiantes manifestaron su solidaridad con las exigencias de los presos, en las calles que dan al Congreso Nacional y a las mismas cárceles, mujeres y hombres elevaron pancartas y pidieron libertad, respeto a la dignidad de todos los hombres de este país. Para ellos hubo una respuesta: la noche anterior a la toma de posesión del Presidente Caldera, los servicios policiales lanzaron la jauría última (dentro del gobierno de Acción Democrática) acción represiva, mientras el Dr. Caldera ensayaba frente al alto espejo de Tinajero su ‘altivo’ discurso de posesión: casas allanadas, mujeres atropelladas en sus hogares, preso el escritor José Vicente Abreu —de por vida

cada, pierde la ambigüedad de la noción del “compromiso” y toma una dirección bastante clara, si bien no termina de proponer ninguna formulación estética concreta.

Una síntesis de la crítica al panorama nacional se halla en el cartel que acompaña al número 5-6-7. La imagen combina ochenta fotografías en forma de película fotográfica que, aunque aparentemente incoherentes por la variedad representada, están relacionadas con los textos del reverso. Así, logotipos empresariales de las compañías Esso, Shell, Creole, Coca-Cola se combinan con logotipos culturales como el del INCIBA, con imágenes televisivas, publicaciones culturales de Monte Ávila o de la revista *Imagen*, y retratos de diferentes personalidades políticas y culturales, como Rómulo Betancourt comiéndose un perro caliente, Juan Liscano o Sofía Ímber. Un ejemplo de la radicalidad crítica de *Rocinante* lo constituye el hecho de que, en este *collage* de la frivolidad cultural, difícilmente comprensible sin la lectura del número, se incluye la portada de *Los habitantes*, novela de Salvador Garmendia publicada por Monte Ávila en 1968.¹¹⁴ Se trata este gesto de una crítica al proceso de institucionalización de la izquierda cultural pero también a un cambio de ideología por parte de los actores que al principio de la década se repartían entre las agrupaciones reseñadas, tal como se extrae de dos artículos de Aray incluidos en ese mismo número triple:

Queremos rechazar un mundo donde la existencia se convierta en un negocio y la producción creadora en una mercancía de buen precio. Hoy, en el país, políticos e intelectuales compiten por alcanzar el más alto escalón dentro de la

sometido al odio policial por sus obras denunciadoras del crimen y las torturas que han signado la vida política del país—, preso el dirigente comunista Teodoro Petkoff —demasiado temido como para permitírsele compartir la libertad que gozan sus camaradas”, “Partimos con finalidades muy claras”, *Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).

114 La crítica parece haber pasado desapercibida ya que en el número 11-12 se incluye un texto de Garmendia con relación a su visita a Cuba en 1968 y en el 16, una reflexión de Garmendia sobre su trabajo en la Universidad de los Andes en Mérida y el movimiento estudiantil.

jerarquía de vendedores: no sólo ofrecen al mercado su ideología, con ella va la sonrisa, el verbo encantador –las salas de la burguesía muestran regocijadas a ponderadas voces de la “mejor” alcurnia de la izquierda– los modales graciosos, la dulce disposición para la entrega.¹¹⁵

Y:

Actualmente en ausencia de una recia concepción de la subversión, en ausencia también de una producción artística verdaderamente subversiva, algunos han acudido a la idea de que la cultura burguesa asimila todo, se apropia de las producciones insurreccionales, las convierte en parte de sí misma. Es decir, todo arte faccioso pierde su legitimidad, su carácter, en una fatal desembocadura: la sociedad, la cultura burguesas.¹¹⁶

Este segundo artículo también hace referencia a dos procesos a través de los cuáles la “cultura burguesa” consigue el efecto de pluralidad: por un lado, el proceso de “incibación” a menudo mentado y, por otro, la proyección espectacular y festiva que producen los acontecimientos sociales y eventos culturales. Al parecer de Aray, la absorción de la contrahegemonía por la hegemonía no ocurre sin la connivencia de quienes se dejan cooptar, sin contemplar la opción crítica dentro del sistema o del aparato cultural, cuando la estrategia misma del cartel consiste en compartir y subvertir el contexto expositivo de la publicidad. La complejidad de las imágenes de ese cartel manifiesta, asimismo y según Porras (2006), que la dinámica del campo es naturalmente demasiado compleja como para caer en meras recriminaciones entre intelectuales y por ello la insistencia en la apuesta por la búsqueda de nuevas estrategias fuera del marco institucional.¹¹⁷

115 Edmundo Aray, “El subibaja del Rocín: Vivimos el país”, *Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).

116 Edmundo Aray, “Cultura del espectáculo”, *Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).

117 Con relación a las recriminaciones, en el suplemento del número 14 puede leerse una carta al editor Aray de Simón Sáez Mérida que intercede por Aray ante varios ataques a su trayectoria política, enumerando sus labores clandestinas durante la dictadura de Pérez Jiménez. No obstante, la siguiente reflexión da cuenta de la tensión entre el ser intelectual y el ser revolucionario que derivó en el

Curiosamente, este número triple incluye una carta de Heberto Padilla en respuesta a las declaraciones de Guillermo Cabrera Infante en *Primera Plana*, redactada a finales de 1968, cuando todavía Padilla no compartía el adjetivo “traidor” con Cabrera Infante pese a que la Unión de Escritores y Artistas de Cuba ya había expresado su desvinculación revolucionaria. Aun cuando desde *Rocinante* se señale la capacidad de absorción del capitalismo, en el que la actitud crítica quedaría neutralizada, quienes defendían a Cuba entonces no supieron manejar la disidencia del mismo modo. Ello quizá se deba a una actitud defensiva inconsciente o a la clara voluntad de querer crear un frente único en el que la autocrítica no tuviera cabida, tal como podría pensarse por la nota de la UNEAC sobre Padilla.¹¹⁸ Al respecto de las “dos actitudes” frente a Cuba, Aray señala la misma situación en Venezuela, refiriéndose a Jesús Sanoja Hernández como “odiador” de la Revolución.¹¹⁹

Pese a la formulación escrita del discurso, en cada número de *Rocinante* predomina la imagen sobre el texto. De ahí que, por su formato y composición estética, la revista esté vinculada a la pintura mural,

antiintelectualismo: “Según ese razonamiento quien no tenga heridas, medallas y carcelazos de hoy o de ayer no puede usar la voz para decir nada sobre nada. O sea, que quien no tenga un currículum determinado debe ser sordomudo en política. Un criterio inaudito, pero muy explicable cuando no se quiere discutir. Y aunque no sea este tu caso, pues fuiste un activo colaborador en las luchas contra PJ, vale la pena destacar el hecho para añadir una prueba más de absurdo sectarismo”, Simón Sáez Mérida, “Carta a Edmundo de septiembre de 1969”, *Rocinante*, 14 suplemento (octubre de 1969).

118 “Su criticismo se ejerce desde un distanciamiento que no es el compromiso activo que caracteriza a los revolucionarios. Este criticismo se ejerce además prescindiendo de todo juicio de valor sobre los objetivos finales de la Revolución y efectuando transposiciones de problemas que no encajan dentro de nuestra realidad. Su antihistoricismo se expresa por medio de la exaltación del individualismo frente a las demandas colectivas del pueblo en desarrollo histórico y manifestando su idea del tiempo como un círculo que se repite y no como una línea ascendente. Ambas actitudes han sido siempre típicas del pensamiento de derecha, y han servido tradicionalmente de instrumento de la contrarrevolución”, “Declaración de la UNEAC” (15 de noviembre de 1968).

119 Edmundo Aray, “Cuba: Dos actitudes”, *Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).

al grafiti. De hecho, en algunos números se expresa explícitamente la voluntad de convertirse en consigna callejera: “no lo pegue en su sala de comedor – ni en su estudio – no lo traspapele – no lo colecciono – no lo archive – no lo guarde en su biblioteca – no lo regale – péguelo en los muros de la ciudad”.¹²⁰ Estas instrucciones no son de poca importancia, pues tal como señala Porras (2006), significan perder el texto en favor de la imagen, del símbolo. Este giro estético por las formas asociadas a las clases populares, donde predomina lo visual sobre lo textual, es característico del arte militante y será abordado especialmente en el capítulo dedicado al Techo, dado que es con esta agrupación que se produce esa transformación discursiva cada vez más concentrada en la expresión de los márgenes. La vinculación con esta agrupación se hace patente en algunos números en los que se menciona a la ballena y al arpón, quizá como un intento de quienes pertenecieron a ella y pese a las divergencias con otros exmiembros, de mantenerla a su favor.¹²¹ Al mismo tiempo, y en una clara consonancia con la nueva estética cinematográfica revolucionaria del Tercer Cine o Cine Liberación, se alude a una responsabilidad nueva adquirida en la “hora de los hornos”.¹²²

Una forma particular de imagen-texto se da en el número 13 de septiembre de 1969, donde se reproduce una carta manuscrita junto a su transcripción para mayor legibilidad que reza: “De un guerrillero para los intelectuales”. La carta relata la motivación de la par-

120 María del Carmen Porras (2006) afirma que la revista hace suyo el mensaje citado, común en la cartelera de la época. No obstante, no se ha podido comprobar esto en los números consultados.

121 Véase el número doble 11-12 de julio de 1969, donde se lee: “Estamos aquí, sobre Rocinante, o botando las aguas de la ballena. La adarga o el arpón, la costilla o el chorro vaporoso no lo hemos convertido en fusil, ciertamente, pero disparamos. Disparamos sobre la muerte, sobre la violencia maldita de los opresores, sobre el más siniestro enemigo de la humanidad, el Imperialismo”.

122 Véase el número triple 5-6-7 de enero-marzo de 1969, donde se lee la referencia al filme de Octavio Getino y Fernando Pino Solanas: “Con la responsabilidad adquirida en esta ‘hora de los hornos’ y la disposición a estar cuando comiencen las nuevas cremaciones y se acentúe la lucha de liberación del pueblo combatiente, ROCINANTE vuelve a agitar su paso”.

ticipación en la lucha y pide a los intelectuales, desde su posición privilegiada, que pongan su conocimiento al mismo servicio y sean solidarios en sus discursos.¹²³ La fuerza que transmite la imagen de la carta funciona como un anclaje en lo real, en la urgencia y la crudeza de la realidad pese a que Rafael Caldera haya anunciado la pacificación. Contribuye a ello también el anclaje popular que se resalta al mantener los errores ortográficos en la transcripción, reforzado con una fotografía del autor y algunos datos personales entre los que se enfatiza su condición campesina y su incorporación a la guerrilla con tan solo catorce años en 1964.

A propósito de la pacificación puede leerse, en el reverso de ese mismo número 13, un editorial que hace una recapitulación y valoración de la lucha insurreccional en el país y donde se compilan diversos comunicados del FLN-FALN. Tal como ya se ha señalado, la izquierda se apropia de los golpes de Carúpano y Puerto Cabello de 1962 y este texto contribuye a ese imaginario. Seguidamente se remite a la reestructuración y cismas entre los partidos cuando a finales de 1966 se funda el Partido de la Revolución Venezolana con Douglas Bravo como secretario general para coordinar el nuevo FLN-FALN. Hacia 1969 se seguía hablando de la necesidad de “la unidad del movimiento revolucionario venezolano” y se crea un nuevo comando nacional para la coordinación.¹²⁴ Tanto los gobiernos de Betancourt como de Leoni son considerados entreguistas y se insiste con la retórica habitual la continuación de la lucha contra el “neocolonialismo”, el “imperialismo” y en favor de la “liberación nacional”.¹²⁵ Establecido esto, el texto intenta crear consciencia sobre la continuación de la violencia al hacer mención a los caídos, incluidos el comandante Fabricio Ojeda

123 “Yo a los 8 años, yo era un echador de machete, y a los 14 cambié el machete por el fucil; Uds que an tenido mas oportunidad de comprender la cituacion, los problemas de la patria, espero que asuman una buena actitud, de buenos Venezolanos que la quieren y la adoran como hijos de ella, espero que pongan sus conocimientos al sebicio de liberación de nuestra querida patria”, Renan, “De un guerrillero para los intelectuales”, *Rocinante* 13 (septiembre de 1969).

124 “A manera de introducción”, *Rocinante*, 13 (agosto-septiembre 1969).

125 “A manera de introducción”, *Rocinante*, 13 (agosto-septiembre 1969).

y el hermano de uno de los editores de la revista, Nicolás Hurtado. En lo específico referido al proceso de pacificación, se reproduce una carta de Bravo a Carlos Savelli:

Los 10 años de Pérez Jiménez significaron “progreso” sólo para ciertos círculos económicos y los 10 años de lo que podemos llamar la terrible década adeca, se han caracterizado por un enguerrillamiento de todo el país, impuesto por los poderosos de dentro y de fuera, quienes han visto aumentar sus ganancias en forma fabulosa y que, sin embargo, hablan de paz y progreso para el pueblo... [...] Estos planteamientos del doctor Caldera pueden tener buena fe, pero cuando se logre la pacificación en esa mesa de conferencias propuestas por él, ¿a quién va a favorecer esa pacificación?, ¿a los dos contendores? [...] Hay algo que sí debe quedar muy claro: he observado que en los planteamientos formulados por los dirigentes políticos en la campaña electoral basaban los términos de la pacificación prácticamente en el hecho de que los guerrilleros tanto de la ciudad como en el campo, entreguemos las armas al gobierno y se repartirá un poco de gracia a algunos de los guerrilleros. Hoy en día nuestro movimiento, su ejército popular, no son instrumentos para presión política; nuestro ejército es la expresión de todo el clamor del pueblo en su lucha por la libertad, de tal manera que mal podemos nosotros entregar las armas y liquidar ese instrumento de redención de las masas [...].¹²⁶

Otros de los documentos compilados, todos publicados o emitidos en fecha próxima a la publicación de la revista, cuestionan la rendición del PCV, las escisiones y surgimiento de nuevos partidos que debilitan la lucha y la desvinculación entre 1965 y 1966 del PCV de la vía armada. Otro número dedicado a la pacificación de Caldera es el doble 9-10, de junio de 1969, en el que se relaciona en clave irónica, la “paz de los sepulcros” con el allanamiento de la UCV y cuya imagen-cartel consiste en un *collage* en el que aparece Caldera en plena carcajada yuxtapuesto a militares en el recinto universitario.¹²⁷

Pese al reconocimiento de una transformación en el plano político, social y cultural del panorama nacional, se sigue insistiendo en

126 Carta fechada el 27 de febrero de 1969. “A manera de introducción”, *Rocinante*, 13 (agosto-septiembre 1969).

127 Edmundo Aray, “La paz de los sepulcros”, *Rocinante*, 9-10 (junio de 1969).

el mantenimiento de la lucha, posición de la que la revista hace eco. Más allá de esta posición política explícita, el análisis que se hace del campo cultural en los tres años que se mantuvo la publicación, coincide con las valoraciones de Chacón. De hecho, en el número triple de marzo de 1969 se incluía un artículo de Chacón que es un ejercicio previo a la publicación de su ensayo y antología:

Esta efusión vanguardista-inconformista, de hecho duró tanto como el auge de la izquierda política, cuya influencia dramática sobre el país quedó notablemente disminuida después de las elecciones de 1963. A partir de entonces, el repliegue y la dispersión definen también a la izquierda intelectual. Desaparecidos los órganos publicitarios de los partidos afines y el margen de tolerancia para las manifestaciones inconformistas que todavía quedaba como diezmada herencia del 58, los escritores y artistas de las nuevas generaciones retiran de la escena sus gestos de agresividad, se recluyen en los límites de sus problemas individuales, renuncian sin discutirlos a las posibilidades de resistencia pública que la especificidad de sus funciones pudiera permitirles.¹²⁸

Esta transformación del país, en lo político y en lo cultural, fue, a tenor de Sanoja Hernández, además de violenta, demasiado rápida como para que ninguno de estos proyectos pudieran asentarse y ser coherentes con una realidad tan cambiante. De ahí que afirme Sanoja Hernández, completando la visión de Chacón, que a lo largo del decenio:

Se está en todas partes, pero no completa y definitivamente. En la montaña, hasta el día de la pacificación. En el bar de Sabana Grande. En el cubículo de la Universidad Central. En las direcciones de cultura. En la redacción de los grandes diarios del sistema. En los suplementos literarios. En los congresos de la cultura, foros estruendosos de un cuestionamiento que sepulta la rutina del resto del año. En los talleres y centros literarios. En los cursos de posgrado. En las agregaduras culturales de la embajada.¹²⁹

128 Alfredo Chacón, "Rebeldías y complicidades", *Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).

129 Jesús Sanoja Hernández, "Grupos y revistas", *Papel Literario* (5 de agosto de 1979).

Esta última cita sirve para introducir dos proyectos o fenómenos del final de la década que ejemplifican mejor las aspiraciones y recelos de *Rocinante*. Por un lado, se celebró en Cabimas un congreso cultural en diciembre de 1970 sobre la dependencia y el neocolonialismo, cuyo comité preparatorio estuvo formado por Salvador Garmendia, Carlos Contramaestre, Marcos Miliani, Juan Calzadilla, Ramón Palomares, Edmundo Aray y Víctor Valera Mora. La elección de Cabimas, una población en el Estado Zulia, adyacente a los campos petroleros, azotada por el desempleo y abundante en barriadas, buscaba no solo visibilizar esa cara pobre del país del progreso, sino también conectar la intelectualidad con las clases populares a través de actividades culturales. Por otro lado, en los bares de Sabana Grande, acorde al alcohol al que hacía referencia Sanoja Hernández, se perfiló hacia 1968 una bohemia ebria y lúdica que instauró una república imaginada sobre lo que quedaba de El Techo de la Ballena. Se trató esta de una vanguardia convertida en retaguardia, recluida, tras el trabajo diario, en las barras y en las mesas en las que seguían manifestando su adhesión a la izquierda y su solidaridad con la lucha armada. Caupolicán Ovalles, Adriano González León, Manuel Alfredo Rodríguez, Orlando Araujo, Víctor Valera Mora, Salvador Garmendia, Ludovico Silva, Mary Ferrero y Miyó Vestrini serían algunos de sus ciudadanos.

La organización de encuentros culturales y congresos de forma independiente o con apoyo institucional hacia el segundo quinquenio de los sesenta y en las décadas sucesivas se hace cada vez más frecuente y en ellos se dan cita los intelectuales para promocionar su labor cultural. El Congreso Cultural de Cabimas tuvo lugar en la sede del Sindicato de Obreros y Trabajadores Petroleros (SOEP) los días 4, 5 y 6 de diciembre de 1970 y se establecieron diferentes mesas o comisiones: Economía, Cultura, Ciencia, Universidad y Política, desde la que se elaboraron acuerdos colectivos. En una reciente edición recopilatoria de algunos documentos del Congreso Cultural de Cabimas, se afirma en el prólogo: “El Congreso reconoce la función política del campo cultural: pone en evidencia que el neocolonialismo y la dependencia se ejercen contra nosotros a través del campo intelectual y cultural, y que por eso la cultura es uno de los principales terrenos para defender nuestra soberanía y hegemonía popular”

(Rivodó y Omaña 2017: 9).¹³⁰ Sin embargo, incluso con la exposición de tales circunstancias, en la introducción retrospectiva que hace Edmundo Aray se reconoce que las reflexiones del congreso no tuvieron calado en las organizaciones políticas y la “diáspora” siguió “afectando la conformación de un genuino movimiento revolucionario”.¹³¹ De manera distinta al proyecto integrador de *Zona Franca*, el congreso aspiraba a contrarrestar la atomización de la izquierda. La denuncia principal de este evento se recoge en el manifiesto que firmaron Garmendía, Contra maestre, Miliani, Calzadilla y Valera Mora como invitación extendida a los intelectuales y a profesionales de las ciencias sociales:

La literatura, el teatro, la pintura, todas las formas de expresión artística, están siendo atraídas a una voluntaria claudicación de sus más sustantivos valores. Se pretende desnaturalizar la función creadora mediante la oficialización de productos asépticos, despolitizados, influidos por el más endeble y engreído refinamiento estético, lastrados de cosmopolitismo, de exquisitez y de buen gusto. El artista, el creador así condicionado, se acerca gradualmente a una alienable docilidad, ante las exigencias cada vez más precisas y autoritarias de una minoría de la cultura que reclama un arte y una literatura para sí.¹³²

El lenguaje del manifiesto no hace referencia a ningún hecho o acontecimiento concreto que pueda ayudar a fechar el discurso sin necesidad de recurrir a las actas del congreso. El rechazo al cosmopolitismo y al buen gusto podrían ser reivindicaciones del Techo cinco años atrás. Sin embargo, sí podemos identificar el contexto a través de una serie de entrevistas realizadas poco antes del encuentro por la revista *Vea y Lea* en una sección titulada “Proceso a la Alta Cultura”. Pedro Duno, fundador de *Crítica Contemporánea* que había sido cer-

130 Queda para la historia reciente analizar el cariz político de las ediciones del Perro y la Rana, que recupera con esta compilación documentos que, insertos en un contexto de repliegue e incorporación a las instituciones estatales, pretenden establecer una genealogía con el proyecto revolucionario de Hugo Chávez.

131 Edmundo Aray, “Introducción”, en Rivodó y Omaña 2017: 13.

132 Salvador Garmendía, Carlos Contra maestre, Marco Miliani, Juan Calzadilla y Víctor Valera Mora, “Manifiesto del Congreso Cultural de Cabimas”, en Rivodó y Omaña 2017: 26.

cano a Tabla Redonda, hablaría metafóricamente de la cultura como las “flores con las cuales se pretende embellecer las cadenas” de la dominación.¹³³ Para Duno, solamente a través de pequeños medios y de autogestión es posible crear una cultura revolucionaria, donde la denuncia y la agitación sean las constantes del trabajo intelectual; sin embargo admite que no existe una cultura proletaria, y es por ello que los intelectuales trabajan dentro de las instituciones de cultura (“moverse dentro de lo que tengamos”) mientras se preparan el terreno y las ideas verdaderamente revolucionarias (Rivodó y Omaña 2017: 32). A la pregunta específica de si deben los intelectuales participar en los medios de comunicación de masas, pues debe anotarse aquí que muchos de estos actores tuvieron espacios televisivos y radiofónicos, Duno responde:

Los intelectuales deben participar en los medios de comunicación de masas mientras los dejen. Deben participar sin hacer concesiones, diciendo lo que piensan; sirviendo al pueblo. Este problema no deben plantearse los intelectuales revolucionarios, este problema es para que lo resuelvan los empresarios... ¿cuánto tiempo puede estar un revolucionario diciendo lo que piensa y lo que sirve al pueblo? Esto lo decide la empresa, hay que estar allí –repito, sin concesiones– hasta que la empresa le dice a uno: basta. Es un problema de ellos. El problema no es participar o no, lo importante es cómo se participa (Rivodó y Omaña 2017: 33).

Claramente el autor está desechando el medio como productor de sentido, esto es, que el contexto en que se difunde un determinado discurso no afecta o no interfiere en el mensaje que se pretende transmitir. Esto es interesante por cuanto un historiador venezolano como Luis Britto García, que también estuvo presente en el congreso, ha señalado la relación de los intelectuales con los medios de comunicación, que pese a todas las polémicas descritas en el curso de los años sesenta, puede decirse que la izquierda gozaba de un amplio acceso a plataformas y tribunas:

133 “Proceso a la Alta Cultura II: Reportaje al filósofo Pedro Duno”, *Vea y Lea*, II, 46 (1970), pp. 15-17; recuperado Rivodó y Omaña 2017: 29-34.

Todo proyecto intelectual opera sobre la sociedad mediante los mecanismos de producción y reproducción de mensajes de los aparatos ideológicos. [...] Quien posee el medio decide el mensaje, pero en la composición de éste influyen también los trabajadores intelectuales que manejan el aparato, las leyes propias del material ideológico y la respuesta del público. El primer factor tiene particular influencia en los medios de comunicación venezolanos y latinoamericanos durante los años 60. La izquierda prepondera en los aparatos culturales mientras los intelectuales orgánicamente integrados al sistema prefieren medrar en posiciones política o económicamente remunerativas. Arte, análisis social e investigación científica quedan para los intelectuales críticos: los únicos con aptitudes y voluntad para colaborar en medios de comunicación, institutos culturales y sistema de educación superior (Britto García 2002: 150).

Otra de las entrevistas publicadas por *Vea y Lea* al rector de la Universidad de los Andes, Pedro Rincón Gutiérrez, alude a la última reforma universitaria realizada por Rafael Caldera que terminó de limitar la autonomía universitaria. La entrevista a Edmundo Aray contiene un vocabulario teórico-ideológico que nos acerca a las tesis en boga a finales de los sesenta y setenta: “neo-colonial”, “periferia”, “burguesía colonizada”, “dependencia”, “neo-imperialismo”, “subdesarrollo”.¹³⁴ Esta tesis también fue reproducida en forma de ensayo por Héctor Silva Michelena en la misma revista, donde se recorre históricamente la formación del subdesarrollo, entendido este como condición periférica necesaria para el desarrollo de los países del centro.¹³⁵

A propósito del proceso de “incubación” denunciado en *Rocinante*, citado por su editor en la entrevista, Aray sostiene que la actividad creadora es por naturaleza subversiva, por cuanto enfrenta “la enajenación y la sumisión del hombre” (Rivodó y Omaña 2017: 42). Y sin embargo, Aray insiste en el riesgo de que esta capacidad de la imagi-

134 “Proceso a la Alta Cultura V: Entrevista a Edmundo Aray”, *Vea y Lea*, II, 49 (1970), pp. 23-25; recuperado en Rivodó y Omaña 2017: 42-48.

135 Publicado como “Proceso a la Alta Cultura: Hacia el Congreso Cultural sobre la Dependencia y el Neocolonialismo”, en la revista *Vea y Lea*, II, 52 de 1970, pp. 13-15, y recuperado como “Ensayo sobre la dependencia. Héctor Silva Michelena”, en Rivodó y Omaña 2017: 85-92.

nación liberadora sea, no obstante, absorbida y convertida en bien de consumo por el sistema (Rivodó y Omaña 2017: 41). Una cuestión reseñable de esta absorción por parte del sistema se da, en el caso particular de Venezuela, por parte del Estado: la mayoría de instituciones y sellos culturales que se crearon durante la década democrática de los sesenta hicieron del mismo “el gran hacedor de cultura”:

Resultado de esa vigilancia por la cultura es la creación de un aparato burocrático para todo el país, creado durante el régimen de Acción Democrática, que centraliza casi todas las dependencias que promueven actividades artísticas y culturales diversas. De esta manera se concentran todos los esfuerzos dispersos para el control y la dirección única, bajo una sola línea política oficial. [...] Alcanzamos de esta forma una situación en la que todo esfuerzo intelectual en el campo de la cultura es auspiciado por el Estado, salvo cuando ese esfuerzo tiene altos contenidos subversivos o afectan los valores morales existentes. En estos casos se permite actuar a los intelectuales, se les concede “libertad de acción”, pero bajo vigilancia (Rivodó y Omaña 2017: 46).

Esta actitud de sospecha caracteriza más a aquellos que se mantuvieron durante más tiempo al margen de las nuevas instituciones de cultura que a aquellos que enseguida reconocieron la necesidad de la incorporación, como en el testimonio de Duno, puesto que, como Aray sugiere en adelante en esa entrevista, se trata de una excusa disfrazada de estrategia de “penetración” (Rivodó y Omaña 2017: 46). Para Aray, además del espíritu crítico, es necesario acometer actos de palabra subversivos.

En el ámbito de la estética, las propuestas del congreso iban más allá del estudio del habla popular y su legitimación como palabra poética, sino en fórmulas que acercasen la producción cultural a la población general.¹³⁶ Ramón Palomares plantea el “rebasamiento del

136 Un precedente específico de las artes plásticas se dio en 1968 por iniciativa del Ateneo de Caracas. Este convocó a un grupo de críticos, directores de instituciones culturales y coleccionistas para la realización de un salón alternativo debido a la crisis del Salón Oficial, que no en vano tuvo su última edición en 1969. Se conformó en consecuencia un salón sin premios ni jurados bautizado como *Confrontación 68*, cuyo objetivo consistía en mostrar diferentes líneas de investi-

libro” en propuestas accesibles y asequibles para la mayoría poblacional, en particular, a través de recursos audiovisuales.¹³⁷ La adopción de esta vía se sugiere, de nuevo, sin ningún tipo de reflexión sobre la modificación del mensaje a través del medio y en el fondo apunta a las formas de hacer cultura que se desarrollarán a partir de los setenta tan característica de los países latinoamericanos, cuando la “alta cultura” se convierte en un espectáculo más de la guía televisiva.¹³⁸ Una lectura de la declaración cultural da cuenta del carácter difuso de cualquier propuesta. En primer lugar, se reconoce que la “naturaleza de este tipo de congresos” limita la toma de resoluciones específicas, proponiéndose la creación de un comité político-cultural con diligencias regionales para la investigación de teorías, ideologías y prácticas que sirvan de base para el trabajo cultural contra la “alienación neocolonial” (Rivodó y Omaña 2017: 220). En cierto sentido, la declaración aboga por el reconocimiento del trabajo de las vanguardias culturales en su identificación con la lucha revolucionaria y, en lo que parece ser el reconocimiento de una tendencia antiintelectualista por parte de la izquierda insurgente, la superación de la separación entre “trabajo intelectual y trabajo manual” (Rivodó y Omaña 2017: 220). Como el resto de esfuerzos por aunar a los intelectuales en un mismo frente de acción, el Congreso no tuvo éxito en su empresa de convertirse en catalizador de un nuevo empuje revolucionario o si quiera progresista en el país, pues no hubo una respuesta sólida por

gación estética. Entre los artistas y presentadores se hallaban nombres como Juan Calzadilla, Gabriel Morera, Miguel Arroyo e Inocente Palacios. Cf. Palenzuela 2005: 111-112.

137 “Proceso a la Alta Cultura VII: Entrevista a Ramón Palomares”, *Vea y Lea*, II, 51 (1970), pp. 13-14; recuperado en Rivodó y Omaña 2017: 59.

138 Adriano González León afirmaba haberse vuelto un “escritor oral” con su programa *Contratema* en la Televisora Nacional, Rodolfo Izaguirre tendría el programa radial *El Cine, mitología de lo cotidiano* en Radio Nacional, Elisa Lerner conduciría el programa *La otra generación* en la Televisora Nacional donde entrevistaba a escritores y reseñaba libros, Manuel Quintana Castillo dirigiría el programa de crítica *Cuaderno de Pintura* también en Radio Nacional, Salvador Garmendia se haría guionista de radio y televisión, y Edmundo Aray y Jesús Enrique Guédez serían cineastas ya a finales de los sesenta.

parte de los partidos de izquierda, de quienes se esperaba la toma del relevo en la iniciativa nucleadora.

En cuanto a la República del Este, esta tuvo sus partidarios y sus detractores. Aunque la mayoría de los testimonios rescatables la hayan descrito como “grupo de borrachos”, lo interesante de esta fórmula es que representa a una intelectualidad replegada, a una “bohemia que nació derrotada” (De Abreu Gallego y Dos Reis Albuja 2008). En el imaginario histórico cultural el grupo quedó, justa o injustamente, reducido a esa idea de la Venezuela ebria, cuyos intelectuales suscribían la idea de que “la letra con whisky entra”.¹³⁹ Alfredo Chacón, en ejercicio de memoria, testimonia lo siguiente:

La República del Este era una enfermedad senil de la vanguardia. Esto me resultó muy triste, yo no hice caso más que como crónica social, ya que no tuvo cariz cultural. Se trataba de gente que se reunía a beber y hablar patrocinada por personalidades con dinero. Particularmente, no entré en estos círculos y no polemiqué con ellos públicamente porque no valía la pena. En el fondo, lo más grave, es que tomó una vuelta a la verdad, y es que tiene que ver con el espíritu de los “bebedores de botiquines”, que no tiene nada que ver con el espíritu de la vanguardia. Fue un poco volver a su verdad forzados por la imposibilidad de seguir manteniendo una imagen que ya no tenía cómo sostenerse.¹⁴⁰

En efecto, no se trataba de una agrupación con un proyecto cultural concreto, sino más bien de un encuentro regular entre estos actores en su tiempo libre. Se celebraban elecciones y tomas de posesión para asumir el mando republicano, así como se ejecutaban golpes de Estado, y de ahí que tienda a vincularse la irreverencia lúdica del grupo a la del Techo. Esta vinculación se da, no obstante, a través del discurso mismo de sus integrantes. Uno de sus principales miembros, Caupolicán Ovalles, señalaba que la línea genealógica de la República iba de Sardio a la Pandilla de Lautréamont, pasando por El Techo de la Ballena. No obstante, una de las influencias principales vino de su

139 Título de un artículo de Cuto Lamache en el primer ejemplar de la revista del grupo de junio de 1980.

140 Alfredo Chacón, comunicación y entrevista personal, 23 de julio de 2019, Caracas.

experiencia de exilio en Colombia y acercamiento a los Nadaístas, un grupo de carácter rebelde muy heterogéneo.¹⁴¹ Hacia 1968, Ovalles integraba la lista de la UPA y se daban mítines en El Viñedo, un bar-restaurante de Sabana Grande. En ese contexto, de política en bares, emerge la idea de conformar una república independiente y los discursos que se pronunciaron se hacían en nombre de esta y no de las diferentes formaciones en las que pudieran militar sus integrantes, y como el mismo Ovalles reconocería, los encuentros en los primeros años eran en contextos festivos.¹⁴²

Quizá un aspecto achacable al menor grado de compromiso específico de esta agrupación es su longevidad, pues se disolvió a mediados de los ochenta, poco después de la publicación de cinco números de una revista homónima iniciada en junio de 1980. A diferencia de la concreción de la opción militante de *Rocinante*, el grupo se definió como comunidad de amistad y de crítica:

Esta joven república nace de la imaginación poética, de la palabra mágica que desde el principio la fundamenta y de la solidaridad humana. Pocas veces destinos tan disímiles concurren en acto voluntario de pura cordialidad y simpatía a consagrar un nacimiento de naturaleza semejante. Inteligencia, humor, poesía, constituyen la dinámica de la República. Y entre los rasgos principales que caracterizan a sus miembros debemos mencionar en primer lugar, el afecto que se profesan. [...] Luego, casi sin excepción, los une una conciencia crítica poco común frente a los innumerables problemas que aquejan a la nación. Y, finalmente, como otro rasgo creador, el sentido del humor que poseen y manifiestan a diario los republicanos.¹⁴³

141 Entrevistado por Mary Ferrero, Ovalles menciona que la Pandilla de Lautréamont, tras comprobar la ineficacia operativa del Techo como grupo de revista, se reunió en una imaginaria “república” justo en la época de legalización del PCV y otras formaciones de izquierda y la campaña electoral de 1968. Caupolicán Ovalles, “Historia de La República del Este”, *República del Este*, 1 (junio de 1980), p. 52.

142 “Así fue cómo por primera vez, en octubre del 68, en El Viñedo, constituimos gobierno. Yo me nombré Presidente, nombré a Luis Camilo Guevara Primer Ministro, a Mario Abreu Ministro de la Defensa y a Javier Villafaña Ministro de Educación”, Caupolicán Ovalles, “Historia de La República del Este”, *República del Este*, 1 (junio de 1980), p. 52.

143 “Editorial”, *República del Este*, 1 (junio de 1980).

Dado que la República estaba integrada por actores de diferentes disciplinas no solamente culturales, sino también por banqueros, empresarios, industriales y políticos, su vocación crítica fue integradora:

Esa necesidad viene a satisfacerla REPÚBLICA DEL ESTE, revista mensual cuya orientación, objetiva, imparcial, al enfocar los problemas del país, obedecerá a la peculiar composición de la República donde están representados de hecho todos los partidos políticos importantes de Venezuela y un numeroso sector de independientes sin compromiso político alguno. REPÚBLICA DEL ESTE no será pues instrumento de ningún partido, de ninguna corriente específica ni de ningún gobierno.¹⁴⁴

La revista, pese a ser editada en los ochenta, sirve para hacerse una idea de los temas de las reuniones y conversaciones del grupo desde su fundación. Allí se encuentran ensayos y artículos muy variados sobre la exportación de belleza superficial de la “industria de las misses”, el feminismo, la transformación urbanística y social de Caracas, reivindicaciones sobre el trabajo de las asociaciones vecinales de los barrios pobres, la situación económica, la explotación del petróleo, la contaminación y la huella ecológica aun cuando empresas del sector contribuyan en la financiación de la revista, la morbilidad por accidentes laborales, los golpes militares en otros países latinoamericanos, los próceres de la independencia o los desfalcos del socialismo real en contraste con las tesis de Marx. También pueden leerse entrevistas a otros intelectuales sobre la política o la cultura nacional, reseñas literarias y poéticas, así como poemas y fragmentos narrativos de algunos integrantes. Es posible destacar, así pues, que el grupo está centrado en la denuncia del espectáculo moderno y de las deficiencias del anunciado progreso que siguieron dándose en los setenta y ochenta, especialmente visibles en una ciudad como Caracas.¹⁴⁵ Pero de acuerdo a esa imagen alcohólica del grupo, se trataba de una crítica expresada desde la frustración, desde la derrota.¹⁴⁶

144 “Editorial”, *República del Este*, 1 (junio de 1980).

145 Véase el editorial del segundo número de la revista, donde se recoge un listado de deficiencias urbanísticas y de servicios públicos en Caracas.

146 “¿Quiénes son, de dónde vienen y qué se proponen los republicanos del Este? Yo diría que son hijos del aburrimiento, que vienen de la frustración y que se

Por último, se hace necesario comentar dos artículos que, aunque escritos en 1980, representan el pensamiento del grupo y sirven para dar cierre a este panorama del campo intelectual venezolano, en ese arco discursivo que va de la vanguardia a la retaguardia, de la voluntad modernizadora a la búsqueda de autenticidad, de la actividad marginal no-institucional a la “incubación”, de la rebeldía o espíritu revolucionario al repliegue. El primero de ellos, firmado por Ludovico Silva y publicado en julio de 1980 en el segundo número de la revista, plantea la posibilidad de la contracultura dentro del campo cultural oficial, por cuanto la comprende como discurso y no como forma o método. Más concretamente Silva sostiene que la cultura, a diferencia de la ideología, pone “al descubierto las relaciones sociales de la estructura”, mientras que la ideología las encubre. De este modo, le es posible afirmar que todo trabajo cultural que desvele las relaciones sociales es, por definición, contracultural:

La lucha de la contracultura es una lucha anti-ideológica, una lucha contra los valores oficiales de la actual sociedad. Así lo entienden y lo practican los poetas y los pintores modernos. La descomposición y el desdoblamiento de la figura humana que tiene lugar en los cubistas no obedece tan sólo a razones estéticas de evolución artística; es también, conscientemente o no, un retrato fiel de la alienación generalizada de la sociedad moderna, donde aparece un ser humano parcelado y dividido. [...] La mayor parte de la cultura moderna, la más significativa, es conscientemente contracultural. Pero no podemos negar la existencia de artistas, a veces muy buenos conocedores de su oficio, que están “integrados” al sistema social y exaltan sus valores. Lo mismo podemos decir de los científicos.

proponen lanzar su propio grito. Explico. El país es un inmenso tedio, su democracia un engaño público y su porvenir una evidente incógnita. Sus militantes no vienen de la noche, como podría pretender el poeta Vicente Gerbasi, sino de la deplorable realidad que casi hace de ellos una generación postergada, como en vía de sacrificio, obstaculizada por las barreras de una mediocridad repetidamente servil de cánones caducos, seguidora incondicional de caciques achacosos, sobrecargados de merecimientos, con cuyos bastones se propone, a su vez, eternizarse en la conducción del país. [...] Un aporte que es, al mismo tiempo, un testimonio generacional. [...] Esto, desde luego, merece un trago”, Cuto Lammache, “La letra con whisky entra”, *República del Este*, 1 (junio de 1980), p. 62.

Pero lo importante, lo que nos toca reflexionar aquí y ahora como intelectuales y como artistas, es que nuestro mensaje sólo tendrá sentido histórico y verdadera elevación humana si lo asumimos como contracultura.¹⁴⁷

Como se deriva de este fragmento citado, hay un gesto de autoconsolidación por parte de quienes se integraron en las nuevas instituciones de cultura del Estado, cuyo compromiso sociopolítico se asemeja al de Sadio a finales de los cincuenta, con la diferencia de que el discurso se produce desde la frustración y no desde el afán modernizador. El segundo de los artículos, publicado en el tercer número de la revista en septiembre de 1980, hace un seguimiento de la atomización de la izquierda desde el debate sobre la “paz democrática y el repliegue” y las “diferencias tácticas” a partir de 1964. Su autor, Carlos Raúl Hernández, no duda en afirmar lo siguiente:

La realidad, que en la generalidad de los casos actúa de excelente consejera, porque quienes no saben leer sus mensajes resultan implacablemente cuereados, se encargó de zanjar, en el terreno de los hechos, el problema de quien tenía la razón. Se inició un ciclo a partir de mediados de los sesenta —que dura hasta hoy— en el cual las organizaciones revolucionarias han venido parándole papelón a las nada desdeñables enseñanzas de la vida real. Ya para 1970 el debate versó sobre si era o no traición participar en el movimiento sindical, como el caso del Atiss en Guayana; si era o no traición participar en los co-gobiernos universitarios. Y así el Parlamento, las Legislaturas regionales, las directivas parlamentarias, la televisión (recordamos aquel comunicólogo-subdesarrollado, sostenedor apasionado de que cuando el telelocutor decía “vamos a master” todo lo que se hubiera dicho en cámara se convertía en un “hacerle el juego” al capitalismo).¹⁴⁸

Un tercer artículo sobre el proceso de “incubación”, esta vez de quien fuera miembro de Tabla Redonda, Sanoja Hernández, y también escrito en los años ochenta, alude al impacto que ocasionó la creación del INCIBA sobre la izquierda:

147 Ludovico Silva, “Contracultura”, *República del Este*, 2 (julio de 1980), p. 35.

148 Carlos Raúl Hernández, “Izquierda: 15 grupos para una verdad revolucionaria”, *República del Este*, 3 (septiembre de 1980), pp. 42-43.

La izquierda se desconcertó porque, desde los inicios de la década había intuido que con el instituto quedaría sellada la programación cultural del Estado burgués. Pero la liturgia instituida por Consalvi no era *ex* sino *in*-cluyente de los jóvenes que habían comandado las UTC o cantado la parusía revolucionaria y ahora tornaban los ojos hacia la Tierra Prometida: allí estaba el Arte, su dialéctica divina que implicaba tesis y antítesis, controversia y síntesis, y de su árbol los frutos podían ser tomados sin temor de cometer pecado.¹⁴⁹

Con esta última cita es posible cerrar ese arco temporal sugerido (1958-1971) para el estudio de la desradicalización política del compromiso intelectual. Es evidente que el excepcionalismo a menudo mentado sobre el contexto democrático venezolano en que emerge la lucha armada propició un abandono o, si bien no renegado explícitamente, sí un silencio temprano por parte de la intelectualidad. Más allá de experiencias breves e insólitas como la revista *Rocinante*, la tónica general hacia el final de los sesenta convergió en un posicionamiento crítico e individualista, pues ya no se hacían proclamas en nombre de grupos ni se firmaban artículos en prensa bajo seudónimos. Las visitas y loas al sistema cubano, la participación en congresos culturales como el de Cabimas o la organización de festivales de cine político no fueron proyectos los suficientemente sólidos para mantener la radicalidad de las exigencias al Estado venezolano, pasando a ser casi más bien experiencias necesarias en la formación crítica del intelectual.

1.3. ¿Una cultura de la violencia?

Un aspecto que debe tenerse en cuenta cuando se plantea esta desradicalización discursiva es que el arco temporal es un lapso de más de diez años, lo que significa que no puede obviarse que el cambio en los productores culturales está ligado a cierta maduración vital y profesional. En el breve recorrido por las polémicas entre agrupaciones y la consolidación de las trayectorias de estos actores se ha dado a

149 Jesús Sanoja Hernández, "Nosotros, ustedes: apagados y violentos", *Arte Plural de Venezuela*, II, 6 (1983), p. 70; énfasis del original.

entender, y señalado algún caso particular, el origen y la evolución de su situación y posición a lo largo del decenio. Se trataba, en la mayoría de los casos, de jóvenes caraqueños o de provincias llegados a Caracas para su educación superior aún bajo la dictadura de Pérez Jiménez, en algunos casos con el privilegio y oportunidad de realizar una estancia en el extranjero, sobre todo en Europa, y recién retornados a Venezuela para el inicio de la década de los sesenta, donde se agruparían en distintas formaciones culturales para finalmente acabar, en mayor o menor medida, accediendo a cargos educativos o institucionales o siendo consagrados con algún premio. La excepción la constituyen sobre todo quienes integraron Tabla Redonda, jóvenes que en los cincuenta sufrieron exilio o cárcel, y cuya estancia en el extranjero fue principalmente en países latinoamericanos: Rafael Cadenas en Trinidad, Jesús Enrique Guédez en Brasil, Jesús Sanoja Hernández y Arnaldo Acosta Bello en México, este último también encarcelado junto a Darío Lancini en Guasina.¹⁵⁰ Según el propio Sanoja Hernández, la experiencia carcelaria los diferenciaba “en el tono sentimental y una cierta patología estética respecto a *Sardio* y a su descomposición o fragmentación ruptural que fue *El Techo de la Ballena*”.¹⁵¹ Los integrantes más reconocidos del Techo pudieron estudiar fuera del país: Carlos Contramaestre y Caupolicán Ovalles estudiaron en la Universidad de Salamanca y trajeron consigo el informalismo, así como Daniel González y Rodolfo Izaguirre, ya en los sesenta, pudieron viajar a Estados Unidos y a París, trayéndose influencias de la generación *beat* y del documental francés. Es cierto que otros integrantes reconocidos como Salvador Garmendia, Adriano González León, Juan Calzadilla

150 Esta isla en el Delta del Orinoco funcionó intermitentemente como prisión. Durante la dictadura de Pérez Jiménez estuvo oficialmente en activo entre 1951 y 1952. José Vicente Abreu, en su obra publicada en 1964 *Se llamaba SN* (seguridad nacional) documenta la tortura y el trabajo forzoso al que se sometía a militantes de AD y del PCV.

151 Intervención en el ciclo de foros del CONAC de 1996, en cuya última sesión, realizada en la isla Margarita, participó Sanoja Hernández. “Adiós al rey: Homenaje a Arnaldo Acosta Bello”, separata de la *Revista Poesía* (Universidad de Carabobo), 22 de octubre de 2018; énfasis del original.

o Edmundo Aray permanecieron siempre en Venezuela durante sus estudios y se relacionaron con otros intelectuales latinoamericanos a través de encuentros y congresos, viajando a México y a Cuba; así como los *tablistas* Jesús Enrique Guédez y Manuel Caballero pudieron realizar estancias en Europa, habiendo sido el primero admitido como estudiante de cine en Roma en 1963 y el segundo exiliado en Francia tras su encarcelamiento en la cárcel Modelo. Del mismo modo, también Guillermo Sucre e Izaguirre fueron detenidos en la Modelo durante la dictadura de Pérez Jiménez por actividades consideradas subversivas pero sin poder demostrarse su militancia en el PCV. En los sesenta, sin embargo, miembros de Tabla Redonda como Sanoja Hernández o Manuel Caballero eran profesores universitarios y disponían de un cubículo en la Universidad Central. Otros, como Arnaldo Acosta Bello lo lograrían hacia el segundo quinquenio, al igual que muchos integrantes del Techo, que lograron cargos en las direcciones de cultura de universidades provinciales, como la de Los Andes en Mérida o la de Oriente, en Cumaná.

Hablar, por tanto, de una “generación de 1958”, aunque resulte posible en base a los testimonios de los mismos participantes en muchas de las fuentes consultadas, constituye un borrado de las diferencias al aunar bajo un mismo epígrafe experiencias disímiles.¹⁵² Es evidente que muchos de estos actores compartieron posiciones y proyectos, y aunque sus trayectorias permitan hablar de un proceso de institucionalización a lo largo del decenio, es pertinente plantear un interrogante a propósito de la facilidad de la asunción generacional. Si analizamos parcialmente la producción de ambas agrupaciones, ve-

152 Como puede extraerse de las citas de la sección anterior, este sentimiento de pertenencia “generacional” es mentado en el tercer testimonio de Sardo aparecido en el número 5-6, en el texto de Edmundo Aray, “Contra el arpón, el mordisco de la ballena” del segundo *Rayado sobre el Techo*, en las comunicaciones personales, como en la entrevista realizada a Elisa Lerner, así como según el criterio de algunos investigadores como la profesora Carmen Virginia Carillo en su libro *De la belleza y el furor*. Sin embargo, Arnaldo Acosta Bello problematizaba este término en el primer número de Tabla Redonda, al cuestionar la portavocía de Guillermo Sucre “de no sé cuál generación”.

mos cómo la huella de la experiencia nacional e internacional, más o menos universalizante, más o menos espectacular a propósito de la violencia, marcan las diferencias más palpables.

En un ensayo publicado en 1982 por José Barroeta se plantea la ausencia de una “identidad” común entre El Techo de la Ballena y Tabla Redonda.¹⁵³ Es hacia 1965, con el cese de publicación y consecuen- te disolución de Tabla Redonda, cuando se producen acercamientos entre algunos miembros, como fue la publicación de *En Letra Roja*. No obstante, y hasta entonces, los enfrentamientos estético-políticos entre ellos no eran ningún secreto y la polémica llegó a las páginas del *Clarín de los viernes* o de *El Venezolano*.¹⁵⁴ Si bien Tabla Redonda tuvo postulados mucho más reflexionados sobre la necesidad de re- visar el pasado nacional para el establecimiento y la creación de una producción cultural que apoyara una transformación “dialéctica”, es decir, al ritmo del acontecer social, realmente no elaboraron ninguna propuesta estética sólida. Sin embargo, El Techo, que venía del cos- mopolitismo modernizador de Sardio, supo agitar la escena cultural negando el pasado y, aun sin desarrollar una estética común entre sus integrantes, promover imágenes efectivas para la crítica política y cultural. Aunque los grupos funcionaron como nodos vinculantes entre escritores, poetas, ensayistas y pintores, la interdisciplinariedad de sus producciones es casi solamente reconocible en El Techo, que a diferencia de la poesía con ilustraciones de Tabla Redonda, llegó a organizar muchas exposiciones de arte y editar trabajos interdiscipli-

153 Barroeta señala que “[l]o grupal ha sido más asunto de política que de literatura” para, en un breve recorrido histórico, señalar que la cárcel y el exilio durante la dictadura dejará su huella en los jóvenes creadores, que individualmente escogie- ron sus referentes extranjeros: “Las cárceles y los exilios, padecidos por muchos, les ha permitido meditar acerca del país y los años del 58 al 60, son propicios para discutir, para esclarecer conceptos, para participar en la militancia política” (Barroeta 1982: 22-25, 33).

154 Especialmente Jesús Sanoja Hernández atacaba la actitud de los balleneros, que le replicaban en las páginas del *Rayado sobre el Têcho*. Véanse Jesús Sanoja Her- nández, “No basta la iracundia”, *Clarín de los viernes* (22 de marzo de 1963) o “Ausencia de tema”, *El Venezolano* (18 de agosto de 1963).

nares. A ambos grupos los acerca verdaderamente la justificación de la insurgencia guerrillera y la libertad individual en la creación, un rasgo especialmente palpable en la producción de sus poetas.

No es en absoluto inocente que entre las publicaciones de Tabla Redonda se haya editado en 1960 *Los cuadernos del destierro* de Rafael Cadenas, sobre su exilio en Trinidad. En ese afán de estudiar el pasado, la poesía de Jesús Enrique Guédez en *Sacramentales* o de Jesús Sanoja Hernández en *La mágica enfermedad* exploran sus raíces en el interior del país, lejos de Caracas. Del mismo modo que en el poema "Derrota" de Cadenas, los *Hechos* de Arnaldo Acosta Bello ponen de manifiesto el sentimiento de inferioridad o la vergüenza de no participar activamente en la lucha armada. Pero cuando Caupolicán Ovalles del Techo publica *¿Duerme usted, señor presidente?* causando la confiscación de la obra y detención del prologuista Adriano González León, y se exilia en Colombia para escapar al mismo destino, aun siendo comprensible el temor a las represalias del gobierno de Betancourt, el grupo no deja de explotar esta circunstancia en la prensa y en la organización de exposiciones y publicaciones, lo que da cuenta del cambio en el derecho a la libertad de expresión entre la dictadura y la democracia. Asimismo, cuando González León retrata en su *País portátil* los conflictos entre padre e hijo y entre campo y ciudad que arrastra el protagonista de su novela a su militancia guerrillera, más bien plantea ese estudio del pasado como un lastre, una carga en cierto modo incapacitante. En lo estrictamente estético, El Techo promueve la introducción de nuevos materiales, tanto en plástica como en narrativa y poesía. Recursos marginales como la basura, lo feo, lo vulgar, el habla popular y la blasfemia son invocados y trabajados para la transformación y apertura de nuevos horizontes morales que subviertan la hipocresía del buen ciudadano. En la poesía, las preocupaciones de los balleneros se manifiestan en la expresión del presente y de lo inmediato: Francisco Pérez Perdomo explora la intimidad y el subconsciente del ser urbano, mientras que Juan Calzadilla, a través del absurdo y la ironía, desarrolla un imaginario sobre la ciudad asfixiante. Esta breve semblanza sirve para ilustrar lo disímiles de sus producciones y postulados estéticos, aunque no se hallen explícitamente formulados en ningún ensayo teórico.

En el ámbito privado, si bien sigue siendo imposible rescatar la atmósfera y las relaciones personales entre todos ellos, pueden adivinarse estilos de vida dispares. Como ya se ha visto, Sardio tuvo una presencia en la vida pública notoria a través de su galería y la organización de exposiciones de arte que en cierto modo heredó El Techo. Un repaso rápido por el archivo del Techo permite reconstruir un mapa con los espacios en los que se movían: una galería como la del garaje de El Conde antes de su derribo fue seguida por un nuevo local en Sabana Grande, en la calle Villaflores y, posteriormente, en la calle Real. Otras galerías que prestaron sus espacios expositivos al grupo fueron El Puente, en la avenida La Salle; la galería-librería Ulises, en la calle El Colegio; y G, en la avenida Los Palos Grandes, así como las galerías de El Pez Dorado, en la avenida Casanova; de Cruz del Sur o de 40 Grados a la Sombra en Maracaibo. Pero en las entrevistas también se mencionan librerías, como la Librería Suma o algunos bares y restaurantes como El Gato Pescador, El Encuentro, El Viñedo, el Café Tic-Tac, Los Deportes, o El City, donde según el testimonio de Adriano González León, se realizaban reuniones y se encontraban y mezclaban con los estudiantes que venían de la universidad. Debe tenerse en cuenta que la efervescencia comercial y cultural de Sabana Grande era un fenómeno nuevo. Fue bajo la dictadura de Pérez Jiménez cuando Caracas fue sometida a una rápida modernización urbana que trajo consigo, también, una marcada segregación espacial, entre la ciudad de los cerros y ranchos y la ciudad del asfalto y la construcción en vertical de superbloques. Atravesada por nuevas avenidas y autopistas, nuevos barrios proliferaron como centros comerciales. Entre ellos, Sabana Grande, con la adyacente y recientemente inaugurada ciudad universitaria, se convirtió en un nodo intelectual y comercial en el que medraron las empresas de “mushiús”, término que designa a los extranjeros europeos que llegaron durante la posguerra.¹⁵⁵

155 En su introducción, Arturo Almandoz (2012: 13 y 14) menciona el “esnobismo” entusiasta de los sesenta y setenta que facilitó el deterioro de “la vida pública en plazas, calles y aceras”, favoreciendo una ciudad del automóvil que traería

Todos estos cafés construyen seriamente la historia literaria y artística de Caracas y este barrio prácticamente lo fundamos nosotros. Yo me permito esta pedantería porque con aquellos cafés de italianos en tiempo de la dictadura uno quería hacer una especie de incisión literaria, en medio de un público amorfo que se reunía en el café Il Piccolo que no quedada donde hoy queda sino en el pasaje que comunica a Sabana Grande con la avenida Solano. Allí, por la nostalgia de París, por la nostalgia de los cafés, nosotros nos impusimos una actividad intelectual; [...] Sabana Grande de pronto se alzó a una categoría de juego imaginativo parecido a los cafés de Flora, a los sitios del Montparnasse de Sartre por un lado, donde los surrealistas, por otro lado, comenzaron a reunirse y a construir un poco el fenómeno artístico-literario de Francia y el mundo. Generalmente de nosotros, los que nos reuníamos en Sabana Grande, se ha dicho que somos alcohólicos y degenerados, pero ocurre que de este barrio ha salido durante veinte años lo más importante de la plástica y literatura, y del pensamiento político del país. [...] todo está hecho o ha partido de aquí, ha partido de este barrio una poesía como la de Rafael Cadenas, que nunca ha participado de la bohemia pero sí de sus animalitos. Si no fuera por los pescaditos de un lugar llamado Animalia, y de un café muy triste de la avenida Casanova, no existirían esos textos fundamentales de Rafael Cadenas (Coviella y Dávila 2015: 141-142).¹⁵⁶

Quienes integraron Tabla Redonda en efecto parecen no haber frecuentado las exposiciones, eventos o bares asociados a la bohemia de Sabana Grande. Así lo anota Eduardo Zambrano Colmenares, que apenas refiere las conversaciones “hasta entrada la noche, en la terraza de algún café” (2001: 96). Alejandrina Acosta Jaspe completa las intuiciones de Zambrano en el blog en memoria de su padre, Arnaldo Acosta Bello:

“funestas condiciones medioambientales”. En el mismo volumen, indispensable para una aproximación al desarrollo urbanístico y político de la ciudad de Caracas, María Pilar García-Guadilla (2012: 175) señala el carácter de “clase media” que tenía la zona de Sabana Grande, dado que en los ochenta, con la accesibilidad que trajo la apertura del metro, los bulevares comenzaron a ser frecuentados por la “población de bajos recursos”, lo que generó un sentimiento de “inseguridad” que desplazó a la clase media a los centros comerciales, aún “alejados de las líneas de transporte masivo”.

156 Entrevista a Adriano González León fechada el 1 de octubre de 1980 y realizada en Al Vecchio Molino en colaboración con Daniel González.

Darío Lancini, Pepe José Fernández Doria, Abreu, los veo llegar a mi casa, vienen con Cadenas, Jacobo Borges, Guédez, Caballero y se reunían alrededor de la mesa de mi casa. Entraban en la cocina, preparaban pan con aceite de oliva y ajo [...]. Y sí, traían sus botellas de vino. Recuerdo los dibujos de Jacobo, pintó a mis hermanos mayores, a Vladimir y Aurora, en las paredes de casa estaban sus cuadros. Mi hermano Arnaldo era muy pequeño, recién nacido pero yo con escasos tres años los recuerdo a todos como muy altos y todos hablaban mucho y reían y a veces me despertaba. Papá ordenaba todo y en la sala de casa después que se iban, papá se quedaba en nuestra mesa redonda escribiendo en su máquina.¹⁵⁷

Diferencias en la actitud pública y privada de quienes integraron ambos grupos pueden extraerse implícitamente de la crítica que aparece en el número 7 de *Tabla Redonda*, donde Jesús Sanoja Hernández escribe sobre la bohemia con muy severas palabras:

En un país de indisciplina y rápidas influencias, la bohemia aparece en la juventud como un estimulante. Se agita momentáneamente la dispersión creadora, y el predominio de la intuición sobre la razón se convierte en ley. Pronto pasan las brisas. Una beca, un extremado apego al alcohol, una “charla de café” prolongada más allá de los treinta años, falta de estudio y oficio, se juntan y confabulan para derribar esperanzas a veces sin fundamento, a veces alimentadas por el liberalismo crítico.¹⁵⁸

El difícil equilibrio entre el trabajo artístico y la vida privada, entre el compromiso estético y político, se evidencia también en las actitudes y hábitos de los intelectuales. De ahí el reproche o la confraternidad. Para los *tablistas*, está claro que en un ambiente de confrontación política, sumado al repudio y sospecha ante las instituciones oficiales fuera de la autonomía universitaria, el resguardo en el ámbito privado se hizo necesario. Y sin embargo, con el paso de los años y la perspectiva de quienes miran al pasado, se establece con frecuencia esa unidad en términos generacionales sobre lo que Ángel Rama denominó “la

157 Alejandrina Acosta Jaspe, “Revista de cultura *Tabla Redonda*”, 5 de julio de 2016, *Arnaldo Acosta Bello* <<https://arnaldoacostabello.wordpress.com/2016/07/05/tabla-redonda/comment-page-1/#comment-3>>.

158 Jesús Sanoja Hernández, “La inutilidad de una tesis”, *Tabla Redonda*, 7 (marzo-abril de 1961), p. 1.

década renovadora venezolana”.¹⁵⁹ Adriano González León decía en una entrevista en 1980 que al final todos pertenecen a una misma generación y terminan encontrándose:

Indudablemente que en aquella época había enormes diferencias, decía la gente y los críticos que querían “pecar”, entre El Techo de la Ballena, Tabla Redonda, o un sector independiente que no tenía nombre propio pero que en el argot se le llamaba “Los Unánimes” en el cual estaban Alfredo Silva Estrada, Alfredo Chacón, Roberto Guevara, Esdras Parra, una serie de poetas muy finos, muy importantes a nivel de la construcción del lenguaje. Estábamos en el mismo juego, estábamos en lo mismo (Coviella y Dávila 2015: 142).¹⁶⁰

En la misma línea de pensamiento, aun considerando las diferencias de edades de incluso diez años entre los intelectuales de todos aquellos grupos, no solamente del Techo y Tabla Redonda, Alfredo Chacón confirmaba la posibilidad de hablar de una sola generación:

Sobre la diversidad, por ejemplo, al limitarnos a lo poético, hay unos tres segmentos cronológicos: los mayores (Rafael Cadenas, Francisco Pérez Perdomo, Jesús Sanoja Hernández); los intermedios, donde pertenezco yo; y hay unos pocos de entre tres y cuatro años menores. Pero las diferencias son pocas e insignificantes. Existía comunicación entre todos nosotros, éramos amigos, aunque estuviésemos en bandos literarios irreconciliables. Sobre todo ellos, hacían de esas diferencias un motivo de polémicas públicas. Nosotros, los herméticos, los existencialistas; y ellos siguiendo los mandatos surrealistas, el dada, y esas cosas. Pero éramos amigos. Yo nunca pertencí a un grupo; la gente nos agrupaba, nos colocaron un nombre y nos obligaban a seguir lineamientos, aunque eran muy contradictorios entre lo predicado y lo hecho. Es cierto que hubo, gracias a esa

159 Ángel Rama, “La década renovadora venezolana”, *Papel Literario de El Nacional* (9 de febrero de 1969).

160 Quedan fuera de este trabajo panorámico el “sector independiente” al que alude González León. Quizá la figura más controvertida haya sido la del escritor Argenis Rodríguez, quien con un lenguaje crudo y una crítica feroz hacia las circunstancias y hacia otros escritores de su “generación” publicó varios trabajos en la década del sesenta: *El tumulto* (1961), *Entre las breñas* (1964), *Donde los ríos se bifurcan* (1965), *La fiesta del embajador* (1968), curiosamente respaldada por Camilo José Cela, y *Gritando su agonía* (1970).

polemización, una contribución al desarrollo creativo de todos. Pero, en ese sentido, y es una de mis críticas, había una faz pública que defendía los lineamientos, y una privada en la que se asimilaban algunos detalles poco a poco sin resultados muy visibles. De nuevo, otra contradicción se ve allí.¹⁶¹

El “mismo juego” que menciona González León y al que se refiere Chacón con las caras pública y privada de esos intelectuales podría ser producto de haber compartido sus inicios como hijos de la dictadura, tal como señala Jesús Sanoja Hernández al hablar de la “otra generación” y contradecir sus afirmaciones de 1961, donde además de cuestionar a la bohemia, cuestionaba la justificación política de la frustración estética.¹⁶² Sanoja Hernández toma en préstamo la expresión “la otra generación” del nombre del programa televisivo de Elisa Lerner para referirse a una juventud que “retrasó” su quehacer hasta los treinta años. Sostiene Sanoja Hernández que se trató de una generación que tuvo la ventaja o desventaja “de cuajar tardíamente, en plena adultez, en el período en que el autor empieza a ser material biográfico”.¹⁶³ En efecto, a comienzos de la democracia la mayoría de

161 Alfredo Chacón, comunicación y entrevista personal, 23 de julio de 2019, Caracas.

162 Véase del autor, “La inutilidad de una tesis”, 1. La cita pertenece a un artículo de Sanoja Hernández de 1968 bajo el seudónimo Juan E. Zaraza rescatado del Archivo de la familia Sanoja Villalba por Camila Pulgar Machado y publicado de nuevo como “Adriano, la otra generación” el 13 de enero de 2019, *Papel Literario* de *El Nacional*, también publicado en la colección de ensayos compilada por Manuel Caballero *El día y la huella* (Caracas: Bid & Co., 2009).

163 En el homenaje a Acosta Bello en 1996, insistía Sanoja Hernández en que “nosotros sentíamos la necesidad de, un poco postergados, de salir a flote el año 58-59, tanto con más razón cuando alguno de nosotros nos habíamos negado, durante la dictadura en los momentos de libertad, a participar en las revistas oficiales como la *Revista Nacional de Cultura*, e incluso habíamos renunciado al *Papel Literario* de *El Nacional* [...]. [...] de allí nació, en las primeras discusiones, en las discusiones fundacionales de *Tabla Redonda* una especie de presentimiento de que nosotros íbamos a ser una generación *Sándwich*, emparedada, entre una situación vivencial comprimida obturada, oscura, como los diez años que habíamos gastado en la lucha contra la dictadura y algo que se nos venía presagiosamente anunciado por el triunfo de la revolución cubana y de esas discusiones que tuvimos en el bar restaurant el Olímpico a 20 pasos de donde vivía yo [...].”

los integrantes del Techo y de Tabla Redonda rondaban la treintena y habían tenido experiencias en el extranjero, una edad que no se asocia a la rebeldía y utopismo, más propio de la veintena, y sí a cierta madurez o consolidación ideológica y profesional.

Los esfuerzos colectivos del Techo contrastan, al inicio de la década, con el trabajo más en forma de célula política de Tabla Redonda. Y si bien los grupos se disuelven y algunos miembros colaboran juntos, la centralidad del apoyo o la crítica a la Revolución Cubana marcó también diferencias al final del decenio. Decía Adriano González León en la misma entrevista de 1980:

No estoy obligado, después de veinte años, a creer en lo mismo que creía para ese entonces porque eso sería profundamente reaccionario. No estoy forzosamente obligado a manifestar mi absoluta solidaridad con la Revolución Cubana como la manifesté hace veinte años, ahora no la puedo manifestar porque la Revolución Cubana me ha defraudado (Coviella y Dávila 2015: 144).

Este reconocimiento de las distintas posiciones, por más que se generen dentro de un espectro izquierdista amplio, permiten hablar más bien de las distintas caras de la “generación del 58” o de las “otras generaciones”, en plural. De esta forma se podría englobar inclusivamente las distintas demandas y actitudes de los intelectuales que, en el fondo, contribuyeron a flexibilizar la izquierda a lo largo del decenio.¹⁶⁴ Siguiendo el marco conceptual establecido, habría que asumir que en la estructura dinámica del campo cultural, donde se da la oposición entre figuras establecidas y los “recién llegados”, opera en realidad una lucha entre generaciones, más definida por sus actitudes que por la partida de nacimiento (Bourdieu 1993: 53). Este carácter oposicional y unificador entre grupos puede apreciarse en un artículo en prensa de Juan Calzadilla, bajo el pseudónimo de Moisés Ottop,

“Adiós al rey: Homenaje a Arnaldo Acosta Bello”, separata de la *Revista Poesía* (Universidad de Carabobo), 22 de octubre de 2018.

164 “[...] a generational divide [...] eager for a different form of democratic socialism –less authoritarian, more transparent, and arguably more culturally cosmopolitan” (Zolov 2013: 104).

publicado en *Clarín de los viernes* en 1963 con el título “La protesta de los intelectuales”, donde atacaba a intelectuales como Mariano Picón-Salas, a Germán Borregales y a Juan Liscano, a quienes acusaba de “reblandecimiento cerebral”, así como defendía la labor de “los hombres de letras”, epíteto bajo el que incluía a Jesús Sanoja Hernández, Arnaldo Acosta Bello o Argenis Rodríguez.¹⁶⁵ En sintonía con el carácter oposicional de Pierre Bourdieu pero abriendo la reflexión más allá de la ideología, Raymond Williams definía las rupturas generacionales como “cambios en las *estructuras del sentir*” o “de la *experiencia*”.¹⁶⁶ Hasta ahora, lo que se ha intentado establecer, aún sin el rigor necesario de los estudios biográficos, es la pertinencia de reflexionar sobre las diferencias intra-generacionales, así como sobre este sentir o experiencia. Si bien podemos sintéticamente recurrir a la noción de “generación” para agrupar a toda la “izquierda cultural”, debe tenerse el cuidado de no reducir su actitud ideológica y estética a una misma estructura del sentir, por cuanto las experiencias y los hábitos son disímiles.¹⁶⁷

165 Moisés Ottop, “La protesta de los intelectuales”, *Clarín de los viernes* (18 octubre de 1963), p. 9.

166 “Una definición alternativa sería la de estructuras de la experiencia, que ofrece en cierto sentido una palabra mejor y más amplia, pero con la dificultad de que uno de sus sentidos involucra ese tiempo pasado que significa el obstáculo más importante para el reconocimiento del área de la experiencia social, que es la que está siendo definida. Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una ‘estructura’: como un grupo de relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión” (Williams 2000: 154-155).

167 A este respecto, véase de nuevo Williams: “La hipótesis presenta una especial relevancia con respecto al arte y la literatura, donde el verdadero contenido social, en un número significativo de casos, de este tipo presente y efectivo, y sin que ello suponga pérdidas, no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas, aunque puede incluir a todas ellas como elementos vividos y experimentados, con o sin tensión, del mismo modo que ob-

Una vez aceptado hablar de una generación con varias caras, puede ahora retomarse la cuestión de una cultura de la violencia como aglutinante de la variedad de las producciones de estos intelectuales. Esta idea debe ser cuestionada en la medida en que, de nuevo, se homogeneiza la experiencia vivida o sentida de la situación política. Sanoja Hernández y Elizabeth Pérez Luna llevaron a cabo en 1970 una serie de entrevistas para una revisión de la violencia en la década anterior para la revista del Ateneo de Caracas, *Papeles*. En su introducción, los entrevistadores señalan que se trató de una selección de actores que participaron o fueron testigos de la violencia: Adriano González León, Juan Liscano, José Vicente Rangel, Jesús Enrique Guédez y Régulo Pérez.¹⁶⁸ Rangel, periodista en el diario *Clarín*, denunció las torturas y desapariciones durante el gobierno de Betancourt. En su balance de la época afirma:

En diez años de democracia representativa ha pasado más gente por las cárceles, se torturó más y se idearon más formas abyectas de represión, que durante un lapso igual de dictadura. Algunos dicen que el problema no es estadístico. Desde luego que las cifras tienen una frialdad despiadada, incompatible con el fondo de sufrimiento que la represión moldeó. Pero el problema, además de humano y político, es también estadístico. Lo que ocurre es que los muertos de la democracia, los torturados y los desaparecidos, están expuestos al desprecio del sistema. Mientras que las víctimas de la dictadura han sido santificadas. Sin embargo, la muerte y la tortura son las mismas. Para los familiares de las víctimas da igual —el drama no difiere— que la muerte haya sucedido por un fusil o en una cámara de tortura de la democracia o por obra de un fusil o de la tortura de un régimen dictatorial.¹⁶⁹

viamente incluye elementos de la experiencia social o material (física o natural) que puede situarse más allá de, o hallarse descubierta o imperfectamente cubierta por, los elementos sistemáticos reconocibles en cualquier sitio” (2000: 156).

168 Una curiosidad para nada inocente es que los autores explicitan quienes declinaron participar en la entrevista, ya fuera por no querer ser incluidos en la revista del Ateneo, por imposibilidad de respuesta o por razones indeterminadas: el rector de la UCV hasta 1963, Francisco De Venanzi; Teodoro Petkoff, Jacobo Borges o Caupolicán Ovalles. Jesús Sanoja Hernández y Elizabeth Pérez Luna, “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles* 11 (junio de 1970), pp. 42-43.

169 Jesús Sanoja Hernández y Elizabeth Pérez Luna, “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles*, 11 (junio de 1970), p. 44.

Seguidamente Rangel pasa a exponer una idea de violencia estructural ligada al “falseamiento” de la democracia: utilizada en favor del neocolonialismo económico facilitado por la alienación social, “digepolizada” al punto de convertirse en un sistema policial bajo el gobierno de Betancourt y militarizada como consecuencia de una contraofensiva que institucionalizó la práctica de las desapariciones bajo el gobierno de Leoni.¹⁷⁰ Esta impresión del plano político la complementan el resto de entrevistados al anotar, como en el caso de González León comentando su novela *País portátil*, que su personaje principal representa el desbarajuste entre lo político-social inmediato y lo histórico-familiar. Más adelante, González León sostiene que la experiencia de la violencia que rozó a su generación sirvió de punto de partida pero es, en la individualidad de esa experiencia, que esta se traslada a la producción cultural por distintas vías, “[t]emas, técnicas, sensaciones, búsquedas idiomáticas” hasta el punto de desdibujar el origen.¹⁷¹ También responde a la entrevista Liscano reexplicando su desaprobación de las implicaciones de la violencia política y literaria:

Desde un punto de vista espiritual, la violencia me parece una forma inferior de manifestación del ser humano y pienso que, mientras ella sea partera de la historia, no se habrá avanzado en el camino de la liberación. Pero al condenar la violencia revolucionaria hay que condenar también la violencia reaccionaria. En el caso que nos ocupa, yo no condené la violencia insurreccional que se intentó en nuestro país, por el mero hecho de ser violencia, sino porque esa violencia, esa tentativa insurreccional, en función de la realidad social y política venezolanas, del momento vivido, resultaba innecesaria, provocada, artificial, absurda, cruel

170 “Se dirá que ha habido una guerra. Y en cierta forma es verdad. Pero también se puede afirmar que toda guerra tiene sus reglas y que en un país donde está vigente la legalidad, la autoridad no se puede apartar de la estricta aplicación de la ley. Si el gobierno, pretextando defender la legalidad, se implica en la comisión de actos que menoscaban esa misma legalidad, se coloca en el plano de los que delinquen”, Jesús Sanoja Hernández y Elizabeth Pérez Luna, “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles*, 11 (junio de 1970), pp. 44-47.

171 Jesús Sanoja Hernández y Elizabeth Pérez Luna, “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles*, 11 (junio de 1970), p. 49.

y lejos de ocasionar un cambio hacia la izquierda, reforzaba la reacción, las tendencias conservadoras y propiciaba más bien una dictadura de derecha de corte autoritario o una cruenta guerra civil.¹⁷²

La fragmentación del mismo sector de izquierda y el escalonamiento del repliegue del sesenta y cuatro en adelante evidenciaban, para Liscano, el fracaso del “disparate” y la “crueldad” de esa violencia, cuantificada en el saldo de muertos. Y es, por la materialidad de los cuerpos inertes que se “mitologizó”:

Yo no condené esa violencia en nombre de la defensa del capitalismo, sino en nombre de su propia equivocación trágica. Tampoco la combatí porque significaba mi relegación a un “ghetto” literario. Por lo contrario el haberla combatido fue lo que compactó contra mi obra la negación, el silencio. Fui acosado y marginado en un “ghetto” –del cual estoy saliendo, del cual salgo gracias a encuestas como éstas, precisamente– porque combatí el extremismo.¹⁷³

172 Jesús Sanoja Hernández y Elizabeth Pérez Luna, “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles*, 11 (junio de 1970), pp. 50-51; énfasis del original. Liscano hace memoria del escenario político clandestino durante la dictadura, cuando AD, COPEI, URD y el PCV actuaron conjuntamente, siendo incluso el PCV el que rechazaba la fórmula “putchista” que reclamaba AD. Su admiración por este posicionamiento no violento se desvaneció cuando el PCV se sumó a una contienda “por imitación de otras experiencias históricas sin semejanza con la nuestra, y la cual tenía un carácter evidentemente aventurero y ‘putchista’”.

173 Jesús Sanoja Hernández y Elizabeth Pérez Luna, “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles*, 11 (junio de 1970), p. 53. Sobre la soledad de Liscano en la trinchera contra la guerrilla y sus justificaciones escribe Edgardo Mondolfi Gudat con relación a su investigación para *La insurrección anhelada, guerrilla y violencia en la Venezuela de los sesenta*. En su columna en *El Nacional* Liscano dedicaba un artículo en 1965 al origen de la violencia de los sesenta, contradiciendo ya entonces la visión de una democracia que cerró sus puertas a la izquierda, cuando esta misma había contribuido a la constitución del nuevo régimen democrático. En efecto, el Pacto de Puntofijo dejó fuera de la conformación del equipo de gobierno al PCV pero fue la Revolución Cubana la que incentivó la idea de crear un aparato insurreccional. También recoge Mondolfi Gudat otros artículos posteriores de Liscano donde se subraya la facilidad con la que cuajan la “desviación emotiva” y la “vocación guerrillera” histórica mitologizadas bajo fórmulas de heroísmo patriótico. Aún más interesante es la observación de Liscano

Más allá del tono por momentos autocompasivo de Liscano, su testimonio es útil para introducir esa idea de la mitologización de la violencia del período, convirtiéndola en un aspecto incuestionable cuando, tal como se deriva del comentario de González León y de acuerdo al sentido múltiple de la experiencia o de las estructuras del sentir dentro de la amplitud de la generación, su traducción en la producción cultural no puede ser reducida a un denominador común. Entre los referentes clave de la denominación “narrativa de la violencia” a la producción cultural de los sesenta se halla Orlando Araujo, si bien su obra sobre la historia política, económica y cultural venezolana atribuye a la violencia un carácter fundacional, convirtiéndola en un *leitmotiv* que recorre todas las épocas. En lo específico de su comentario a la década de los sesenta, que bautiza como “década violenta” ya en 1972, Araujo insiste en el carácter estructural de la violencia que se revela con el “factor exógeno” de la Revolución Cubana.¹⁷⁴ Su descripción del panorama político, en especial del primer

en 1964 del carácter generacional que tomó la polarización política, puesto que los receptores más proclives a sumarse a la lucha eran los jóvenes, lo que le lleva a afirmar que “[e]l concepto de generación vino a sustituir al de clase”. Por último, cabe recoger aquí parte del texto de Mondolfi Gudat sobre la difamación contra Liscano a la que respondía en “una carta pública [...] a un grupo de intelectuales que lo adversaban en el terreno de la política nacional, y entre los cuales destacaban el cineasta Edmundo Aray [...]; Carlos Contramaestre; Jesús Sanoja Hernández; Francisco Pérez Perdomo; Salvador Garmendia; Aníbal Nazoa; Jacobo Borges [...] y, para sorpresa de muchos hoy por hoy, Rafael Cadenas y Manuel Caballero. Liscano respondería entonces a lo que calificaba como la “insolencia”, la “falacia” y la “malignidad” que se desprendía de un documento firmado por los citados intelectuales y profusamente distribuido en hojas sueltas [...]. Para Liscano, el documento en cuestión se afincaba en una típica táctica de la factura estalinista y, a partir de esa década del 60, también cubana: la descalificación moral del adversario”, Edgardo Mondolfi Gudat, “Una vez más a propósito de Liscano y las guerrillas”, 28 de febrero de 2020, *Archivo de Fotografía Urbana*.

174 El autor incluye a su vez una bella reflexión sobre su propio credo político y el devenir de la lucha insurreccional venezolana: “Pero tales convicciones, tan arraigadas ideológicamente, son simplemente eso: ideologías. Ideologías que no resucitan muertos, que no cicatrizan los traumas de la tortura ni la frustración de una izquierda derrotada y, en lo personal, que no alcanzan a aliviarme la concien-

quinquenio, lo sintetiza comparativamente con una “guerra civil” y se completa con una alusión al segundo quinquenio como pacificación “paradójica”, en referencia a la represión de las masas estudiantiles y el allanamiento de la autonomía universitaria (Araujo 2018 [1972]: 278-280). Su abordaje del panorama estético se reduce a obras que tematizan esta violencia. De ahí que dedique una breve puntualización a propósito de la experiencia vivida de esta violencia como factor no indispensable para su narración:

La vivencia es fundamental, pero también lo es la sensibilidad para conmovirse y para comprender lo que sienten otros y lo que sucede más allá de nuestra piel estricta. La investigación del mundo y la documentación complementan la vivencia y aún pueden sustituirla allí donde se produce una identidad profunda entre el escritor y su mundo. [...] La falsedad o la autenticidad hay que buscarlas, si estamos hablando de novela y no de tribunales, por el camino de la verdad literaria, que –dicho sea de paso– no tiene nada que ver con preciosismos de lenguaje, ni con manías de estilo ni con vestimentas ni coturnos metafóricos. La verdad literaria no es exclusiva del contenido ni de la forma, sino del buen remate de ambos en un lenguaje convincente a plenitud. Y esa plenitud puede darse en las escrituras de un activista con la experiencia directa de la violencia en carne propia, como vimos en el caso de *Se llamaba S.N.*, y en las de un escritor existencial y visceralmente ganado por el tema, buen conocedor de sus contextos y buen creador de mundos imaginarios profundamente reales, como en el caso de *País portátil* (Araujo 2018 [1972]: 289-290).¹⁷⁵

cia (fui director de periódicos de guerra), y aunque conservan para mí la validez del compromiso y siguen siendo, en esta hora de desligamientos increíbles y de transacciones con pañuelo en la nariz, la razón histórica y humanística de mi fe en el socialismo, y el alimento diario de ciertas terquedades circunstancialmente solidarias, ya lo sé” (Araujo 2018 [1972]: 278, 279).

175 Y sin embargo, hacia el final del capítulo, Araujo reconoce que hacia comienzos de los setenta se recibió con mayor entusiasmo la narrativa testimonial de las experiencias subversivas. Particularmente interesante y en relación con el auge del antiintelectualismo, el autor comenta el “divorcio” que se produce entre intelectuales convencidos de adoptar el fusil o “replegarse”, término ya de por sí negativo, cuando se trata no de “auténticos y falsos”, sino de “autenticidades divorciadas”. Un divorcio que se aprecia en la novela o testimonio *El desolvido* de Victoria Duno [di Stefano], entonces cónyuge de Pedro Duno (Araujo 2018

A partir de esta aclaración, Araujo se centra en el estudio de la “narrativa de la violencia” haciendo mención a la edición de Tabla Redonda del libro de relatos de Jesús Alberto León *Apagados y violentos* (1964), ilustrado por Ligia Olivieri. Relatos como “La edad hiriente” o “La insatisfacción” constituyen para este crítico ejemplos del giro estético que se produce en esta década, donde se abandona “la técnica realista” e incorporan no solo contenidos sobre la violencia política, sino también “violencia verbal”, y sintetizan, siempre según Araujo, “las fórmulas de violencia verbal forjadas en Sordio, Techo de la Ballena y Tabla Redonda con el tema de la lucha guerrillera” (Araujo 2018 [1972]: 298). Del mismo modo, en su comentario al trabajo de Luis Britto García, Araujo observa que hacia el final de la década este autor abandona el “realismo” de su obra *Los fugitivos* (1964) para adoptar también un “lenguaje violento” en *Rajatabla* (1970), lejos del discurso ideológico panfletario y más cercano a la “dislocación contestataria” (Araujo 2018 [1972]: 299).¹⁷⁶ Aunque temáticamente se continúe denunciando la alienación social y se siga buscando explicitar la consagración de valores nacionales, la huella del decenio consiste en el giro lingüístico, puesto que era la “chaqueta del lenguaje” la que “quedaba demasiado estrecha” para abordar la realidad nacional (Araujo 2018 [1972]: 300).

[1972]: 309). De acuerdo a esta apreciación de Araujo, el mismo González León, en la entrevista ya citada de 1970, declaraba: “Lamentablemente, lo anecdótico simple sigue contando mucho para el lector común. Los textos y diccionarios de literatura se encargan de mantenerlo en esos límites. Se da la descripción detallada del argumento ¡y listo el asunto! Pero la verdad es mucho más amplia. El lector a veces ni siquiera percibe que lo ha atrapado un proceso técnico, una disposición estilística, cierto clima, el montaje personalísimo impuesto por el autor. De no ser así, hubiera dado lo mismo contar oralmente las aventuras de un caballero flaco y un escudero gordo. Un poco a la manera degenerativa que han impuesto los condensados y las versiones radiofónicas. Y esto nutre el apetito poco exigente del público, desafortunadamente mayoritario. Ello explica, por otra parte, el éxito circunstancial de ciertos libros con memorias, confesiones o recuentos de experiencias. Funcionan, sin duda alguna. Poseen la dosis de lo verídico aunque no de lo trascendente”, Sanoja Hernández y Pérez Luna, “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles*, 11 (junio de 1970), pp. 48-49.

176 Con *Rajatabla* Luis Britto García obtendría el premio Casa de las Américas.

Un año más tarde que Araujo, Domingo Miliani también publicaba un compendio de ensayos bajo el título *Prueba de fuego* donde dedica un ensayo a la década de los sesenta. Partiendo de la constatación de esa esperanza que produjo el 23 de enero pero al mismo tiempo la sepultura del consenso político, Miliani pasa a exponer su visión del panorama cultural:

Los intelectuales habían combatido frontalmente contra la tiranía. Nuevos grupos literarios, revistas recién nacidas, acometían la tarea de un balance de logros o estancamientos y, sobre todo, iniciaban un pronunciado examen dirigido a una diferenciación generacional. Escritores jóvenes que habían permanecido callados, en exilio, en las cárceles, en la resistencia clandestina, insurgían ahora. Otros, consagrados, regresaban del exterior. La pugna generacional no demoró en entablarse (Miliani 1973: 13-14).¹⁷⁷

La diferenciación generacional a la que refiere Miliani está desarrollada como un proceso de criba y, por tanto, de búsqueda y autoconstrucción de referentes, en el que se descartan los nombres de Rómulo Gallegos o Arturo Uslar Pietri para recuperar a los narradores Julio Garmendia y Guillermo Meneses y al poeta José Antonio Ramos Sucre. La espalda que dan los “recién llegados” a las figuras consagradas es siempre relativa, por cuanto sabemos que dos autores sardianos y balleneros como Salvador Garmendia y Adriano González León se beneficiaron del aplauso de críticos como Ángel Rama o Emir Rodríguez Monegal o del reconocimiento en forma de prólogo de Miguel Ángel Asturias, por no hablar de los premios que les fueron otorgados en el segundo quinquenio de la década.¹⁷⁸ Por otro lado, la pugna

177 Este ensayo particular había sido publicado en enero de 1972 en la revista *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, II, 1.

178 En 1967, con motivo del Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana celebrado en Caracas, aparecieron dos críticas de Rama y de Rodríguez Monegal dedicadas a la prosa de Garmendia mientras que la reedición de *Las hogueras más altas* de González León fue consagrada con un prólogo de Miguel Ángel Asturias. El mismo González León recibiría en 1968 el premio Seix Barral por su novela *País portátil*, año en que Jesús Sanoja Hernández obtuvo una mención especial por su poemario *La mágica enfermedad* y Rodolfo Izaguirre fue premiado por su novela *Alacranes* también en 1968 (Miliani 1973: 23, 30-31).

tuvo dos momentos: primeramente, el del empuje modernizador y el rechazo a algunos precedentes nacionales correspondientes de Sardo para, en un segundo tiempo y en el transcurso de la década, convertirse en la defensa de un lenguaje e imágenes subversivos con los distintos matices de cada agrupación. Coincidiendo con lo sostenido por Araujo, e incluso con la idea de “antilitadura” de Juan Liscano, la regeneración parece haberse enfocado en la palabra:

El estilo del narrar venezolano, acartonado a veces, lento, propenso a las circunvoluciones del barroco, fue puesto en entredicho. De la arremetida surtió una prosa ágil, encendida, escrita para hacer saltar los falsos mitos, el tabú de algunas palabras, el carácter intocable de algunas figuras y situaciones. A la vieja tragicidad filantrópica de algunas novelas se opuso ahora la pintura viva, casi grotesca, de una clase media amorfa y hacinada en los barrios suburbanos; al idilio sobreviviente de las novelas románticas se le enfrentó un eros golpeante, el humor negro, el sexo enfurecido, la conspiración y la insurgencia verbales, como reflejo literario de la insurgencia armada que marca de sangre los años del 62 en adelante. [...] Ahora se escarnecía el alma nacional por el hastío, se la exploraba a través de grietas abiertas por las divisiones y las venganzas de grupos en choque, o por las detracciones y tomas de actitudes muy disímiles entre compañeros. Una literatura más dramática, también más efectiva, debía padecer mucho para aprender a reír. Lo ha logrado en momentos, pero por la vía del sarcasmo, del humor negro, de la burla aplastante (Miliani 1973: 19-20).

De este fragmento citado se extrae la idea de un proceso de regeneración que tras la disolución de Sardo explota con las propuestas de los diferentes grupos, pero implícitamente se mencionan casi en exclusiva los recursos y estrategias que utilizó El Techo de la Ballena: el humor trágico, la sátira, el sarcasmo, la explicitación de los tabúes sociales, etcétera. Queda, para la exploración en el capítulo dedicado a los contactos transnacionales, la pregunta de si verdaderamente esta actitud contestataria es un fenómeno ligado a la situación social y política venezolana o si no hay en ella reminiscencias de un espíritu global del cambio de valores que trae consigo la modernidad. Ahora bien, retomando la cuestión de la renovación del lenguaje que podemos extender al desarrollo plástico, este no consistió en una adaptación del lenguaje popular a la manera criollista, sino propiamente

relacionado con el presente urbano de estos intelectuales: “Las formas coloquiales de los sectores urbanos marginales, —el hampa, el lenguaje crítico de las conspiraciones, la ironía insumisa de una adolescencia en permanente rebelión— imprimen un remozamiento a los estilos narrativos, mientras la jerga manida de cierta retórica de ciudad es puesta en entredicho” (Miliani 1973: 31-32). Un lenguaje que, como ya se ha apuntado, está obviamente ligado a un nuevo desarrollo temático que va de la transformación urbana a la insurgencia armada, pasando por la cotidianidad ociosa de los bares y restaurantes que inspiró la bohemia de Sabana Grande, la asfixia y la alienación del ritmo trepidante del estilo de vida moderno o la angustia producida por el clima político, las sospechas de conspiración y los interrogatorios, siempre retratando al ser en conflicto consigo y con el mundo.

Al igual que el concepto de “generación” borra las distintas experiencias de los actores a los que se engloba con él, categorizar la producción cultural de toda una década, y específicamente el desarrollo literario, funciona en estos trabajos antológicos y en las revisiones literarias generales como un intento de crear una guía de sistemas y subsistemas.¹⁷⁹ Sin descartar su utilidad desde un punto de vista estético en lo formal, en lo relativo a las opciones del lenguaje y a las fórmulas de enunciación, podría objetarse que en lo temático reduce a una ambigüedad y encasillamiento injusto al tiempo que se abre a demasiados temas, puesto que, una vez más, cabría preguntarse qué se entiende por violencia, si la violencia explícita, la que se sufre en la carne, o la violencia estructural, la de la mano invisible. En esta misma línea de pensamiento escribe Eva Klein (1994) a propósito de *Rajatabla*, de la que considera inapropiado hablar de una sola violencia en singular.¹⁸⁰

179 Además de los trabajos de Araujo, Miliani y Liscano, se encuentra el estudio de Julio Miranda, *Proceso a la narrativa venezolana* de 1975.

180 El libro de relatos de Britto García yuxtapone en siete partes varios temas: en *Carne*, la marginalidad social, la miseria, la violencia del espacio urbano; en *Calle ciega*, la tecnologización de la vida, la autodestrucción humana; en *Trono*, relaciones de poder; en *Ilusiones ópticas*, la historia del arte y los juegos enunciativos; en *Trama*, convenciones sociales; y *Vuelco y Ciclo*, disutopías sobre el futuro. Cf. Klein 1994: 539-543.

Klein, sin embargo, no deja de afirmar que esta obra sintetiza las “búsquedas” que desde 1959 ensayaron los distintos grupos por medio de dos vías: por un lado, la incorporación de “modelos narrativos renovadores que vienen de las vanguardias” (Klein 1994: 546) y, por otro, un espíritu crítico con el foco puesto sobre la realidad nacional. Pese a no haberle dedicado un mayor espacio a la tesis de la violencia en el arte plástico, historiadores como Juan Carlos Palenzuela (2005: 26, 28) también hablan de una transmisión de “sensación de violencia” a través de las experimentaciones informalistas de los primeros años del decenio. Las exposiciones de 1962 *Bestias y occisos* de Fernando Irazábal y *Homenaje a la necrofilia* de Carlos Contramaestre son, para Palenzuela, las huellas de ese momento político trágico. Y aunque pueda apuntarse que se trata de aspectos tipificantes, es bueno sostener una actitud de sospecha ante este tipo de paraguas conceptuales que tienen más de ideológico que de analítico, incluso con la carga empática de Araujo o Miliani o antipática de Liscano. Es por esta razón que la opción por la nomenclatura “izquierda cultural” de Chacón y no una suerte de “producción cultural de la violencia” resulte más útil, si lo que se pretende es estudiar el campo cultural, la relación de sus actores y la transformación discursiva.

Un último aspecto de la violencia de los sesenta en lo específico del campo cultural puede mencionarse atendiendo a la estructura o dinámica del mismo. La nueva generación o las nuevas generaciones, se quiera en singular o en plural, iniciaron su labor profesionalizadora dentro del campo a través de recursos de divulgación (publicitarios, editoriales y expositivos) mayoritariamente impulsados por ellos mismos, con la fuerza colectiva que dan los grupos y las revistas autogestionadas. Es recién en la segunda mitad de la década del sesenta cuando, con la creación de las nuevas instituciones de cultura, existen posibilidades reales de consagración institucional que reconozcan su proyecto regenerador, ya sea visto como un fenómeno de cooptación o de un disfraz de integración que oculta la penetración izquierdista. En el caso de Tabla Redonda y de El Techo de la Ballena, esta carencia a comienzos del decenio no solo propició un relativo retraso por el que estos jóvenes no tan jóvenes iniciaron sus andanzas en el mundo de la cultura, sino que, y según Miliani, esta circunstancia se mantuvo

igualmente “a expensas de” otras labores no necesariamente literarias o artísticas.¹⁸¹ A este respecto, cabría preguntarse de nuevo ¿qué generación de “recién llegados” no se debe a otras labores no necesariamente estéticas por las que su desarrollo literario o artístico no sea una “sustracción mínima del tiempo a la lucha por sobrevivir”?¹⁸²

Escribía Ángel Rama en su diario que Caracas era en la década del sesenta una ciudad esforzada por “letrarse” bajo la égida estatal e, incluso así, “el proceso de modernización cultural” estuvo a cargo del empeño de la izquierda cultural.¹⁸³ Un empeño que cesa en los setenta, tal como expresara Chacón en el Congreso de Cabimas y en el ensayo que precede a su antología, y como manifiesta Rama al describir cierta actitud xenófoba por parte de los intelectuales venezolanos de cualquier signo político, un repudio aparentemente basado en el temor de que la “legión extranjera” les disputara las nuevas oportunidades institucionales.¹⁸⁴ Rama también dedica comentarios al carácter pseudo-modernizador de las nuevas generaciones, para las

181 “A expensas del aula, del cargo de relaciones públicas, del periodismo, de la condición subsidiaria en el mundo diplomático, casi siempre por escaso tiempo. A expensas de no tener con qué vivir y perseverar, sin embargo. Las universidades nacionales habían sido los refugios últimos del marginalismo intelectual. Esto, tan dramático materialmente, ha sido ventajoso en cuanto al signo creador, porque ha permitido esa independencia casi hereje, esa actitud iconoclasta que marca muchos de los textos y autores a los que hemos venido refiriéndonos” (Miliani 1973: 34).

182 En este punto, Miliani llega a sostener que “casi puede constatarse [...] que el carácter inconcluso, retaceado, del experimento narrativo venezolano, que el nerviosismo de estilo, que el uso virulento o desigual de los lenguajes en la creación, no vienen a ser sino un síntoma alarmante de esa inseguridad vital, de ese desasosiego atmosférico en el que vive o desvive el venezolano contemporáneo” (1973: 34).

183 La primera entrada del diario está fechada el 1 de septiembre de 1974. El *Diario* de Ángel Rama (Caracas: La Nave Va/Trilce, 2001) está citado en Vicente Lecuna (2004: 47).

184 Rama hace mención del caso de Sofía Ímber y Carlos Rangel cuestionando la invitación que él y Leopoldo Zea extendieron al antropólogo brasileño Darcy Ribeiro para la conformación de un equipo asesor de la Biblioteca Ayacucho, así como de los comentarios de Orlando Araujo contra la invasión de la Universidad Central por profesores del Cono Sur, entre los que se hallaban Ángel Rosenblat y él mismo (*apud* Lecuna 2004: 53-54).

que los referentes univerzalizantes como Joyce, Kafka o Proust son del período de entre guerras. A los intelectuales les dedica otros adjetivos peyorativos, como “borrachos” o inconsecuentes, dada su percepción de los mismos como “provincianos”.¹⁸⁵ Esta visión negativa de la transformación del campo cultural venezolano, si bien Rama reconoce la calidad literaria de muchos de sus actores, así como su cónyuge Marta Traba hizo lo mismo dentro de las artes plásticas, es un testimonio obviamente privado que refuerza la idea de la utilización de la violencia como recurso idealizador inmediatamente después de terminada la década. Los trabajos citados que aluden a la violencia fueron desarrollados, si no a finales de la misma década, a principios de los setenta. Claro que tanto la polarización política como la transformación del sistema en ese lapso constituye una realidad lo suficientemente impactante como para escribir sobre ello y ponerle nombre desde la misma estupefacción, desde la sorpresa al mirar hacia atrás. Pero al mismo tiempo ello ha contribuido a anclar, en el imaginario sobre el período, sentidos y asunciones que no está de más visitar en una empresa historiográfica.

185 Rama les achaca cierta ignorancia, vagancia o falta de pasión en la labor intelectual, en la medida en que señala que solo leen periódicos (*apud* Lecuna 2004: 60-61).



El Porteñazo, nombre del alzamiento militar en la base naval Agustín Armario, ubicada en Puerto Cabello, de allí el nombre de la insurrección, ocurrida el 2 de junio de 1962 en contra el gobierno del presidente Rómulo Betancourt. Consideraban que habían traicionado al pueblo al no implementar las transformaciones democráticas ofrecidas. Se rebelaron los capitanes de marina Manuel Ponte Rodríguez, Pedro Medina Silva y Víctor Hugo Morales. El levantamiento fue dominado el 6 de junio, dejando más de cuatrocientos muertos y setecientos heridos entre civiles y militares.

Foto: José Luis Blasco / Archivo Fotográfico / GÚN.



Entierro de Argimiro Gabaldón, Comandante “Carache” de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). Cementerio General del Sur, Caracas, diciembre de 1964.
Archivo Vasco Szinetar.



Campaña electoral. Av. Urdaneta, Caracas, Venezuela, 1968.
© Paolo Gasparini. Cortesía del artista.

Página siguiente:
Calle Real de Sabana Grande. Caracas, Venezuela, ca. 1970: Tito Caula.
© Archivo Fotografía Urbana.



punta...
Pipol!
EZA
BAS

todo

VIGI

MINISTRI
NTRA. SRA. DEL...
TEL. 71 42 62

Adam's

PHILIPS

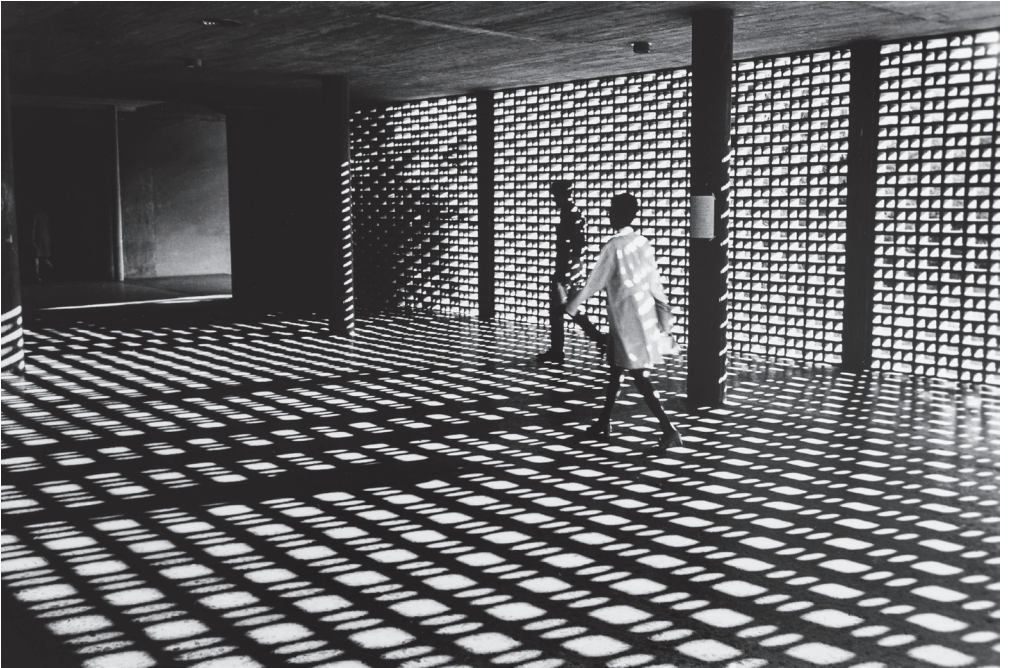
Parte

OPTICA
MODERNA

esma

Wolfgang





Transparencia. Ciudad Universitaria de Caracas, Venezuela, ca. 1967-1970. Arquitectura de Carlos Raúl Villanueva. © Paolo Gasparini. Cortesía del artista.



El camino del oro negro, Cabimas, Venezuela [Imagen del Congreso Cultural de Cabimas, diciembre de 1970]. © Paolo Gasparini. Cortesía del artista.

CAPÍTULO 2

Tabla Redonda: entre vanguardia y retaguardia

Ya durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez compartieron protestas, publicaciones clandestinas y detenciones Manuel Caballero, Jesús Sanoja Hernández y Rafael Cadenas, todos ellos jóvenes de apenas veinte años. Después de 1952, sin embargo, fueron invitados a abandonar el país, diversificándose sus destinos: Francia, México y Trinidad, respectivamente. A su regreso a Venezuela, tras la huida del dictador, algunos de ellos se desempeñaron como periodistas allí donde pudieron o se reencontraron en las páginas de *Tribuna Popular*, especialmente Caballero y Sanoja Hernández. Caballero fue invitado por Ramón Velásquez a colaborar en *El Mundo*, donde llegaría a asumir durante un año el cargo de jefe de redacción, hasta que las diferencias de la cadena informativa con el PCV, al que Caballero se había afiliado en 1953, se hicieron insostenibles. Entonces dirigió *Documentos Políticos*, una revista del partido y se hizo detractor de Betancourt en *Clarín* bajo el seudónimo Hemezé. A lo largo de la década, durante sus estudios de historia en la UCV, contribuyó con columnas de opinión en *El Nacional*, así como en semanarios clandestinos o polémicos como *La Pava Macha*, cuyo lema parodiaba a Betancourt: “El Semanario que dispara

primero y averigua después”. Sanoja Hernández, cuya primera experiencia de grupo se dio con la revista unigénita *Cantaclaro* en 1950, se había vinculado al PCV con 18 años tras el intercambio y los contactos de su época de preuniversitario en el liceo de Aplicación. Colaboró por aquel entonces en *Tribuna Popular* hasta las sucesivas detenciones que acabarían por expulsarlo del país en 1952. Estando en México, trabajaría con Gustavo Machado en *Noticias de Venezuela*, un medio del PCV en el exilio. A su regreso en 1956, siendo estudiante en la Escuela de Letras de la UCV, asumió el cargo de vicepresidente de la Federación de Estudiantes Universitarios, llegando a participar como representante del Frente Universitario en la firma del Pacto de Puntofijo. Desde 1962 ejerció la docencia en su alma máter, pero no dejó de escribir columnas durante toda la década para *Últimas Noticias*, *Élite*, *La Esfera*, *El Mundo*, *Clarín*, *El Nacional*, así como para los clandestinos *La Trinchera*, *La Verdad* o la misma *Tribuna Popular*, al tiempo que también colaboró esporádicamente en *El Siglo*, *Cambio*, *Nueva Voz Popular*, la revista del ateneo *Papeles* o en los universitarios *Deslinde* u *Oriente*.¹ A partir de 1963, Sanoja Hernández exploró otros caminos para la comunicación efectiva que ansiaba, al fundar *El Venezolano*, *Qué pasa en Venezuela* junto a Eleazar Díaz Rangel, *La Extra*, *Qué ideológico* o el quincenario *En Letra Roja*. Por último, Rafael Cadenas, cuyo exilio tras cinco meses de presidio en la Modelo lo llevó a la isla de Trinidad hasta 1956, se había afiliado al PCV en 1950, poco después que Salvador Garmendia, con quien por aquel entonces compartía su pasión literaria y estudios en Barquisimeto. Su estancia en Caracas a comienzos de los cincuenta para iniciar la carrera en Filosofía y Letras en la UCV fue breve, siendo recién a su regreso cuando pudo finalizar sus estudios y, seguidamente y en adelante, ejercer la docencia, mostrando poco o

1 Durante toda la década y hasta 1972, Jesús Sanoja Hernández publicó bajo diversos seudónimos: Ulises, Martín Garbán, Edgar Hamilton, J. Sarmiento López, Juan E. Zaraza, L.R.S. Francisco Leyva, Eduardo Montes, Manuel Rojas Poleo, Pablo Azuaje, Marcos Garbán, Eduardo Montes, Pablo Montilla o Álvaro Saher. Véase el archivo digital creado por Camila Pulgar Machado, *Jesús Sanoja Hernández: Proyecto didáctico de difusión de archivo*, <<https://www.archivosanojahernandez.com/biobibliografajsh>> (última consulta: 5/12/2023).

nulo interés en la divulgación de su pensamiento más allá de contribuciones, colaboraciones y ediciones poéticas sin demasiada frecuencia.

A propósito de la militancia política de todos ellos, Caballero, desde su experiencia personal, rememora:

Primero estuve con Acción Democrática. Claro era muy joven, tenía 15 o 16 años. Era la época dura de AD y veía cómo ponían presos a los adecos que trataban de matar a Pérez Jiménez. Me metí en todas esas aventuras hasta los 20 años cuando ingresé al Partido Comunista en la clandestinidad. Ha sido una experiencia positiva y no me siento en absoluto arrepentido de ello. Tampoco me siento arrepentido de haber militado en el PCV ni menos de haber roto con ellos. A veces me preguntan, para fregarme, si yo, que era un hombre que estubo en la izquierda, ahora estoy con la derecha. Vamos a aclarar lo siguiente, soy antimilitarista. Si ser antimilitarista es exclusivamente de la derecha, entonces yo soy la derecha; si ser antimilitarista es de la izquierda, soy de la izquierda y si es exclusivamente del centro, soy del centro.²

La cita sirve para dar cuenta del carácter contingente de toda postura política, en la medida en que está sujeta a las circunstancias particulares. De ahí que, en el esbozo de una tesis de desradicalización no debe interpretarse juicio o crítica alguna, sino una evaluación del cambio de temperamentos y estrategias en el transcurso de una década. Tabla Redonda se caracterizará por un discurso de modestia y diálogo, aun cuando participen en discusiones y polémicas, como ocurrió con el caso de Neruda mencionado en el capítulo anterior.

El breve bosquejo biográfico sobre Caballero, Sanoja Hernández y Cadenas no pretende tampoco catapultar a estas figuras por encima de la participación de otros integrantes en lo que será Tabla Redonda, pues por el comité editorial de la revista homónima pasaron tam-

2 En clara alusión a su desencanto con el chavismo, Caballero, disgustado por la constante polarización política, replicaba en *El Nacional* al presidente de Monte Ávila Editores hacia 2007: “Dices conocerme, y a reglón seguido me consideras una especie de converso, y no hay mayor fanático que el converso”. La calificación de ‘converso’ forma parte del viejo lenguaje estalinista contra los ‘renegados’: se nota que el insulto no es tuyo sino de tu comisario político [...]. Cuando te conocí, tú también eras antimilitarista. Hoy, no lo juraría” (De Stefano 2008: 69).

bién Arnaldo Acosta Bello, Jesús Enrique Guédez y Darío Lancini, a quienes se sumarían y restarían, a lo largo de los seis años durante los cuales siguieron publicando, Ligia Olivieri con las ilustraciones, José Fernández-Doris, Enrique Izaguirre, J. M. Fernández Vázquez, Ángel Eduardo Acevedo, Jesús Alberto León y Samuel Villegas. Asimismo colaboraron otros autores con contribuciones puntuales, sobre todo en poesía, como fueron Claudia Nazoa, Ludovico y Héctor Silva, Inma Salas o Argenis Daza, o con ensayos críticos, como los de Ambretta Marrosu, Teodoro Petkoff, Germán Carrera Damas, Carlos Díaz Sosa, Pedro Duno, Héctor Mujica o Josefina Jordán. La revista aspiraba a una periodicidad mensual, pero diversas circunstancias vieron impedida esta ambición, llegando a publicarse un total de 10 números en el transcurso de seis años. Materialmente la revista es sencilla y pobre. Su papel prensa, por la fragilidad, y la diagramación, por algunos diseños en que los títulos son impresos como marcas de agua que se superponen al texto, en general de tinta roja sobre negra, complican a veces la lectura. Es evidente que el grupo era consciente de estas limitaciones en su diseño gráfico pero, pese a ello, no consideraban que fuera en detrimento de la calidad intelectual, tal y como lo expresan al hacer la reseña de la revista *En HAA*, con la cual se identifican en el esfuerzo: “un buen escarmiento para aquéllos que con mejores medios tipográficos, nos dan publicaciones que resultar: una labor de tijeras y de asaltos a la reproducción. [...] Nosotros reconocemos este gran esfuerzo, le distinguimos de otros trabajos hechos con posibilidades, pero con desastroso tedio y esterilidad”.³ Las ilustraciones de Olivieri son dibujos de trazo descuidado inspirados en los poemas o creados para contenidos específicos, como el búho que acompaña los textos que funcionan a la manera de manifiestos. Es infrecuente la inclusión de fotografías, en cuyo caso acompañan reseñas de arte plástico o de autores, siendo el caso de la denuncia en el último número de 1965 sobre la detención de Acosta Bello y Acevedo.⁴ Sin sobrepasar

3 “En HAA”, *Tabla Redonda*, 10 (abril de 1965), p. 2.

4 “El secuestro de Acosta Bello, quien en este número de *Tabla Redonda* analiza, justamente, las actitudes de balanceo, así como el de Ángel Acevedo –huraño,

nunca las veinticinco páginas y desconociendo la cantidad de su tiraje, probablemente reducido, la publicación de la revista seguramente dependía del aporte económico de sus integrantes, hecho deducible de la escasa publicidad, no más de tres anuncios por número, siempre relativa a librerías o asociaciones locales: las ediciones de la UCV, la revista *Cruz del Sur*, el Consejo Venezolano del Niño para la prevención de la exclusión social, la Asociación Pro Venezuela dirigida a escritores o las librerías Letras, Pensamiento Vivo o La France.

Tras el regreso del exilio, Sanoja Hernández, Caballero, Cadenas, Acosta Bello, Guédez y Lancini se reencontraron en plena transición democrática en un clima de posibilidades imprevisibles, tensas y esperanzadoras al mismo tiempo. Les surge entonces cierta necesidad de “salir a flote”, tras su voluntaria postergación al negarse a participar en los órganos de cultura durante la dictadura.⁵ En medio de

pobre, altísimo en su noción de orgullo revolucionario— significan bastante. Implicados por el Gobierno en una conspiración cuando su conspiración consistía en corregir las pruebas de sus trabajos literarios para esta edición, son inocentes pero culpables. Inocentes porque nada tienen que ver en un complot farsesco, y culpables porque creen en la literatura sin enajenación, en el arte para el cual no se le pide dinero al Gobierno ni a la Fundación Creole”, Jesús Sanoja Hernández, “La lealtad de los mejores”, *Tabla Redonda*, 10 (abril de 1965), p. 16; sobre esta circunstancia hace memoria el mismo Sanoja Hernández en el homenaje a Acosta Bello del CONAC de 1996: “Eran ediciones populares, [...] pero aquí viene o esto va de anécdota, nos fue a visitar una vez Arnaldo, donde se tiraba el periódico en la esquina de Caja de Agua, en el edificio Vanguardia, porque allí teníamos de corrector de prueba al poeta Ángel Eduardo Acevedo [...] y entonces venían bajando por la Cámara Agrícola, una casa que quedaba cerca de la esquina Altagracia muy bella, y ahí había un viejo que siempre tenía un loro puesto aquí y un paltó negro más o menos de 1900, llamado el viejo Brand que era presidente de la Asociación Agrícola, pero en la cámara se habían infiltrado conspiradores, entre ellos Adelis Maldonado que trabajaba como secretario allí y van pasando y ven el zaguán y me dicen mira que casa tan bella, mira y aquellos pájaros y eso, vamos a ver, vamos a conocer la casa, entonces en eso llegó la Digepol a allanar la Cámara Agrícola para llevarse a los conspiradores y se los llevaron a ellos dos presos”, “Adiós al rey: Homenaje a Arnaldo Acosta Bello”, separata de la *Revista Poesía* (Universidad de Carabobo), 22 de octubre de 2018.

5 En el anterior capítulo se hacía referencia a esta postergación a la que aludía Jesús Sanoja Hernández en el homenaje a Arnaldo Acosta Bello de 1996 con el término

estas conversaciones en el bar Olímpico sobre el sentimiento generacional de no pertenecer a ninguna parte, cual caballeros sentados a la mesa redonda, es que nace el grupo y su proyecto de revista como un intento de recuperar lo perdido: un espacio dentro del campo cultural. La revista entró en circulación en mayo de 1959, año en que Fidel Castro visitó el país poco antes de la toma de posesión del cargo presidencial de Betancourt, consolidándose la fractura ideológica que definiría la actuación política de la década y que dejaría atrás la unidad patriótica que hizo caer a Pérez Jiménez. Pese a ese encajonamiento clasificatorio que se ha extendido sobre toda la producción del decenio como fruto de la violencia política, si bien es cierto que muchas de estas tensiones y eventos políticos se reflejan en lo cultural, en el caso de *Tabla Redonda* resulta difícil hablar de una trinchera de papel. De acuerdo a David Tortosa:

[...] el afán de delimitar a la década de los sesenta como la época de la violencia ha privado a varios autores y grupos de una difusión más activa, como el grupo capitaneado por Jesús Sanoja. No es cierto que es ignorado por completo su accionar, pero sí es evidente que hace falta un esfuerzo crítico que valore su andar. Las dificultades que puede encontrar el crítico dispuesto a hacerlo pueden ser muchas, pero la fundamental es el acceso al material.⁶

Pocos son los estudios dedicados a esta agrupación, siempre mencionada en contraposición a Sardo y después al Techo, y escasamente valorado el proyecto cultural caracterizado por la “proclividad al debate crítico” de los *tablistas*.⁷ Así pues, este capítulo se centra principalmente en el análisis de su revista, dada la dificultad de acceso a

“generación *Sándwich*”, “Adiós al rey: Homenaje a Arnaldo Acosta Bello”, separata de la *Revista Poesía* (Universidad de Carabobo), 22 de octubre de 2018.

- 6 David Tortosa, “Una breve introducción a la lectura de *Tabla Redonda*”, *Jesús Sanoja Hernández: Proyecto didáctico de difusión de archivo*, <<https://www.archivosanojahernandez.com/copia-de-tabla-redonda>> (última consulta: 5/12/2023).
- 7 María del Carmen Porras (1995: 44) cita una tesis de Teresa Cabañas, “*Tabla Redonda* en el proceso cultural de los años sesenta” (Universidad Central de Venezuela, 1983).

las ediciones originales de los libros o a reseñas y catálogos sobre las exposiciones organizadas por el grupo, como la que se menciona en el noveno número, de 1963, en la Galería Minotauro.⁸ Con todo, en la sección dedicada a la poética, pese a no poder recurrir a las ediciones originales, se recurre a las reediciones de algunas obras para explorar la estética y el imaginario de algunos de ellos, analizando solamente aspectos formales del lenguaje y no de los materiales.

El contenido de la revista ilustra las preocupaciones de la intelectualidad más ideológicamente comprometida de ese primer quinquenio. Mas en ninguna de las contribuciones se recurre al lenguaje irónico, a la sátira o a la detracción polemizante, exceptuando algunas colaboraciones de Samuel Villegas en los últimos números. En general, y siempre utilizando un tono modesto, se apela al diálogo para plantear los problemas del campo y de la producción cultural:

No queremos sin embargo vestir la túnica deslumbrante de los Grandes Consagradores —que nos preste Alfred Jarry sus mayúsculas— ni lanzarnos en juicios definitivos, ni mucho menos presentarnos como el heraldo mesiánico de una generación. Tratamos solamente de plantear los problemas, pues es necesario que alguien lo haga. Y somos de opinión que es necesario abrir el diálogo, así sea a veces encendido y violento, entre gentes de una misma generación.⁹

8 Una nota editorial disculpa la dilación en la publicación respecto al número anterior anunciando este evento: “Muchos se preguntaban por qué *Tabla Redonda* permanecía en práctico silencio, no editaba ni libros ni organizaba exposiciones. Por ahora, la pregunta no tendrá respuesta. Pero aquí estamos de nuevo, decididos a no perecer en una batalla que nos exige como vencedores o, por lo menos, como combatientes valerosos. Y junto con el noveno número de nuestra revista, ilustrado por Ligia Olivieri, y que aspira no prolongar su separación del décimo más allá de un mes, hemos organizado una exposición de textos poéticos en colaboración franca, íntima, con los pintores Mateo Manaure, Régulo Pérez, Jacobo Borges, Hugo Baptista, Darío Lancini, Luis Luksic y Enrique Sardá. La exposición, que no calificaremos, es el primer acto de una serie continua”, “En la Galería Minotauro exposición de textos poéticos de “T.R.””, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 3.

9 “Sobre la rebelión moral y el diálogo”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 1.

Tal como se desprende de la cita, los *tablistas* defendían la necesidad de la discusión para el despertar de nuevas perspectivas y, como se sigue en el mismo texto, tachaba de complaciente la actitud de los intelectuales predecesores:

En Venezuela [...] se ha discutido muy poco, y se teme a la polémica como al diablo. Todos los grandes talentos creadores de los últimos cincuenta años han rehusado sistemáticamente la discusión, y no es suficiente la soberbia excusa de “yo me contento con crear”. De esto no se han salvado ni los más grandes –ni Gallegos, ni Ramos Sucre, ni el Reverón de los años lúcidos–. Cuando nuestros intelectuales consagrados se dirigen a alguien es generalmente para regañar a algunos jóvenes alborotadores. El diálogo –o aún la pelea demoledora– entre gentes de generaciones diferentes no se ha presentado prácticamente nunca en otra forma que esa palmeta del maestro satisfecho.¹⁰

No obstante, se trataba de una crítica a la actitud pública de los mismos, no un cuestionamiento de su persona, su opinión o su producción cultural. Así lo manifiesta Acosta Bello durante la polémica sobre Neruda:

Tampoco nos sentamos en una alcabala a cobrarles peaje a las gentes en tránsito hacia Neruda, implique esto, reconocimiento, negación, o en todo caso valoración. Estas cosas son de libre ejecutoria y dependen más de lo que pase en cada caletre, que de nuestro énfasis en determinados objetivos. Así pues, que ni quemamos incienso hacia unos, ni condenamos, con el sentido que se le quiere dar, a otros.¹¹

Insiste también en el diálogo Sanoja Hernández en un texto casi manifiesto:

10 “Sobre la rebelión moral y el diálogo”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 1.

11 Al igual que la recriminación que se le hacía a Liscano por comunicar la militancia política de los miembros del grupo, en este caso se desmonta la respuesta de Sucre a la primera crítica por parte de *Tabla Redonda* a propósito de la polémica sobre Neruda: “G.S. dice de nuestra militancia, cosa que a estas horas es noticia algo tardía, pero que sin embargo da un índice para presumir cuál es nuestra posición en tal caso. No obstante, este último punto viene muy mal metido dentro de su comentario, pues por su enorme importancia debe tratarse como asunto, con valor en sí mismo como tema”, Arnaldo Acosta Bello, “tres o cuatro castañas”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 2.

Tratar de ubicar a un artista –y tanto más cuanto más valga– no es iconoclasia. Si algo dijimos los de “Tabla Redonda” desde un comienzo, era que no llegábamos en plan de “rebelión moral” y que creíamos en la continuidad del proceso artístico. Algún lenguaje excesivo o cierta descaminada tesis particular no pueden ser atribuidos [*sic*] a propósitos de destrucción negativa que conduzcan a la afirmación de una obra que todavía no hemos hecho. Son desajustes menores en el deseo mayor de enfrentarnos con lealtad a nuestros productos artísticos, a los valores consagrados, a los que están por consagrarse o a los que algún día podrían hacerlo. [...] Lo que pensamos en privado o en grupo semi-cerrado lo transmitimos, en lo fundamental, en nuestros juicios críticos. Actuamos sobre una misma línea y ojalá, para fortuna nuestra, no perdamos este don precioso que hemos visto esfumarse irremisiblemente en las sucesivas revistas, agrupaciones y generaciones literarias.¹²

Para los *tablistas* estaba claro que las posiciones y tomas de posición eran variables, al igual que el compromiso político de la militancia que expresaba Caballero en retrospectiva, y de ahí esa exigencia a los maestros, como por ejemplo la del reclamo ante la inmutabilidad que observaban en Mariano Picón Salas:

Pues si para la juventud venezolana, para el pueblo, el escritor es un compromiso diariamente comprobable y sujeto a rectificaciones y cambios que se condenan o a permanencias que se alaban, en Picón Salas no se ve la preocupación por ajustarse a la tesis. Ni parece importarle. El grueso de nuestros novelistas, ensayistas o poetas [...] se ha forjado en la lucha o en la ilusión revolucionaria. Al poco camino, y esto hay que reconocerlo para ser justos y tomar lección, los más de ellos se cansaron o dedujeron que el oficio de las letras era necesariamente deslindable de la dedicación política [...].¹³

12 El artículo había sido concebido como réplica a José Ramón Medina pero no fue incluido en el *Papel Literario* de *El Nacional*. Jesús Sanoja Hernández, “Entre la loa y la destrucción”, *Tabla Redonda*, 4 (diciembre de 1959), p. 3; insiste también en ese diálogo Acosta Bello en el segundo número de la revista: “no tomamos la querrela como balón y que no puede haber querrela, sino diálogo”, Acosta Bello, “Tres o cuatro castañas”, p. 2.

13 Jesús Sanoja Hernández, “El cuarto mundo de picón salas”, *Tabla Redonda*, 3 (julio-agosto de 1959), p. 3.

Todos estos fragmentos dan cuenta de cierta condición de grupo bisagra, entre vanguardia y retaguardia, siempre anhelando un cambio pero sin rechazar y reevaluando la tradición o el pasado. Considerar a Tabla Redonda únicamente como agrupación de vanguardia sería impreciso. Como se verá en el siguiente capítulo, Tabla Redonda se diferencia de la experimentación de El Techo de la Ballena, por cuanto no proponen una estética, imaginario o discurso compartido a través de manifiestos o producciones literarias y artísticas individuales con elementos comunes. Al contrario, sus integrantes tenderán a la creación independiente y diversa, y su propósito grupal consistirá mayoritariamente en la divulgación de la reflexión sobre la necesidad de concienciación ideológica en el ámbito de la cultura. Además, el grupo no rechaza abiertamente la tradición, aunque sí mantiene una postura crítica hacia ella, enfatizando siempre esa necesidad de diálogo, de consciencia, desarrollando una nueva función del intelectual: la del cuestionamiento de sí y de su herencia cultural.¹⁴ Así es que para Tabla Redonda la revisión del pasado es una actividad ineludible en el proceso de renovación cultural, haciendo del grupo un ente bisagra justamente porque en su estrategia de lucha dentro del campo se encuentra entre la vanguardia y la retaguardia. En el homenaje a Arnaldo Acosta Bello de 2008, Sanoja Hernández describiría a Tabla Redonda como un grupo a caballo entre dos extremos:

[...] uno el del grupo *Contrapunto* que es un grupo de la postguerra que nos tocó a nosotros levemente y donde confluyeron diferentes tendencias estéticas, sin que hubiese una unidad y una homogeneidad en el terreno del arte como lo fuera ensayar por medio de esa confluencia todo lo nuevo que se estaba debatiendo en el mundo, entre ese extremo y el otro que vienen a ser los grupos *epigonales* de los años 60 que corresponden al *Techo de la Ballena* el mayor de ellos, LAM, SUBTERRANEO, En HAA, etc., [...], entonces *Tabla Redonda* está situado entre esos dos extremos y viene a ser un grupo literario que expresa la misma

14 Ernesto Pineda Díaz anota que “*Tabla* se consagró revisor, protector y reivindicador del pasado poético y literario venezolano, sostenían decididamente que la herencia cultural era fundamento para la construcción de una nueva sociedad, y sin embargo susceptible de perderse” (2014: 42).

sensación cismática y de estremecimiento y cambio que se había producido en 1909 con el grupo *Alborada* al ser liquidado el castrismo [...] y nuevamente en la creación de otra zona o expectativa de esperanza en 1936 el grupo *Viernes* [...].¹⁵

Más allá de la constatación, a través de la cita, de ese gusto por la revisión y analogía histórica de Sanoja Hernández, en lo que a la creación individual se refiere, y sin querer caer en un análisis comparativo, el impulso hacia lo público de los *tablistas* diferirá de la prolífica actividad y experimentación que desarrollan los del Techo. El ejemplo paradigmático de esto lo constituye el mismo Sanoja Hernández, quien es descrito recurrentemente como una persona extremadamente humilde, al punto de ser un defecto. A Sanoja Hernández no le interesaba publicar su obra poética y ensayística, pues su compromiso principal fue con la docencia y el periodismo; de ahí que fuera Caballero quien lo convenciera para publicar el único de sus poemarios editados, *La mágica enfermedad*.¹⁶ Del mismo modo, la autocrítica de Cadenas constituirá siempre un peso a la hora de evaluar y reeditar su trabajo. En una entrevista de 1966 para la revista *Papeles*, a la pregunta sobre por qué envió *Falsas maniobras* al concurso Pocaterra, respondía:

Por necesidad económica. Esta pregunta me pone en el trance de contradecirme, pues no creo en concursos. Aunque hubiera obtenido el premio, opinaría de la misma forma. Atribuyo a flaqueza mía el haber participado. El deseo material me impulsó a buscar lo que no se me había perdido. Pero ya que estoy en vena de decir lo que siento, aprovecho la coyuntura para abogar por la subsistencia de los poetas. Un pintor puede vender sus cuadros, pero a un poeta le está mal

15 Intervención de Jesús Sanoja Hernández en la transcripción del conversatorio. “Adiós al rey: Homenaje a Arnaldo Acosta Bello”, separata de la *Revista Poesía* (Universidad de Carabobo), 22 de octubre de 2018; énfasis y mayúsculas del original.

16 “Cuando escribió *La mágica enfermedad* (su obra poética más importante), se negó a publicarla, entonces hablé con él y le dije: –Mira, yo hablé con Rafael Arráiz y le dije que tú me habías autorizado para que él publicara *La mágica enfermedad*. . . Tú no me vas a hacer quedar como un embustero. –Bueno, está bien –me dijo a regañadientes, y esa fue la única manera de publicar esa obra, de otro modo, nadie la conocería”. El poemario en cuestión había recibido la mención honorífica en el Concurso de Poesía José Rafael Pocaterra en 1966. Cf. Cervelli 2008: 74.

que muestre indicios de ser un hombre con las mismas urgencias de todos. [...] Si aquí hubiesen [*sic*] editoriales que compraran libros a los autores –en lugar de autores que pagan para ser leídos– sería más reprochable meterse en esa fuente de querellas que se llama concurso. Alguien me dijo que participar en el “José Rafael Pocatererra” era hacerle el juego a la cultura oficial. No sé por qué lo decía, pero si fuésemos a extremar independencias frente al Estado, tampoco podríamos trabajar en el Museo de Bellas Artes, ni en una Biblioteca Pública y ni siquiera en la Universidad.¹⁷

Estas actitudes marcan, en efecto, la producción del grupo. En esa misma entrevista, Cadenas sostenía que su militancia principal era en la literatura, razón por la que todos los jóvenes de su generación buscaban sus propios caminos en la experimentación, pese a compartir “un cielo o un infierno exteriores” (Cadenas 2000: 18). Para Cadenas, el compromiso social se da en la medida en que el poeta o el artista es también ciudadano y miembro de una comunidad, pero primero debe darse no una, sino varias, revoluciones interiores: “Ser individuo es ser en relación, aunque esto sólo puede encontrarse mediante un trabajo personal que no termina nunca” (Cadenas 2000: 18). En otra entrevista hacia 1977, Cadenas explicaba la cuestión social como círculos concéntricos: el caos interior se magnifica con nuestra acción exterior.¹⁸ La ausencia de una propuesta estética común por parte de

17 Aun cuando en comparación a otros intelectuales del período los de Tabla Redonda siempre hayan mantenido una postura de autocrítica y diálogo, en el libro en que se incluye esta entrevista, el mismo Cadenas escribe en el prólogo, con la mirada de quien se mira en un espejo del tiempo: “Al revisar las entrevistas he podido palpar los cambios que han ocurrido en mí. No pertenezco al linaje de aquellos cuyo pensamiento se mantiene casi invariable durante toda su vida. Camino dejándome. Las primeras además ostentan una seguridad un tanto juvenil que hoy no poseo. Las respuestas van perdiendo cierto tono, un poco como de sabedor, para adquirir otro de tanteo, que se aviene más con quien fue un buen lector de Mairena que solía poner en guardia contra sí mismo a sus alumnos. Es el tono que me corresponde hoy cuando trato de vivir sin asideros mentales, sin ismos, sin cargas, abierto, en actitud de inquirir” (Cadenas 2000: 6, 19-20).

18 “El problema social es inmenso, pero yo ahora lo veo como un reflejo de lo que ocurre dentro del hombre. Es él quien desde su torbellino interno crea el caos externo. [...] Al ver la desastrosa situación social queremos hacer algo, y es natural,

Tabla Redonda, tantas veces reseñado, a veces pareciera que exigido, en los trabajos que le dedican un estudio parcial, pero se explica en base a esta concepción del compromiso.

Por último, y antes de dedicarle una sección al análisis de la producción poética y ensayística del grupo, debe tenerse en cuenta, así como la insistencia en el diálogo, el ahínco que se imprime en la experiencia carcelaria de sus miembros como sello modelador y su reivindicación. En el segundo número de la revista, en un artículo sin firma dedicado a Juan Liscano, se hace hincapié en el peso de las vivencias durante la dictadura que llevan al alejamiento de quien alguna vez consideraron mentor:

Nosotros, que en plena adolescencia tuvimos en Liscano una mano orientadora, sabemos valorarlas muy distintamente, pensarlas, no olvidarlas en el momento difícil en que empezamos a diverger de planteamientos suyos, un tanto desleídos por la lejanía y un mucho desorientados por el huracán de escepticismo que sopla en el espíritu del hombre que no estuvo “para melinches en la hora nona”. A la Patria es posible verla desde lejos, mejor o peor de como la vivan desde adentro extremistas y moderados, y ese derecho no se lo vamos a oscurecer a quien tiene probados méritos para ejercerlo. [...] A unos la perspectiva, el salirse del fenómeno, los ayuda, y casi nos dan una imagen sólida, arquitectónica. A otros los enferma el retiro, sea porque el destierro amarga cuando se le mal vive, sea porque la separación originada en desapego brusco, crítico, pesimista, es consejera y enemiga al mismo tiempo.¹⁹

pero no nos preguntamos si podemos. Entramos en acción, y como en nosotros no ha habido cambio interno, cambio profundo, no sólo de ideas, creamos más problemas. [...] De manera que para mí el compromiso social está en relación con este enfoque. Es decir, estoy comprometido con la necesidad de transformación en el individuo, y el primer paso es observar lo que somos” (Enrique Arenas, “Rafael Cadenas cuestionado”, en Cadenas 2000: 35-36).

- 19 El texto se apoya en un análisis de los errores de 1948 que condujeron a la dictadura para explicar las posiciones antagónicas de 1959: “Yerra Liscano cuando cree, reiterada y conscientemente, que la mejor manera de mantener la constitucionalidad es situarnos en un punto fijo, congelarnos, hacer una entidad fría de esta unidad que por los cuatro costados está siendo agredida. El no combatir nos hundió, y no porque en 1948 se discutiera poco, sino porque se discutía lo secundario, burocrático o revanchista. Lo que la juventud quiere introducir, lo que las

El valor de esta experiencia es un elemento unificador para quienes desean plantear problemas a la nación sin por ello desear el derramamiento de sangre, algo que la insurgencia armada trastoca, lo cual quizá explica los silencios y lapsos de tiempos prolongados entre los últimos números de la publicación.²⁰ Se vuelve a reivindicar esta huella en el “Manifiesto” que escribe Caballero para ese mismo número de la revista, donde hace mención a la marca literaria de Guasina en la escritura de José Vicente Abreu, quien compartiría prisión con Acosta Bello y Lancini.²¹ Si bien estas alusiones a la violencia del presidio serán cicatrices recientes durante este primer quinquenio de los sesenta, también funcionan como elementos discursivos de legitimación y autorización de sus voces. A través de la producción cultural de algunos miembros del grupo pueden identificarse preocupaciones o imágenes poéticas sobre ese recorrido interior al que aludía Cadenas y, con menos frecuencia, pero no por ello menos importante, reflexiones sobre lo social y el campo de la cultura. Todo ello sin el menor indicio de un talante renovador soberbio, posiblemente por la soledad del recorrido individual a la que los condujo la experiencia carcelaria siendo tan jóvenes. Una reseña de Ambretta Marrosu sobre Cesare Pavese para *Tabla Redonda* describe al autor italiano como producto de una “generación trágica”, cuyas palabras pueden ser fácilmente trasladadas a una descripción de sí y de las trayectorias vitales que los integrantes de *Tabla Redonda* construyen a través de estos textos y de su producción:

organizaciones revolucionarias quieren revelar como inapreciable secreto es, Juan, la falta de aire para los grandes problemas y la falta de amor para oponerse a los grandes peligros. Si esto es extremismo, mejor enterremos nuestros cuerpos antes de que vengan los sepultureros”, “Observación a Juan Liscano”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 3.

- 20 “Nos debemos mutuamente quienes con exilio o cárcel construimos algo de esta Venezuela que hoy emplazamos con tanto ardor. Nos comprometemos recíprocamente quienes con el pensamiento buscamos una salida honrosa para el pueblo de las jornadas que ya se quieren poner a un lado”, “Observación a Juan Liscano”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 3. Téngase en cuenta que Caballero era un antimilitarista declarado y, según el testimonio de Guillermo Sucre, nunca secundó la guerrilla (cf. Prieto 2016).
- 21 Manuel Caballero, “Manifiesto”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 12.

Lo que tales clarísimas tendencias revelan es fundamentalmente una imposibilidad de creer en el hecho decisivo, en el hombre decisivo. Las obras de Pavese expresan lo que en su diario se hace completamente claro: una fe intelectual en los hechos, que no logra compenetrarse con la vida real, la vida personalmente vivida. Su concepción del mundo no domina en ningún momento sobre su **sentimiento** del mundo, que surge solamente de lo vivido, es decir, de la soledad, de la hermandad con la naturaleza, de la piedad por el prójimo.²²

2.1. La tierra y el destierro

Ángel Rama sostenía que un cierto halo de provincianismo emana de los trabajos de toda la generación.²³ Manuel Caballero y Rafael Cadenas provenían de Barquisimeto, en el Estado Lara; Jesús Sanoja Hernández de Tumeremo, en el Estado Bolívar; Arnaldo Acosta Bello de Camaguán, en el Estado Guárico; y Jesús Enrique Guédez de Puerto Nutrias, en el Estado Barinas; siendo el único caraqueño Darío

22 Ambretta Marrosu, “El misterio de Cesare Pavese”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 13; énfasis del original. Y concluye con una reflexión sobre esa seña generacional: “Al principio de esta nota, identificamos la problemática de Pavese con la de una generación. Una generación cuyo anhelo humanista se debatió entre las garras del fascismo y buscó sus raíces en los clásicos griegos y latinos y su liberación en el naturalismo crítico de la literatura norteamericana, donde encontraba una humanidad joven que expresaba sin frenos su alegría y también su drama. Una generación estudiosa y consciente, que sufrió y luchó por la libertad, pero que en parte sucumbió, consumida por el mismo esfuerzo de resistir a la coacción de una dictadura y a la incomprensión de una sociedad brutal. Algunos, han seguido resistiendo. Otros, han recibido de su ideología, y de su propia fuerza interior, la capacidad de continuar luchando y encontrar así el final de su soledad. Otros, han muerto”.

23 Aunque el ensayo precede a su antología sobre El Techo de la Ballena, la referencia puede extenderse a toda la generación y a los distintos grupos, a los cuales se les atribuiría una renovación producida por “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 educativas aunque tratando a la vez que se ajustaran a los imperativos de una cultura burguesa en plena expansión a pesar de su escaso valor” (Rama 1987: 30-31).

Lancini. En efecto, las imágenes y evocaciones sobre el lugar de origen y de infancia son habituales en los integrantes de *Tabla Redonda*, pero también lo son las referencias a la experiencia de la vida en el exilio o en la ciudad moderna, así como el uso de figuras mitológicas e históricas para expresar los conflictos del hombre. A través de la exploración de algunas expresiones poéticas y aspectos estéticos de algunos de ellos, es posible comprender mejor estas apreciaciones.

En el saludo al año nuevo de 1960 publicado en el cuarto número de *Tabla Redonda* se listan una serie de nombres que funcionan como el conjunto de referentes que conforman la trayectoria consciente del grupo:

Para los que con su vida encendieron la grandeza en el corazón de los hombres. Para los que probaron la violenta alegría de vivir y para los malditos y atormentados también. A los caídos en las gradas de los palacios imperiales, en plazas y calles y a los conductores de muchedumbres anhelantes; a Rabelais, Lenin, Lautr[é]amont, Rimbaud, Van Gogh, Benjamín Peret, Babeuf, Maiakovski, Esenin, Dante, Los Mártires de Chicago, Carlos Marx, Cuahtemoc, Francois Villón, Edgar Allan Poe, César Vallejo, Arcipreste de Hita, Quevedo, todos los alquimistas, Espartaco, Reverón, Los Caballeros de la Tabla Redonda, a los guillotinado por estar sedientos de justicia y a los que guillotinaron para hacerla cumplir; a los que murieron en los campos de concentración y en las cárceles, a El Aduanero, Varinnia, Toulouse Lautrec, El Negro Miguel, Laika, Taranta Babú, Rosa Luxemburgo, Whitman, a los desaparecidos, los Rosenberg, a todos los negros asesinados por ver una mujer blanca, Sacco y Vanzetti, Antonio Gram[s]ci, Kafka, Julius Fucik, a los payasos, titiriteros, volatineros y saltimbanquis, a los organilleros extraviados en las ciudades, a los piratas y marinos muertos en los océanos, Sandino, Julio Verne, Martí, a las hadas, duendes y gnomos, a los espantapájaros, a las brujas, a los hombres de Cromagnon y Neanderthal, a Prometeo, Andersen, a todos los que quedaron ciegos por ver el sol y el corazón de las llamas, Erostrato, Icaro, Galileo, Rey Arturo, Leopardi, Lope de Aguirre, el Peregrino, La Gioconda, Goya, Miguel Hernández[z], Federico García Lorca, El Lobo Estepario.²⁴

A algunos de estos nombres se les dedican ensayos o aparecen citados con frecuencia en la revista, y en algunos casos se incluyen traducciones propias y reproducciones de sus obras: a Maiakovski en dos

24 "Todo ángel es terrible", *Tabla Redonda*, 4 (diciembre de 1959), p. 1.

ocasiones, a Miguel Hernández incluyendo *Canario-mudo*, a Vincent Van Gogh en su aniversario de muerte, a François Rabelais en forma de cita o a Reverón dedicándole un ensayo. Otros nombres incluidos en la publicación pero fuera de esta lista la completan: Bertolt Brecht, Juan Gris, Nicolás Maquiavelo, William Faulkner, Patrice Lumumba, Guy de Maupassant, Victor Segalen, José Carlos Mariátegui, Ernesto Cardenal, Jorge Rivadeneyra y Gabriel García Márquez. El mapa de autores podría expandirse aún más si incluimos las referencias que los distintos integrantes dejan caer en las entrevistas realizadas solamente en la década de los sesenta. No obstante, lo que interesa subrayar es que este espectro tan diverso no es necesariamente compartido por todos los integrantes del grupo, sino que da cuenta de sus distintas inclinaciones estéticas: Cadenas siempre más cercano a la poesía francesa y norteamericana, Acosta Bello a la literatura rusa, o Lancini, poeta y pintor, entre la pintura francesa y venezolana. Aunque la mirada parezca puesta en referentes extranjeros, la producción de todos ellos está anclada entre el compromiso social y la experiencia personal. A diferencia de Sardio, para Tabla Redonda el apoyo en la literatura universal estará más ligado a la exploración y expresión estética de cada uno de sus miembros, siguiendo distintas rutas, que a la universalización de los conflictos del hombre. No se busca condensar un sentimiento humano que trascienda las fronteras, un hombre trágico en sentido amplio, sino revelar la particularidad del yo poético dialogando con expresiones foráneas.

Bajo el sello editorial de Tabla Redonda se publicó por vez primera en 1960 *Los cuadernos del destierro* de Rafael Cadenas, obra que se ha erigido como una de las más importantes para la comprensión de la transición democrática venezolana. Un breve anticipo, un fragmento del poema, había sido incluido en el cuarto número de *Tabla Redonda* en diciembre de 1959 acompañado de una ilustración de tinta negra, probablemente de Ligia Olivieri, en las que las olas se funden con palmeras. No obstante, y con respecto a su exilio en Trinidad, Cadenas había hecho pública *Una isla* dos años antes, si bien solo se conoce una versión mimeografiada que circuló por la UCV y su edición tuvo que esperar a 1991 en la *Antología poética* de Monte Ávila y a 2014 para una versión ampliada. El poema comienza con una declaración

que sintetiza la reflexión anterior, sobre la individualidad expresiva y cierta condición de inescrutabilidad debido a ese vínculo personal:

Si el poema no nace, pero es real tu vida,
eres su encarnación.
Habras
en su sombra inconquistable.
Te acompaña
diamante incumplido (Cadenas 2009: 41).

La isla será metáfora de la soledad y del refugio, pero también se convertirá en el espacio del amor joven y del autodescubrimiento, una guarida desde la que se vive un asilo iluminador: “País mío, quisiera / llevarte / una flor sorprendente”, “juntos somos anteriores a nosotros” o “nuestros sentidos se enriquecieron con extrañas / donaciones. Allí la tierra nos permitía ser”; de cuya despedida conserva únicamente un proceso transformador: “Respiramos / separación. El cisma / es nuestro / refugio” (Cadenas 2009: 78, 66). Debe anotarse el uso de la primera persona del singular al inicio del poemario y del plural en los versos reveladores hacia el final, con el que se expresa el desdoblamiento que significa la transformación, o el desprendimiento de sí, por utilizar la misma terminología del poema. El conocimiento del yo, y posiblemente la efimeridad del amor, sin embargo, darán paso a la valoración lacerante del destierro que caracteriza a dicho proceso por medio de fórmulas en las que el paisaje se vuelve metáfora de los sentimientos, en la cual se confunden las imágenes de lo exterior y lo interior: “Me prolongo por veredas”; “[m]e entrego a estas arenas donde el brillo rescata. / Aquí soy. Sin pensar” (Cadenas 2009: 64). Es posible interpretar que la experiencia de la isla supuso un proceso de maduración gracias a la posibilidad de exploración del yo, del despojamiento, de la desnudez emocional e intelectual:

Años
de enterrar
cartillas,
 himnos,
 celdas,

anulando
el militante extravió
en un abandono
del que trata de emerger
un hombre
sin cargas.

A prueba de espejismos (Cadenas 2009: 79).

Asimismo, también supuso una reflexión sobre el yo social, el yo político:

El exiliado deplora las patrias. Rehúye escisiones.
Se encamina hacia el instante.

Comienza a ver. Cuanto lo rodea recobra su fuerza.
Las cosas se avivan de día en día.

Se adhiere a su cuerpo, buscando el molde antiguo.
Se reconoce enigma. Despide la irrealidad.

Vé su cara en el estanque y la olvida (Cadenas 2009: 84).

La exploración del yo se expresa también en forma de prosa poética, una fórmula que caracterizará la poesía de Cadenas en adelante, especialmente en *Los cuadernos del destierro*. En este aspecto formal se percibe el tono testimonial del proceso individual con un lenguaje más directo y menos lírico:

Partí de tus brazos sin saber adonde iba. El barco nos empequeñecía hasta hacernos desaparecer. Con temblor. Ahora no me reconozco. Sólo espero que de mí nazca otro hombre unido. Ojalá pudiera devolverte el esplendor que me entregaste. Te pertenece, pero estoy estancado, estancado como una piedra y no podré buscarte (Cadenas 2009: 75).

La isla y la persona amada parecen fusionarse, si acaso alguna vez fueron entes separados, y constituyen elementos centrales de esa experiencia transformadora, de ese perpetuo movimiento sobre el que Cadenas insiste en las entrevistas que ha concedido a lo largo de estos

años en contra de los posicionamientos estáticos. Con relación a esta experiencia del proceso de cambio debe mencionarse el vínculo que Cadenas establecerá más tarde con otros poetas de su generación, especialmente con Francisco Pérez Perdomo. Este había publicado *Fantasmas y enfermedades* en 1961 bajo el sello editorial de Sardio. De esta obra, Luis Miguel Isava escribe que se trata “de una poesía de visiones, apariciones, recuerdos, alucinaciones, muertos (los antepasados) que se organizan en torno a una conciencia que se reconoce existente sólo en y por ellos, aun en su inexistencia, en su impalpabilidad” (Isava 2006: 645).²⁵ En 1963, esta vez bajo el sello editorial del Techo, Pérez Perdomo publica un segundo libro de poemas con el título *Los venenos fieles*, donde se construyen atmósferas espectrales, de apatía y extrañamiento, vinculadas al espacio urbano, pero en las que el escenario se describe como un nimbo en el que los fantasmas hostigan al sujeto:

Una y otra situación extrema hubieran hecho inestable mi vida de cadáver. Debía mantener el equilibrio puro, porque si el cuerpo desesperaba, gimiendo y desgarrándose, de inmediato trocaba al alma en un alma de alas gruesas y mojadas volando sobre las ruinas y los solares desolados, alma en eterno riesgo de contaminarse y enfermarse; y si, por el contrario, el cuerpo caía en aflicción y suavemente se entregaba, se corría entonces el grave peligro de la falta absoluta de alma, situación en cierta forma no menos cruel con el cadáver (Pérez Perdomo 1963: “U”).²⁶

No casualmente, en esos puentes de colaboración y no de trincheira intelectual, imagen que se ha pretendido desdibujar en el capítulo panorámico, el prólogo de este segundo libro de Pérez Perdomo pertenece a Cadenas:

El valor esencial de *Los Venenos Fieles* está en la magnitud del combate a que sirve de expresión. La grandeza del enemigo presta un desusado coraje a quien lo enfrenta porque ha comprendido que no hay portezuela de escape. El recurso usual es la fuga, que no evita el afrontamiento. Cuando el adversario es ubicuo no

25 Luis Miguel Isava sostiene que la poesía de Pérez Perdomo transita, al igual que en Cadenas, del verso libre al poema en prosa.

26 El tema de lo cadavérico es una huella clara de su participación en El Techo de la Ballena.

existe otra solución que el adiestramiento para aceptar. [...] El acto de ceder equivale a un regreso a nuestra propia humanidad, al punto del cual en realidad no hemos partido. [...] El término del viaje delirante en pos del señuelo a que nunca se accede —llámese Magna Obra, Islas Afortunadas o Flor Azul. Pero también el nacimiento de una nueva visión para la cual, como lo expresa un pasaje del Zen, “las montañas vuelven a ser montañas y las aguas vuelven a ser aguas” (prólogo de Cadenas en Pérez Perdomo 1963).

A Cadenas le interesa ese “combate” interior entre el sujeto y sus fantasmas, así como ese “ceder” que significa volver sobre sí, casi en el sentido del aforismo griego “conócete a ti mismo”. Asimismo, la incapacidad de escape, entiéndase también fuga o destierro, y la ubicuidad del enemigo, que no es ya la dictadura, sino la hegemonía de lo moderno, emplaza al sujeto a “ceder” para comprender desde adentro, algo que está en sintonía con las reflexiones de Raymond Williams sobre las implicaciones de la hegemonía en el ámbito de la cultura.

El concepto de “hegemonía” tiene un alcance mayor que el concepto de “cultura” [...] por su insistencia en relacionar el “proceso social total” con las distribuciones específicas del poder y la influencia. Afirmar que los “hombres” definen y configuran por completo sus vidas sólo es cierto en un plano abstracto. En toda sociedad verdadera existen ciertas desigualdades específicas en los medios, y por lo tanto en la capacidad para realizar este proceso (Williams 2000: 129-130).

Esto no significa que la actividad cultural sea necesariamente un producto sujeto a los valores de la hegemonía, pues las relaciones entre los individuos son diversas, así como sus trayectorias y sus relaciones con la tradición, algo que Williams subraya al aludir a la formación intelectual y a las experiencias individuales:

Las gentes se ven a sí mismas, y los unos a los otros, en relaciones personales directas; las gentes comprenden el mundo natural y se ven dentro de él; las gentes utilizan sus recursos físicos y materiales en relación con lo que un tipo de sociedad explícita como “ocio”, “entretenimiento” y “arte”: todas estas experiencias y prácticas activas, que integran una gran parte de la realidad de una cultura y de su producción cultural, pueden ser comprendidas tal como son sin ser reducidas [...] dentro de otras relaciones políticas y económicas determinadamente manifiestas (Williams 2000: 133).

Si bien Williams reconoce que hay formaciones culturales superpuestas a los valores de la hegemonía que en consecuencia generan lenguajes y formaciones transmitibles, es a causa de la incapacidad de la hegemonía de totalizar todas las experiencias que pueden surgir, aun en su seno, contradiscursos. Pero al tiempo que es posible cuestionarla, resistirla y desafiarla, se trata de un proceso para nada inmóvil que se renueva y modifica con la capacidad de absorber toda disidencia. Adelantarse a este proceso es lo que, en cierto modo, ese “ceder” de Cadenas parece involucrar. El sujeto es dueño de sus actos aunque, de acuerdo a Williams, la hegemonía exceda lo ideológico y se imponga como una totalidad. Y si bien Cadenas se desliga de las imposiciones y corsés ideológicos, esa continua apelación al “yo” que fracasa está también en consonancia con la definición de “ideología” de Louis Althusser: “una ‘representación’ de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia” (1989: 132). Hay entonces un conflicto en la definición ideológica de sí mismo, en la medida en que el sujeto no puede representarse según sus condiciones materiales de existencia, sino a través de su relación con dichas condiciones (Althusser 1989: 134-135). En la poesía de Cadenas, pero también en la de Pérez Perdomo, este conflicto se da a través de las figuras de los dobles. Es en la tensión entre las concepciones de hegemonía e ideología donde se ubica el “ceder”: por un lado, se cede a vivir una vida sin resistencia política activa e inserta en el ritmo de la transformación urbana de Caracas, pero, por el otro, se cede a la exploración de uno mismo a través de desdoblamientos y fantasmas.

Los cuadernos del destierro viene a completar el testimonio de la experiencia del exilio, aunque ya no desde la mirada agradecida tras el regreso de *Una isla*, sino desde voces pretéritas en presente, enfatizando con mayor claridad el proceso transformador en la soledad del exilio.²⁷

27 *Una isla* fue escrito a su regreso a Caracas en 1956. Luis Miguel Isava establece un paralelismo entre *Los cuadernos del destierro* y *Una temporada en el infierno* (1873) de Arthur Rimbaud por la “desmesura verbal” y el “carácter alucinatorio” de ambas obras (Isava 2006: 645). Un paralelismo aún más interesante lo establece Guillermo Sucre [*La máscara, la transparencia*], retomado a su vez por Gertrudis Gaviña: “[...] Guillermo Sucre nombra a Arthur Rimbaud, a José Antonio Ramos

El título de la obra alude a esta circunstancia del tiempo narrativo: mientras que *Una isla* ubica en el lugar referido un período ya vivido que se rememora desde fuera de la isla, *Los cuadernos del destierro* sugieren, con el sustantivo principal, el trabajo de escritura de un diario personal.²⁸ En estas anotaciones se produce una progresiva variación que va de la épica a la lírica, hecho que coincide con el comentario crítico que le dedicara a la obra Adriano González León en el penúltimo número de *Sardio*. Por un lado, González León le reconoce “una ruptura de voz entre los que poseen la tierra y el desterrado” y ciertos “excesos ornamentales y una imaginería abundosa [que] corroen la estructura”.²⁹ En cierto modo se le exige a Cadenas un lenguaje más sobrio para una mejor experiencia comunicativa, algo que él mismo, con el transcurso de los años, se dedicaría a investigar. No obstante, González León celebra la audacia de una poesía descarnada, necesaria

Sucre y a Aimé Césaire, sobre todo, nos dice Sucre, con el Aimé Césaire de *Cahier d'un retour au pays natal* [1939], por sus ‘visiones deslumbrantes, y lenguaje desencadenado, fabulaciones de la memoria y, sobre todo, la búsqueda de una naturaleza exuberante, el espacio abierto americano’”, “Lectura intertextual de *Los cuadernos del destierro* de Rafael Cadenas”, *Actual*, 30 (septiembre de 1994-marzo de 1995), p. 132. No obstante, el mismo Cadenas, que reconoce la deuda con Rimbaud, Saint-John Perse y José Antonio Ramos Sucre, prefería mantener distancias con los “cazadores de influencias” que ya en 1960 analizaron *Los cuadernos del destierro* para reivindicar la propia voz. “5 opiniones de Rafael Cadenas: Poesía, partido y realidad”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 2.

28 A este respecto señala Gavidia, quien explora la relación sugerida por Sucre con la obra de Césaire, que la semejanza entre los vocablos “*cahier*” y “*cuadernos*” refuerza la idea de una operación de “anotaciones libres” pero con carga histórica, pues debe tenerse en cuenta la cuestión colonial, tan presente en Césaire y en las referencias de Cadenas a Trinidad: “El sustantivo (*cuaderno* = *cahier*) designa la forma bajo la cual pretenden presentar su poema, una simple reunión de hojas de papel o de pergamino, ligadas entre sí. [...] El vocablo, en francés, tiene también la acepción de memoria dirigida al soberano por un cuerpo del Estado, o *cuadernos* de queja. [...] En el poema de Cadenas, el sustantivo está en plural y va acompañado del artículo determinado “los”, en cierta oposición al *Cahier*, lo cual reforzaría la importancia de “*cuadernos*” dentro del título del hipertexto como *cuadernos* de anotaciones libres” (Gavidia 1994-1995: 133-134).

29 Adriano González León, “*Los cuadernos del destierro*”, *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), pp. 581-582.

para “trazar un lazo entre lo interno y lo externo, entre el poeta como *actor-espectador* y el mundo, ambos necesitados de una reconciliación esencial”.³⁰

El inicio del poema, convertido en un clásico de la poesía venezolana, da pistas de la transformación que se describe como positiva en el poemario precedente, esta vez con cierta fabulación, al construirse en pretérito imperfecto:

Yo pertenecía a un pueblo de grandes comedores de serpientes, sensuales, vehementes, silenciosos y aptos para enloquecer de amor. Pero mi raza era de distinto linaje. Escrito está y lo saben —o lo suponen— quienes se ocupan en leer signos no expresamente manifestados que su austeridad tenía carácter proverbial. Era dable advertirla, hurgando un poco la historia de los derrumbes humanos, en los portones de sus casas, en sus trajes, en sus vocables. De ella me viene el gusto por las alcobas sombrías, las puertas a medio cerrar, los muebles primorosamente labrados, los sótanos guarnecidos, las cuevas fatigantes, los naipes donde el rostro de un rey como en exilio se fastidia (Cadenas 2009: 86).³¹

Ese fastidio, en realidad desconcierto y desarraigo, “como regresando de una guerra ileso”, es requisito para la catarsis. En adelante, la voz poética, ahora en presente de indicativo, declara:

He resuelto mis vínculos.
Ya soy uno.
[...]

30 Adriano González León, “*Los cuadernos del destierro*”, *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), p. 583.

31 Antonio López Ortega (2019) observa paralelismos en lo formal y en lo temático con la poesía del cumanés José Antonio Ramos Sucre, cuando este dice, en “El tesoro de la fuente cegada” de *La torre de timón* (1925), “yo vivía en un país intran-sitable, desolado por la venganza divina”, o, en “Edad de plata” de *El cielo de esmalte* (1929), “yo vivía retirado en el campo desde el fenecimiento de mi juventud”: “En síntesis, un mismo *yo* parece errar entre la extrañeza y el deslumbramiento, el primero más cerca del padecimiento y el segundo más próximo al desvelo”. Este recurso de la referencia de sí en pasado pero aún en verso también se aprecia en *Una isla*: “Vengo de un reino extraño, / vengo de una isla iluminada, / vengo de los ojos de una mujer. / Desciendo por el día pesadamente” (Cadenas 2009: 43).

Fatídico, doble, sensual, echadas las cuentas para mis logros futuros,
me he desposado con un nuevo esplendor.

Fue el reino de las aguas.

Hice mis particiones.

Aguas en la memoria, absolutas como los desiertos, solamente el
silencio del oro en el follaje puede compararse con su espíritu.

Osaré recrearme en la evocación.

Isla, deleitable antífona (Cadenas 2009: 88).

Y sin embargo, la incertidumbre del futuro cierra el poema, pues no solamente afirma “no puedo predecir lo que vendrá” (Cadenas 2009: 122), sino que carece del tono iluminador de *Una isla. Los cuadernos* parecen elaborar una flagelación que termina sin certezas o verdades absolutas y con interrogantes:

¿He recorrido en verdad los caminos que nombro? [...] Me contemplo y dudo si he andado, si he transcurrido, si estoy aquí, entero y falso, como todos, ante ustedes. Una sola certidumbre ansío. Un solo lugar que podamos llamar por su nombre, palpar, acariciar. Un solo momento en la rodante atmósfera de los anillos estelares.

Yo no demando. Solamente me interrogo entre maligno y benévolo ante una audiencia que ya está fatigada de mi discurso (Cadenas 2009: 120).

Del poema también emana una cierta consciencia de la irrelevancia del yo y de autocrítica que anticipa la frustración de poemas como “Derrota”, de 1963.

Yo no traía ningún mensaje. Mis pretensiones eran parcas. Los límites del sueño se conformaban en mí a los límites del temor. Cuando entré en uso de razón los brujos me amedrentaron con augurios de ineluctables desdoblamientos futuros. / Sus revelaciones se han cumplido. Un día comenzó la mudanza de los rostros. Uno suplantaba a otro, sin cese. [...] ¿Dónde estaba el rostro que me legaron mis padres? [...] Mi rostro ¿dónde estaba? Debí admitir, tras dolorosa evidencia, que lo había perdido (Cadenas 2009: 87).

Cadenas canta a menudo sobre la duda y la debilidad, sobre los defectos del hombre:

Yo nunca supe si fui escogido para trasladar revelaciones.
 Nunca estuve seguro de mi cuerpo. Nunca pude precisar si tenía una historia.
 Yo ignoraba todo lo concerniente a mí y a mis ancestros (Cadenas 2009: 96).

Estos fragmentos también parecen explicar esa obsesión de *Tabla Redonda* por la evaluación del pasado, por la revisión de la herencia. Al mismo tiempo, en el poemario se yuxtapone una fuerte presencia de la naturaleza tropical y caribeña junto a vocablos en lengua inglesa que a veces empujan al poeta a marcar la diferencia, a subrayar la no pertenencia al lugar del exilio: “el aliento que me sostiene está unido a otras playas” (Cadenas 2009: 121). La exuberancia del paisaje tropical y los párrafos donde, de nuevo y al igual que en *Una isla*, el espacio se convierte en persona amada, como en el verso “Mi piel echa de menos tu caricia, tierra” (Cadenas 2009: 117), constituyen, si no el único, sí uno de los pocos testimonios del exilio que para los miembros de *Tabla Redonda* sería tan importante en su discurso del compromiso intelectual.

Una vez disuelto el grupo, Cadenas publicaría en 1966 *Falsas maniobras*, cuyo comienzo reitera ese constante proceso de transformación que se conecta con otras experiencias poéticas venezolanas de esos años, como las referencias a los fantasmas y al doble.³² En claro vínculo con la poesía de Pérez Perdomo ya mencionada, los fantasmas de Cadenas son

32 El comienzo del poema reza: “Hace algún tiempo solía dividirme en innumerables personas. Fui sucesivamente, y sin que una cosa estorbara a la otra, santo, viajero, equilibrista. / Para complacer a los otros y a mí, he conservado una imagen doble. He estado aquí y en otros lugares. He criado espectros enfermizos. / Cada vez que tenía un momento de reposo, me asaltaban las imágenes de mis transformaciones, llevándose al aislamiento. La multiplicidad se lanzaba contra mí. Yo la conjuraba. / Era el desfile de los habitantes desunidos, las sombras de ninguna región. / Ocurría al final que las cosas no eran lo que yo había creído. / Sobre todo, me ha faltado entre los fantasmas aquel que camina sin yo verlo. Tal vez el secreto de lo apacible esté allí, entre líneas, como un resplandor innominado, y mi soberbia injustificada ceda el paso a una gran paz, una alegría sobria, una rectitud inmediata. / Hasta entonces” (Cadenas 2009: 125). Una publicación anterior únicamente de este fragmento se encuentra en el noveno número de *Tabla Redonda* (mayo de 1963), p. 11; donde se aprecian algunas diferencias menores, como es la sustitución de “equilibrista” por “mercader”, “espectros” por “sombras” y de “fantasmas” por “espectros”.

múltiples y visibles, así como el desdoblamiento del yo parece dialogar con los dobles de Juan Calzadilla a los que se hace referencia en el siguiente capítulo.³³ La cuestión del doble también aparece poco antes en otra de las ediciones del grupo dedicada al poemario *Hechos* de Arnaldo Acosta Bello.³⁴ En este trabajo, el poeta presenta a un yo/personaje exiliado y desdoblado que toma la voz poética, un ejercicio recurrente en la poesía de Acosta Bello sintetizado en la figura del “rey”. En el ensayo “El trono y la poesía”, publicado en el número 8 de la revista del grupo, se carga contra la figura del poeta. Acompañado de ilustraciones de Jacobo Borges de figuras defecando que ironizan sobre la naturaleza de ese “trono”, el texto apela a la humanidad del poeta, con defectos y en constante lucha por su libertad, desprovisto de ningún aura demiúrgica.³⁵ Aunque en los poemas de Acosta Bello publicados en la revista del grupo, así como en su posterior obra poética, el paisaje natural también está presente y en él se confunden diferentes referencias que evocan y recorren distintos espacios y tiempos históricos, *Hechos* parecería ser un paréntesis signado por la violencia del contexto.³⁶ En un estilo narrativo, el contenido sociopolítico es mucho más explícito y recoge el

33 Carmen Virginia Carrillo habla de una “poética de la fragmentación del yo” para referirse a la obra de Pérez Perdomo y Calzadilla, mientras que centra su atención en la fabulación inicial del poema o en los saltos espacio-temporales para hablar de una “poética de lo fundacional” sobre la obra de Cadenas, aunque obviamente no puede negar al yo fragmentado de *Los cuadernos del destierro*: “La poesía de Rafael Cadenas se adscribe a la poética de lo fundacional en tanto reflexiona sobre la capacidad nominadora [d]el lenguaje y sobre los procedimientos textuales a través de los cuales el poema se convierte en un generador de mundos” (Carrillo 2007a: 280).

34 Algunas fuentes consultadas la datan de 1960 y otras de 1964 o 1965. Ante la imposibilidad de consultar el original, queda aquí constancia de la duda.

35 Arnaldo Acosta Bello, “El trono y la poesía”, *Tabla Redonda*, 8 (junio-julio de 1961), p. 5.

36 En el poema “Un paseo” incluido en el primer número de *Tabla Redonda* (mayo de 1959), se describen las colinas de la Cordillera de la Costa, mencionando concretamente al pueblo de Galipán que se encuentra en el cerro del Ávila, cuya climatología permite el cultivo de frutos menos asociados al exotismo, como el durazno o el cerezo que se menciona en el poema. Sobre *Hechos*, Carmen Virginia Carrillo habla de un estilo “directo” y “áspero” (2007: 80).

deseo de acción, la rabia contenida: “Encerré mis pasiones con llave”, “[d]urante años / dormí desnudo. Solo. Sobre tablas”, “me levanto a matar” (Miranda 2001: 376).³⁷ Aunque mucho más urbano que *Una isla* o *Los cuadernos del destierro*, el “paisaje, la geografía, se hacen así el correlato y aun la alegoría de la errancia, la no pertenencia del hombre en el mundo”, lo que le lleva a ese desdoblamiento de sí que empuja su acción política (Isava 2006: 648).

Lejos de la templanza política de *Hechos*, tras casi diez años en Caracas, *Falsas maniobras* deja atrás el paisaje tropical y evoca el clima de una ciudad de ritmo trepidante y sociabilidad esquizofrénica. El desdoblamiento, plasmado en el vaivén entre la primera y la tercera persona, toma la urbe más que como escenario. Así, en el poema “Certamen” la ciudad es una entidad modeladora del ser que se alimenta de la actitud competitiva que ella misma incentiva:

En una ciudad instalada sobre la prisa fue condenado por incurrir en retraso.
Aunque trató de acelerar para obtener un indulto, pronto se dio cuenta de su absoluta ineptitud para competir.

Salía disparado como se le indicaba, pero siempre terminó deteniéndose a ver pasar a los otros.

Si apretaba el paso para alcanzarlos, ya ellos estaban sumidos en la apatía de una nueva prisa, enredados en sus caballos de fuerza.

Los que iban a gran velocidad lo apremiaban desde sus propias inmovilidades (Cadenas 2009: 131).³⁸

37 El poema “De prisa”, incluido en el noveno número de *Tabla Redonda* (mayo de 1963, p. 11), también expresa el conflicto entre una actualidad violenta que no deja tiempo para la contemplación: “El corazón está en su sitio bamboleándose en la cresta de sangre / nada cuesta tentarlos, allí donde todos saben / pero estos días de pared a pared como un condenado / sorbiendo el poco amor con labios ácidos / el cielo visto a toda furia y diciendo / lo hermoso de estar aquí siempre para testimoniar el horror / y darnos con la piedra en los dientes si mentimos / buscando entre brasas un anillo para la boda del guerrero / ángel tigre que se lame la carne fulminada a tiros, / ¡no hay piedad! / el corazón es un blanco y es preciso agazaparlo entre hojas / esconderlo en montañas, fundirlo, hacerlo chispas / como la boca de un horno aventado con rabia”.

38 No obstante, la ciudad también es evocada desde el presente de la voz poética que habla desde Caracas en *Los cuadernos del destierro*, aunque su sentido parece un escenario

Cadenas mantiene el tono exploratorio, pero el peso de la transformación del mundo se pone en el individuo y es por ello que se canta al fracaso, lo que hace imposible no ligarlo al más conocido de sus poemas: “Derrota”. Publicado originalmente en 1963 en el suplemento *Clarín de los viernes*, “Derrota” no fue incluido como parte de *Los cuadernos del destierro* hasta 1970. Preguntado a menudo por este poema, Cadenas siempre se ha mostrado algo reacio a la trascendencia que ha tenido, aludiendo al carácter siempre individual de sus reflexiones: “*Derrota* tiene que ver fundamentalmente con una crisis personal. Lo que sucede es que esa crisis personal coincide con una crisis colectiva, de ahí la repercusión del poema”.³⁹ Posiblemente su resonancia ha sido amplificada por su tono político en pleno clamor revolucionario. Sin embargo, debe anotarse que el poema no es nada celebratorio, sino más bien un reproche, una vez más desde la voz del fracaso y la condena del yo que anticipa el repliegue de final de década. De acuerdo al propio Cadenas y a López Ortega, “*Derrota*” debería leerse como un testimonio individual y en absoluto colectivo sobre la convicción cada vez más fuerte en el poeta “de que las ideologías nada aportan al discernimiento de la condición humana” (López Ortega 2019).⁴⁰ No obstante, este ha sido a menudo leído como “un problema de conciencia” que atañía a todos los intelectuales (Montejo 1999: 296). El

de fondo del que el poeta quiere mantenerse a salvo: “Para mí no son las aglomeraciones sino mi casa sin guarniciones inútiles, resplandeciente en la lengua de boa de la noche. Un cuarto, una lámpara, un vaso de licor, un lecho y libros. La eternidad sin azoro de incrustaciones. Ninguna agitación innecesaria” (Cadenas 2009: 122).

39 Blanca Elena Pantín, “Rafael Cadenas, un día después del Premio Pérez Bonalde”, en Cadenas 2000: 132; entrevista publicada en *Bajo palabra* en febrero de 1993.

40 Lo que puede ampliarse con el ensayo de Arturo Gutiérrez Plaza: “el mismo Cadenas se siente muy ajeno a ese poema y a las presunciones implicadas en él, del mismo modo que podría sentirse de muchos postulados que pudieron cautivarlo en lo político y lo poético en sus años de juventud. Consecuente con una actitud atenta a los riesgos de hacer de la palabra impostación y sumisión a toda forma de encantamiento [...] la vida le ha enseñado a redoblar previsiones contra los dogmas e ideologías que soberbiamente intentan imponerse como soluciones, erigidas siempre sobre la convicción de ser poseedoras de la verdad” (2015: 12-13).

problema del compromiso no fue “nunca ingenuo”, sino “siempre problematizador, irónico y aun cáustico”, y es por esta razón que las innovaciones en materia estética son tan diversas como sus autores.⁴¹ Si se inserta el poema en la obra de Cadenas, esta última interpretación posible en clave colectiva desentona con los intereses expresivos del poeta, pues el comienzo mantiene la primera persona que caracteriza a los primeros trabajos y que remite a esa expresión individual de una experiencia:

Yo que no he tenido nunca un oficio
 que ante todo competidor me he sentido débil
 que perdí los mejores títulos para la vida
 que apenas llego a un sitio ya quiero irme (creyendo que mudarme es una
 solución)
 que he sido negado anticipadamente y escarnecido por los más aptos
 que me arrimo a las paredes para no caer del todo
 que soy objeto de risa para mí mismo
 que creí que mi padre era eterno
 que he sido humillado por profesores de literatura
 [...]
 que he recibido favores sin dar nada a cambio
 que ando por la ciudad de un lado a otro como una pluma
 que me dejo llevar por los otros
 que no tengo personalidad ni quiero tenerla
 que todo el día tapo mi rebelión
 que no me he ido a las guerrillas
 que no he hecho nada por mi pueblo
 que no soy de las FALN y me desespero por todas estas cosas y por otras
 cuya enumeración sería interminable
 que no puedo salir de mi prisión
 que he sido dado de baja en todas partes por inútil (Cadenas 2009: 150-151).

41 “[...] estos autores, a partir de sus afiliaciones grupales e ideológicas iniciales, han ido construyendo un universo verbal propio. En ese proceso, cada una de estas obras, al inscribirse en el contexto de las exploraciones y aportes de las nuevas generaciones, se reescribe; lo que redundo en una clara diferenciación de escrituras. Estas voces, que en los inicios de su práctica poética guardaban profundas semejanzas, han alcanzado hoy por hoy fisionomías marcadamente idiosincráticas” (Isava 2006: 643).

La enumeración y la anáfora enfatizan una larga serie de defectos que el yo poético acusa sobre sí mismo. Esta vez, el poema recrea la frustración y flagela con su prosodia.

En general, los poemas de Cadenas, aun cuando tengan el carácter iniciático de *Una isla*, del despojamiento de *Los cuadernos del destierro*, de la frustración de “Derrota” o del desdoblamiento y la falsedad de *Falsas maniobras*, conservan huellas de una vivencia en presente, rememorado como presente-pretérito o experimentado como presente-presente. El *proceso*, que es una característica estructural y temática de la poética de Cadenas, tal y como se ha enfatizado hasta ahora, es continuo y siempre es(tá) presente. Obviamente la fragmentación temporal se explicita en el lenguaje a través de la fragmentación espacial: los saltos en el espacio, de la arena y el mar trinitarios al cuarto humilde en Caracas, de la celda durante el presidio al piélago azorante, remiten al presente que evalúa y expresa. La memoria aparece desordenada con el objeto de plasmar un recorrido veraz de la transformación personal, los desplazamientos temporales y espaciales son reales en la medida en que ilustran el desplazamiento interior.

A propósito del compromiso y de la inserción de la propia vida en la realidad, Luis Miguel Isava plantea el siguiente interrogante: “¿No sería la literatura, en sentido estricto y salvo muy contadas excepciones, una distracción de lo más urgente, una evasión en el mejor de los casos, un extravío en lo superfluo y lo lúdico, en el peor de ellos?” (2015: 18). De acuerdo al mismo autor, la pregunta parece sintetizar el pensamiento y actitud de Cadenas en sus primeros años, donde la autocrítica y el pesimismo forman parte del discurso que imprime en sus poemas.⁴² Más adelante, se responde a esta cuestión con otro interrogante cargado de retórica:

¿no pertenecen las palabras a las experiencias más inmediatas para nosotros?
Exclamar, insultar y replicar, hablar y pensar, son todas operaciones que hacemos —aquí la aporía se revela significativa— sin mediación, aunque en palabras.

42 Isava reflexiona sobre el ensayo de Cadenas de obras como *Realidad y literatura* (1979) o *En torno al lenguaje* (1985).

Wittgenstein decía que hablar, preguntar, conversar, pertenecen a nuestra historia natural tanto como comer, caminar, jugar. Según esa perspectiva, ¿se puede seguir entendiendo el lenguaje solamente como mediación? (Isava 2015: 21).

Esto lleva a plantear que para estos intelectuales, la palabra es acto. Si bien en el caso de Cadenas las palabras parecen condensar un proceso de transformación permanente, por la cual el sujeto se cuestiona a sí mismo para renacer, en realidad es a través de la palabra que ese proceso es posible. En clara sintonía con los postulados de John Langshaw Austin, el lenguaje es constructivo, performativo. Es por ello que para los actores culturales fuera importante el escrutinio de su propia trayectoria, de sus referentes, de los diálogos que conforman con otros autores. Isava recurre a una cita elocuente del propio Cadenas que explicita este pensamiento: “[las viejas palabras] son las que estudia el que quiere ser vida hablada” (2015: 21). Este ejercicio de consciencia se hace imprescindible si tenemos en cuenta que el lenguaje es también heredado y colectivo, cuyo significado no puede ser restringido por el poeta, dando lugar a esa multiplicidad que se abre a la interpretación, lo que explicaría la resonancia y popularidad que obtuvo “Derrota”. Eugenio Montejo (1999: 296) señala este “riesgo”, por los que el poema se vuelve heterónimo y sujeto a su contexto de producción y reproducción.⁴³ Otro discurso subyacente en la obra de Cadenas y extensible al resto lo identifica también Isava (2015: 23), para él una tesis “esencial”: la pérdida de una relación plena con la naturaleza debido a una intelectualización cegadora.

Para Cadenas, la “*ratio* calculadora” que caracteriza la cultura occidental a partir de la modernidad es, tal vez, el problema de fondo. El ser humano ha op-

43 Según el autor, el debate sobre el arte comprometido, así como la visión del “poema como expresión militante” llegó a la generación de 1958 tras el “estupor moral que acompañó a la Segunda Guerra Mundial”, quedando atrás enseguida en el transcurso de la década. Si bien la influencia de la literatura europea es innegable, y por tanto, la trayectoria y los referentes que se cruzan en los intelectuales de los sesenta se engendran en el estupor, no solo de la Segunda, sino también de la Primera Guerra Mundial; cabría cuestionar este reduccionismo conclusivo que deja fuera la propia génesis del arte militante en América Latina.

tado por una sobre-intelectualización de sus relaciones con la naturaleza, con sus sensaciones, con su percepción. [...] La razón técnico-científica y su distorsión radical, el “cientificismo”, han contribuido de manera decisiva a este proceso. Sus teorías y sus consecuentes implementaciones técnicas contribuyen a dar la apariencia de que el mundo resulta inteligible, de que sus enigmas han sido resueltos de manera definitiva y satisfactoria. Pero la responsabilidad de este “extravío” no corresponde sólo a la razón técnica. Las mismas humanidades, en su afán de someterse a los imperativos científicos de la academia, han abandonado el papel determinante que les correspondería en esta encrucijada: denunciar esta situación o, para decirlo con sus palabras, “ser contrastes” (Isava 2015: 24).

La larga cita viene a confirmar ese discurso de la responsabilidad individual mencionado anteriormente y que Isava bautiza como “ética del despojamiento”. Se hace inevitable no pensar en una de las obras que marcó la década del sesenta en el ámbito global del pensamiento intelectual (contra)moderno: *El hombre unidimensional*, de Herbert Marcuse. En su ensayo, Marcuse explora la lógica cientificista y razón tecnológica para cuestionar la pérdida de una existencia libre y, al igual que Williams, estudia la capacidad absorbente y anuladora de la sociedad industrial al respecto del pensamiento crítico.⁴⁴ Respecto de la desconexión con lo natural que esto implica, en el prefacio a la edición francesa de 1967 se lee:

Sobre semejante base la productividad se convierte en destrucción, destrucción que el sistema practica “hacia el exterior”, a escala del planeta. A la destrucción desmesurada del Vietnam, del hombre y de la naturaleza, del h[á]bitat y de la nutrición, corresponden el despilfarro lucrativo de las materias primas, de los materiales y fuerzas de trabajo, la polución, igualmente lucrativa,

44 De hecho, el ensayo comienza afirmando: “Los derechos y libertades que fueron factores vitales en los orígenes y etapas tempranas de la sociedad industrial se debilitan en una etapa más alta de esta sociedad: están perdiendo su racionalidad y contenido tradicionales. La libertad de pensamiento, de palabra y de conciencia eran –tanto como la libre empresa, a la que servían para promover y proteger– esencialmente ideas *críticas*, destinadas a reemplazar una cultura material e intelectual anticuada por otra más productiva y racional. Una vez institucionalizados, estos derechos y libertades compartieron el destino de la sociedad de la que se habían convertido en parte integrante. La realización anula las premisas” (Marcuse 1993: 31).

de la atmósfera y del agua en la rica metrópolis del capitalismo. La brutalidad del neo-socialismo tiene su contrapartida en la brutalidad metropolitana: en la grosería en autopistas y estadios, en la violencia de la palabra y la imagen, en la impudicia de la política, que ha dejado muy atrás el lenguaje orwelliano, maltratando e incluso asesinando impunemente a los que se defienden... (Marcuse 1993: 7-8).

Aunque en el caso de Caracas difícilmente se pueda hablar de una sociedad industrial avanzada, la rápida transformación de esos años posibilitó ese vértigo urbano que se desprende de la obra poética de muchos actores de la izquierda cultural. Marcuse recurre a la teoría del efecto de distanciamiento de Bertolt Brecht (*Verfremdungseffekt*) para subrayar la necesidad de una disociación que posibilite el verdadero reconocimiento de lo real al tiempo que se centra en el lenguaje poético: “[...] un lenguaje de conocimiento; pero de un conocimiento que subvierte lo positivo. [...] Nombrar las ‘cosas que están ausentes’ es romper el encanto de las cosas que son; es más, es la introducción de un orden diferente de cosas en el establecido” (Marcuse 1993: 97-98).⁴⁵ En su apreciación de la poesía de vanguardia, la subversión de la estructura lingüística en el poema con la concatenación de palabras, la ausencia de oraciones completas o la ruptura con las normas de puntuación tienen su correspondencia con la experiencia moderna en la que la naturaleza se vuelve “una discontinuidad de objetos” que se le aparece al sujeto en imágenes violentas (Marcuse 1993: 99).⁴⁶ Esto nos remite de nuevo al desdoblamiento, a la fragmentación espacio-temporal, a los espectros.

Isava utiliza un lenguaje para nada casual al cerrar lo que él considera la tesis de Cadenas: “el diagnóstico [...] de la cultura occidental”.⁴⁷ Del mismo modo, Marcuse identifica un “carácter terapéutico” en la filosofía y en la estética:

45 Marcuse cita “Poésie et Pensée abstraite” de Paul Valéry.

46 En este caso el autor se apoya en *Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes.

47 “[...] este diagnóstico se inscribe completamente en una tradición de textos que llevan a cabo una lectura particular de nuestra cultura; una lectura que puede ser contrastada o matizada con otras lecturas, con otras posiciones filosóficas –otras

[...] curar de las ilusiones, los engaños, las oscuridades, los enigmas insolubles, las preguntas sin respuesta, los fantasmas y espectros. ¿Quién es el paciente? Aparentemente, un cierto tipo de intelectual, cuya mente y cuyo lenguaje no se adaptan a los términos del discurso común. En realidad hay una buena porción de psicoanálisis en esa filosofía: análisis que no contiene el descubrimiento fundamental de Freud de que el problema del paciente está enraizado en una enfermedad *general* que no puede curarse mediante la terapia analítica. Cuando, en cierto sentido, según Freud, la enfermedad del paciente es una reacción de protesta contra el mundo enfermo en el que vive. Pero el médico debe hacer a un lado el problema “moral”. Él tiene que devolverle la salud al paciente para hacerlo capaz de funcionar normalmente en su mundo (Marcuse 1993: 211).

En este fragmento Marcuse carga contra el neopositivismo para, más adelante, determinar que el sentido de la filosofía no es eliminar las preguntas que atormentan, sino comprenderlas en su contexto. No obstante, interesa señalar el uso de la metáfora de la enfermedad. La subversión poética viene a poner de manifiesto que es el entorno el que está enfermo, que es la relación entre el sujeto y un mundo natural que se muestra espectral y que es borrado progresivamente por la sociedad moderna lo que debe diagnosticarse.

En este contexto discursivo de tensión entre el mundo natural y el mundo urbano se pueden ubicar también los trabajos del resto de poetas de Tabla Redonda. No solo los *Hechos* de Acosta Bello y otros poemas suyos publicados en la revista del grupo tematizan la ciudad como espacio de la violencia o la perturbación, sino también la obra de Jesús Enrique Guédez y Jesús Sanoja Hernández. El primero de ellos publicó *Sacramentales* en 1961 y *Sextantes* en 1965, ambos bajo el sello editorial del grupo. Guédez había estudiado periodismo en la UCV y colaborado en *Tribuna Popular* al igual que sus compañeros de Tabla Redonda. En 1963 se trasladó a Italia para estudiar dirección cinema-

textos— frente al fenómeno de la civilización occidental” (Isava 2015: 24). Isava propone una serie de autores germánicos como Rilke, Schajowicz, Otto, Bollnow, Kraus, Pieper o Steiner. En cuanto a la “ética del despojamiento”, propone tradiciones que se corresponden con el eclecticismo de Cadenas: el budismo zen o san Juan de la Cruz, siendo este último objeto de estudio en *Apuntes sobre San Juan de la Cruz*.

tográfica en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Su gusto por el trabajo estético con las imágenes explica en cierto modo la particularidad de sus poemas en prosa, cuya concatenación de vocablos y la ausencia de signos ortográficos evoca visiones surrealistas en una narrativa sin respiro. Los paisajes poéticos de Guédez, en los que la pobreza y sencillez de la vida en el campo tienen una carga moral positiva, remiten también al origen provinciano, al llano venezolano:

Salgo a medir gusano agrimensor gato montés cervato lactante el recorrido de los sueños neblinosos. Caían trastabillando los chuecos y los mancos peluqueros recogedores de centavos en épocas de hambruna. Cuando se daba un cambur y había que hacer los servicios de limpieza en los frentes de las casas y además transportar el agua desde el vado a las tinas gordas aplastadas en los aleros sombríos (Guédez 1961: 7).⁴⁸

A su regreso de Italia, Guédez combinará su expresión poética con el trabajo cinematográfico de sus primeras producciones, marcadas por el incipiente Tercer Cine, una corriente estética con fuerte contenido social. La comunicación con imágenes pareció hacerse necesaria en el clima de repliegue y derrota de la izquierda insurgente, en el que los versos no contribuían a la conciencia social. Aunque habiendo realizado los documentales *Donde no llega el médico* y *Gastroenteritis*, ambos de 1965, para el Ministerio de Sanidad, en 1966 se estrena con *La ciudad que nos ve*, un documental en el que se entrevista a los habitantes de los cerros de ranchos fuera del plano urbano de Caracas. El título del film hace alusión a esa paradoja de los cerros caraqueños y a la invisibilización social del problema, en la medida en que los márgenes no se ven, pero desde ellos, se puede ver. El discurso del film no intenta explicar la pobreza o colectivizar los testimonios que en él se recogen, sino registrar parcialmente la realidad. Aun así, debe añadirse que el mismo Guédez entiende que el cine tiene su propio lenguaje, lo que no permite una experiencia

48 Una selección de poemas fue incluida en el número séptimo de *Tabla Redonda* de marzo-abril de 1961.

directa de lo real, sino de una representación de la realidad. Esto le posibilita poetizar con los planos, consciente de la necesidad de un acercamiento honesto si bien con limitaciones técnicas, como lo fue el hecho de que las entrevistas fueran breves por la carencia de un equipo sincrónico. Entre los testimonios se intercalan imágenes en las que se aprecian planos cuidadosos como el de los niños que juegan a ser soldados en la diagonal ascendente de una escalera, el paneo que desde la carretera con tráfico de automóviles sugiere esa presencia vertical ineludible de los ranchos que cubren el horizonte caraqueño o las distintas tomas de la lluvia sobre los techos de zinc.⁴⁹ Los testimonios se grabaron con una cámara que registraba demasiado ruido ambiental y por ello hubo que hacer repetir a los testimoniantes sus propias palabras ante una grabadora de audio, lo que explica el desfase entre las voces y la gesticulación.⁵⁰ A diferencia de otros filmes cercanos al movimiento del Tercer Cine, *La ciudad que nos ve* combina una visión poetizada de esa otra ciudad y un realismo social cinematográfico que, al igual que en la expresión poética de otros miembros de Tabla Redonda, vincula estrechamente la experiencia personal, tanto del cineasta como testigo como de los testimoniantes cuyas voces son legitimizadas, con una convicción sociopolítica, sin por ello caer en un discurso marcadamente ideológico.

En 1968 surgió el grupo de Cine Urgente, asociado al MAS, basado en la premisa de registrar los hechos sociales inmediatos, no para el archivo histórico, sino para incentivar la acción social y la divulgación

49 Esta última imagen tiene una fuerza que la ha convertido en recurso recurrente del discurso reivindicativo que señala la desigualdad social sobre la vivienda y la vida digna. Así, poco después, el cantautor Alí Primera utilizaría esta misma imagen de la lluvia sobre los techos de los ranchos en su canción *Techos de cartón*, oficialmente recopilada en su disco de 1972.

50 Sobre la deshonestidad de otros filmes, Guédez menciona *El personaje popular*, en la que se grabó a campesinos, pescadores y obreros a quienes se les doblaba en un estudio tergiversando su discurso, un hecho que él denunció en una ponencia en la Universidad Católica Andrés Bello. Entrevista realizada en septiembre de 2003 por María del Carmen [apellido desconocido]. Cf. "Entrevista a Jesús Enrique Guédez. 2003", *Hablemos de poesía*, 5 de febrero de 2009, <<https://miguelguedez.wordpress.com/category/jesus-enrique-guedez/>>.

partidista. Sobre este grupo Guédez se distancia, aunque reconoce sus méritos rememorando:

Es emblemática y paradigmática la película “S[í] Podemos”. Ese grupo político del MAS que se llamaba cine urgente, realizó esa película para apoyar la campaña electoral de ese partido que usó ese eslogan. Los otros que estábamos haciendo cine en esa época, quienes también tomábamos elementos inmediatos y sociales, no teníamos como finalidad que nuestro trabajo se instrumentara (al menos deliberadamente) para una campaña política, o para un objetivo de proselitismo político de esos partidos, sino más general, como es el caso de “Pozo muerto” (1967), de Carlos Rebolledo y Edmundo Aray; y sería también el caso de “La Ciudad que nos ve” (196[6]).⁵¹

En definitiva, el cine de Guédez, como la poesía de los *tablistas*, es social y comprometida por su anclaje en lo real, en la experiencia, en la inmediatez del presente histórico, pero se aleja de la instrumentalización política. De hecho, la película de Guédez no estuvo financiada por ese grupo ni por ese partido, sino por un programa de la UCV en el marco de una investigación sobre Caracas en la que también participaban Rodolfo Quintero y Alfredo Chacón.⁵² Tampoco puede decirse que hubo una aspiración de transformación social a través del trabajo cultural o estético. Lo que se proponía eran visiones personales, acaso contra-discursivas, que cuestionaban el relato del progreso de la democracia blindada por la alternancia de partidos que supuso el puntofijismo, que frustraba los deseos de cambio social de la juventud. En este sentido, Guédez contradice indirectamente a Juan

51 “Entrevista a Jesús Enrique Guédez. 2003”, *Hablemos de poesía*, 5 de febrero de 2009. *Sí podemos* es un documental dirigido por Josefina Jordán y Franca Donda de 1973. Ese mismo año Guédez realizó *Pueblo de lata*.

52 En la ficha técnica y créditos de la película aparecen en el guion, el propio Guédez y Josefina Jordán, en actuación, Asdrúbal Meléndez y Santiago Pol, en el montaje, José Garrido, y en la fotografía, Abigail Rojas. También se menciona la inclusión del poema “Pan de ciudad” de José Barroeta. El sello institucional pertenece al Estudio Caracas de la Universidad Central de Venezuela. La película ha sido recientemente publicada *online* por Miguel Guédez, aunque aparece fechada en 1967. *La ciudad que nos ve* [1966], <<https://www.youtube.com/watch?v=72Q6qliZVT0>>.

Liscano, quien una y otra vez señalaba a los integrantes de Tabla Redonda por su militancia política, subrayando que su obra en particular, así como la de los *tablistas* en general, no estaba signada por su carnet del PCV:

El hecho de que sea de izquierda o comunista, no es propósito por el cual uno busca acercarse a las personas. [...] Si yo hubiera hecho “La Ciudad que nos ve” con una misión política me hubiera quedado estrecho, y si hubiera planteado: ustedes tienen que militar en el Partido Comunista, la película hubiera quedado ahí. Yo creo que más allá de la militancia, está la gente en su vida social, en sus aspiraciones, y eso es lo que yo he intentado reflejar en el cine. Cuando escojo un problema, yo tengo mis análisis políticos o económicos, pero siempre van a ser estrechos. Esos análisis sirven como base para entender en la práctica unos instrumentos, pero no son la obra. No se puede desconocer que existe un estudio del Capitalismo hecho por Carlos Marx. Se puede partir de este, para acercarse a las personas, pero no para inducir las a ninguna cosa [...]. Tampoco es una cosa contemplativa, ni piadosa, ni de conmiseración. Ni soy truculento, no trato de hacer trácala ni de fabricar contradicciones.⁵³

Al igual que Cadenas, Acosta Bello y Guédez, Sanoja Hernández también juega discursivamente con los espacios. En su único libro de poesía, pues siempre fue más un archivista de fuerte concepción estética que “un autor de la autonomía literaria”, *La mágica enfermedad*,⁵⁴ el espacio remite al paisaje de la infancia con un lenguaje surrealista:

Desciendo de mi havre a un enorme hueco
que lanza bocinas en el Orinoco.
Hay un error de cielo en esos papagayos,

53 “Entrevista a Jesús Enrique Guédez. 2003”, *Hablemos de poesía*, 5 de febrero de 2009.

54 Con este título Sanoja Hernández participó en el premio José Rafael Pocaterra de 1968, siendo el único paréntesis público en su compromiso con su trabajo periodístico y académico en la Universidad Central de Venezuela. La participación le valió una mención de honor que garantizó así la publicación de este poemario. La cita sobre su condición especial de literato pertenece a Camila Pulgar Machado en la entrevista “Jesús Sanoja Hernández, el señor de los archivos”, *Papel Literario de El Nacional*, 13 de enero de 2019.

una neblina en techo de color saliéndose a ojos
por puertas falsas, luces, claraboyas (Sanoja Hernández 1997: 15).⁵⁵

La mención al río y a la fauna imprimen ese carácter autóctono de la poesía de Sanoja Hernández pero, lejos del criollismo, las imágenes que crea esconden los sentimientos de la voz poética. En el prólogo a la reedición de 1997 de Luis Alberto Crespo, este escribió:

[...] la sabrosura de nombrar lo desmesurado en una escritura a ratos narrativa pero sobre todo frenada por la perfección y en la que exulta la vastedad selvática no desde afuera sino tejida, imbricada en el cómo y en la metáfora, entañada, pues, en el ser que al punto que nombre lo que pertenece a la historia y a su imaginario –referidos casi continuamente al espacio guayanés de donde proviene Sanoja Hernández– lo transfigura mediante una referencia otra, culta, la cual sirve de soporte al cañamazo de una escritura semioscura, se diría esotérica, con la que su creador deja oír un idioma hecho de pájaros-moscas, de quejas de barcos, centellas, orinocos de la soledad y el festín de vegetales y en el que lo abstracto o la cosa pueden tener sentimiento, agredirnos o salvarnos [...] (Sanoja Hernández 1997: 9-10).

Al igual que Acosta Bello, la poesía de Sanoja Hernández también recurre a figuras bíblicas o de la antigüedad clásica, así como se muestra antirreligioso.⁵⁶ Sin embargo, de *La mágica enfermedad*, cuyo título debe vincularse a ese imaginario diagnóstico ya aludido, interesa destacar el contrapunto espacio-temporal entre la exuberancia cuasi selvática de la geografía guayanesa y la metrópolis capitalina. Sanoja Hernández estaba interesado en la imagen de Caracas y a lo largo del decenio recopiló poemas sobre la ciudad publicados en prensa para un proyecto de investigación inconcluso.⁵⁷ Entre sus notas, Sanoja Hernández observa-

55 “Refugio” es el significado de *havre* en castellano. Fragmento perteneciente al poema “¿Por qué?”.

56 “Dios a quien, si lo sorprendo, habrá de hincarse / y pedirme perdón y explicarme llagas de los mártires, / Dios que prosigue en el ser, pero que atonta. / Dios como un sombrero sobre el grito de todo el mundo” (Sanoja Hernández 1997: 20).

57 Proyecto inconcluso del que se sabe gracias al trabajo de Camila Pulgar Machado para su tesis doctoral en la Universidad Central de Venezuela, “Jesús

ba cierta proclividad al entrelazamiento sensorial de la percepción, por cuanto lo sonoro, lo olfativo, lo táctil, lo visual y lo gustativo se suman a experiencias placenteras y repulsivas, eróticas y escatológicas, donde el escenario urbano se tipificaba como una “ciudad de las vitrinas” de multitudes en la que convergen en igualdad “todas las clases sociales” (*apud* Pulgar Machado 2016: 174). Así, en poemas como “Máquinas de ahora”, en estrofas de cuatro o cinco versos compuestas por una sola oración interrumpida por comas, Sanoja Hernández describe al héroe, ciudadano de a pie, que sobrevive al ritmo de la ciudad:

Va naciendo temor en el engranaje, el no de la pausa,
y perdiéndose la esperanza de vencer, el sí de la pelea,
tragaluz en el candado, herraje en las ciudades,
posibilidad trunca en cada cuarto.

[...]

Adentro está la máquina. Exaspera. Y por más
que él se balancee a la derecha, algo lo inclina a la izquierda,
y la subsistencia se hace hiladiza
y el aceite se sobrepasa en lo profundo.

[...]

Y el héroe no alcanza el cielo,
lo agarran manos, pinzas, hierros de amplia boca:
y así goza, no tanto a solas como fecundado
por multitudes que aman con piezas voladoras (Sanoja Hernández 1997: 23).

La máquina, con su ritmo expresado en estrofas, remite nuevamente a esa comprensión unidimensional de la sociedad moderna de Marcuse, en la que el temor que nace en el engranaje hace referencia a la subversión o multidimensionalidad del lenguaje poético, haciendo de la incomprendibilidad del poema-experiencia el signo de un rechazo histórico.

Sanoja Hernández y la literatura”, con la creación del archivo digital Archivo Jesús Sanoja Hernández ya citado y el proyecto asociado “La imagen poética de Caracas: Rescate historiográfico de Jesús Sanoja Hernández” junto a María Eugenia Martínez y Ángel Gustavo Infante en el Instituto de Investigaciones Literarias de la UCV en 2011.

En otro poema, “Gran ciudad”, se plantea el desequilibrio de la relación moderna con el mundo natural, por cuanto se denuncia la aniquilación de bosques y el fuego que no se apaga ni con un aguacero, donde la productividad va asociada a la destructividad. La preocupación por el espíritu de conquista del hombre sobre la naturaleza puede relacionarse con la obra de Fernando Coronil, *El Estado mágico*, un ensayo indispensable para el pensamiento geopolítico y geoeconómico sobre Venezuela. La tesis de Coronil está basada en la espectacularidad desplegada por los gobiernos que a lo largo del siglo xx van tejiendo ese rumbo único hacia adelante que entraña el término “progreso” alimentado por la explotación petrolífera. Desde su perspectiva y vocabulario, el gobierno del general Juan Vicente Gómez (1908-1935) fue el debut, el del general Marcos Pérez Jiménez (1948-1958) la reprise y el de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) una secuela.⁵⁸ Coronil sostiene que es necesario reconocer la significación histórica de la naturaleza para la comprensión de la modernidad. En base a este reclamo y a la advertencia de no considerar a la naturaleza un mero elemento discursivo del análisis cultural, sino también social,⁵⁹ es posible identificar un reconocimiento progresivo de la naturaleza

58 Ya se señaló en el capítulo anterior que Coronil (2002: 3) se inspira en la imagen del prestidigitador sugerida por el dramaturgo José Ignacio Cabrujas en “El Estado del disimulo” (1987), donde solamente se dice de Pérez Jiménez que “decretó el sueño del progreso”, siendo esto el debut del show, y de Carlos Andrés Pérez que lo transformó en “alucinación”, convirtiéndose en la reprise.

59 “Una inclinación posmoderna a divorciar las formaciones culturales de las relaciones sociales, a menudo ha significado que éstas se vieran como textos cuyo significado puede elucidarse mediante análisis textuales, con independencia de las condiciones en las cuales se producen y reciben. En la medida en que la sensibilidad posmoderna conduce a la teorización de la naturaleza y el espacio en estos términos textualizados, el espacio aparece como un constructo discursivo vacío de materialidad. Si la naturaleza y los fenómenos espaciales asociados a ella fueron antes tratados como el escenario material donde los dramas modernistas describían el progreso ineluctable de la historia, ahora son llevados como cuerpos etéreos a un escenario descentrado donde guiones posmodernos ponen en duda la posibilidad de representar la historia y su avance. La naturaleza, desplazada como transcurso material o desmaterializada como protagonista meramente discursivo, ha eludido estos modos dominantes de análisis social” (Coronil 2002: 29).

que va más allá de su tematización en estas propuestas estéticas.⁶⁰ La experiencia individual de la naturaleza es el punto de partida de estas poéticas, una experiencia que es un elemento clave para comprender la expresión de una *mágica enfermedad* en el seno del *Estado mágico*. Esto estaría en concordancia con una “estructura del sentir” en torno a la dicotomía que se establece entre el campo y la ciudad. De nuevo Williams en su trabajo *El campo y la ciudad* nos ilustra en esta senda:

Los lugares aparentemente apacibles [...] se sitúan en la infancia de los autores [...]. La nostalgia, puede decirse, es universal y persistente; solo las nostalgias de los demás nos ofenden. Podría afirmarse convincentemente que un recuerdo de la infancia tiene cierta significación permanente. Pero, una vez más, lo que parece una sencilla cinta transportadora, un perpetuo retroceso en la línea de la historia, resulta ser, cuando lo pensamos bien, un movimiento más complicado: [...] las formas de asentamiento, las virtudes rurales, significan en realidad cosas muy diferentes en los diversos momentos, y los que están en juego son valores por completo diferentes. Tendremos necesidad de hacer un análisis preciso de cada tipo de visión retrospectiva [...] (Williams 2001: 36-37).

Esta cita viene a determinar la imposibilidad de totalizar o universalizar la experiencia del vínculo con la tierra en la infancia y adolescencia o en el destierro (que amplía la cuestión de la infancia o el origen provinciano a un estado de otredad que el individuo reconoce en sí mismo), que obviamente va más allá de una idea simple del pasado feliz. Sin embargo, en cuanto a la oposición que se genera

60 Aunque perteneciente a El Techo de la Ballena, antes de su surgimiento Juan Calzadilla también exploró “la oposición naturaleza-civilización [que] se desarrolla a partir de la presencia de las máquinas en el contexto rural y la distorsión que este evento produce en la vida del hombre. Las máquinas, símbolo de la modernización y por ende del contexto urbano, invaden y degradan la vida del hombre trastocando el porvenir” (Carrillo 2007a: 207). Incluido en poemarios como *Los herbarios rojos* (1958), donde también se acude al poema en prosa, el “Canto a la agricultura” expresaba estas tensiones: “Estas máquinas son alimentadas por los colores de la agricultura; la naturaleza ha sido reducida por el hombre a una simple nota romántica. Duerme el labrador inocente como un brazo que la tierra olvida” (Carrillo 2007a: 206).

entre lo rural y lo urbano, y de acuerdo a Williams, hay una separación ideológica en las referencias a ambos espacios que se sustenta en un imaginario o ficción moral, aun cuando en el mundo natural el hombre también es susceptible de corromperse y ser corrompido.⁶¹ Esta acusada separación está en parte motivada por un proceso histórico global: el desarrollo urbano acelerado en las sociedades coloniales y neocoloniales.⁶² Así es que, si bien la tensión que recorre las poéticas de los *tablistas* en sus saltos espacio-temporales responde a una experiencia individual, la huella histórica de un proceso geoeconómico cuyas dimensiones sobrepasan la particularidad venezolana signan esta experiencia. En la medida en que el campo y la ciudad, la naturaleza y lo urbano, son referentes reales contingentes, las relaciones que los hombres establecen con estos espacios son, a un tiempo, individuales y colectivas, siendo la interpretación de ambas una tarea imposible sin un abordaje historiográfico. Williams lo expresa en palabras aún más claras y bellas:

Con todo, las ideas y las imágenes del campo y la ciudad conservan una gran intensidad. Esta persistencia tiene una significación solo equiparable a la gran variación real, social e histórica, de las ideas mismas. Está claro que el contraste entre el campo y la ciudad es una de las principales formas que tenemos de tomar conciencia de una parte central de nuestra experiencia y de la crisis de nuestra

61 Aunque refiriéndose a la producción cultural en inglés de finales de la Edad Media, la dicotomía se convierte en una constante: “[...] su particular y espectacular corrupción [de la ciudad] llega a ser muy diferente cuando se la incorpora en una versión de las relaciones entre cualquier orden urbano y cualquier orden rural, como un modo de ratificar este último. Este es claramente el momento de la transición ideológica” (Williams 2001: 75-77).

62 Sobre este proceso y la formación de la ciudad, Williams observa: “las ciudades intensamente superpobladas se están desarrollando como resultado directo del sistema económico impuesto y de sus consecuencias internas. Habiendo comenzado como centros del comercio y la administración colonial, estas ciudades atrajeron [...] a la población excedente y los peores desarraigados de las zonas rurales. [...] La última imagen de la ciudad, en el mundo ex colonial y neocolonial, es la capital política o el puerto comercial rodeado de barrios pobres, las *barriadas* que con frecuencia crecen a una increíble velocidad” (2001: 354).

sociedad. Pero cuando somos conscientes de ello, solemos caer en la tentación de reducir la variedad histórica de las formas de interpretación a lo que, sin mucho rigor, se llaman símbolos o arquetipos; es decir, a abstraer incluso aquellas formas sociales más evidentes y darles una jerarquía primariamente psicológica o metafísica. Solemos caer en esta reducción cuando comprobamos que ciertas formas, imágenes e ideas importantes persisten a través de períodos de grandes cambios. Sin embargo, si somos capaces de ver que la persistencia se debe a que también esas formas, imágenes e ideas cambian –aunque a menudo lo hagan sutil, internamente y a veces inconscientemente–, podremos advertir también que la persistencia indica alguna necesidad efectivamente permanente a la que responden las interpretaciones cambiantes. Creo que en realidad tal necesidad existe y que es consecuencia de los procesos de una historia particular (Williams 2001: 357).

Retomando el “ceder” de Cadenas, este puede ser nuevamente interpretado como esa asunción del estar adentro para comprender la tensión entre la ciudad moderna y el mundo natural, donde el individuo debe evaluarse, desdoblarse y refundarse constantemente para esa transformación social que comienza en el individuo. Aunque particularmente en el caso de Cadenas pero extrapolable al resto de poetas de Tabla Redonda, la falta de un discurso o una propuesta estética en común responde a ese camino individual y a la desconfianza en “las retóricas radicales”:⁶³

Lo que está ocurriendo es algo espantoso. La humanidad puede aniquilarse. ¿Por qué no nos damos cuenta? Perdemos nuestro tiempo en niñerías, mientras nuestra morada se derrumba. Es necesario que todos los hombres de sensibilidad lancen sus S.O.S. y que éste se propague. Salvemos la naturaleza, los niños, salvémonos de nosotros, salvemos la vida, el lenguaje, el silencio. Salvemos todo lo salvable, tal vez todavía hay tiempo. Salvemos la tierra, los árboles, las nubes, los ríos, el aire. Para eso hay que acabar con la idea de nación, con la idea de enemigo, hasta con la idea de hombre, salirse del engranaje (Gabriel Rodríguez, “Conversación con Rafael Cadenas”, en Cadenas 2000: 33).⁶⁴

63 María Fernanda Palacios habla concretamente de un “*inestilo*” y de “la amenaza de las intelectualizaciones” (2015: 32, 33).

64 Entrevista originalmente publicada en la revista *Extramuros* en diciembre de 1972.

2.2. Texto y contexto

Si los *tablistas* no aspiraban a erigirse como portavoces de una conciencia colectiva sino solamente a expresar su sentir y su experiencia, la revista que dirigieron condensa, no obstante, un proceso de crítica al medio cultural en el que se reconocen las fallas institucionales y los logros de los actores emergentes, sin determinar una vía correcta del proceder creativo. No por ello, en el ejercicio crítico de los ensayos incluidos a lo largo de los diez números de la revista, se encuentra necesariamente una negación del medio. Al contrario, en base a esa insistencia en el diálogo ya referida y a la revisión de la relación entre el intelectual y la historia, Caballero ensaya un intento de definición del intelectual:

Aun cuando sea un mal método, vayamos entonces a lo general antes de entrar en el detalle crítico. ¿Cómo podríamos definir un “intelectual de izquierda”? A la expresión “intelectual” preferimos la que Roger Vailland rescatara de sus andanzas italianas, “hombre de cultura”, por la sencilla razón de que, como él mismo ha dicho, se designa como intelectual al hombre que hace trabajar su inteligencia, como si eso fuese una profesión.⁶⁵

Hay en esta preferencia por “hombre de cultura” la modestia de un esfuerzo por no posicionarse por encima de las masas populares. En adelante, si bien el artículo de Caballero tiene por objeto demostrar que Juan Liscano no podía ser considerado un “intelectual de izquierda”, se menciona un aspecto definitorio que vincula la reflexión al discurso poético sobre el proceso de transformación visto anteriormente: la movilidad. Caballero habla de una figura intelectual dinámica atenta a los cambios y reivindicaciones sociales que acom-

⁶⁵ Manuel Caballero, “Respuesta a una conciencia inquieta”, *Tabla Redonda*, 3 (julio-agosto de 1959), p. 5. No se determina a qué ensayo de Vailland (1907-1965) se refiere Caballero, a quien su estancia en Francia durante la dictadura pudo acercarle a una producción ensayística hoy considerada menor, lo que dificulta seguirle la pista.

pañe a la movilización popular.⁶⁶ De nuevo, en el número doble de abril-mayo de 1960, Caballero retoma la cuestión del compromiso enfatizando ese saberse un ser terrenal en constante proceso de aprendizaje al utilizar una cita de la *Apología de Sócrates*: “yo, que no sé nada, nada me creo saber”.⁶⁷ El breve texto desaprueba la mentoría no solicitada de los “maestros” que condenan el compromiso político de los jóvenes, cuando la política es una “experiencia ineludible e incluso un elemento no desdeñable para ulterior alquimia creadora”.⁶⁸ Este enraizamiento del sujeto en el acontecer político o, en términos generales, en su contexto sociopolítico, es celebrado por Caballero, quien con cierta condescendencia exculpa a los “maestros” por haber sido jóvenes en épocas menos convulsas que los jóvenes de los años cincuenta y sesenta. Del mismo modo, Sanoja Hernández, en un artículo que responde al cuestionamiento de la militancia como causa del fracaso estético, también aborda el “ser político” del intelectual, en quien identifica tres niveles: “Se es político, primero, en sentido filosófico: porque no se puede ser apolítico; segundo, en sentido de ubicación intelectual: porque se cree en determinada solución ideológica; y tercero, en sentido militante: porque el aporte teórico requiere una actividad práctica”.⁶⁹ Sanoja Hernández desestima el concepto de “frustración” para definir la práctica y la trayectoria de quienes ocupan la segunda y tercera categoría, al parecer, una generalización habitual en el período para atacar a los jóvenes intelectuales. La lucha generacional, o entre autores consagrados y recién llegados, requiere, por parte de estos últimos, un esfuerzo de autolegitimación que en el caso de Tabla Redonda se apoya fuertemente en la experiencia política. En 1961, Caballero volvía sobre esta cuestión, apelando a la sensibilidad

66 Manuel Caballero, “Respuesta a una conciencia inquieta”, *Tabla Redonda*, 3 (julio-agosto de 1959), p. 5.

67 Manuel Caballero, “Magisterio, sintaxis y juventud”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 4.

68 Manuel Caballero, “Magisterio, sintaxis y juventud”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 4.

69 Jesús Sanoja Hernández, “La inutilidad de una tesis”, *Tabla Redonda*, 7 (marzo-abril de 1961), p. 1.

histórica del artista o escritor pero reconociendo que la vivencia de un acontecimiento excepcional no produce obras excepcionales. Es por ello que, pese al activismo y la resistencia bajo la dictadura de Pérez Jiménez, no se hayan dado obras sobre esta experiencia, aunque sí haya signado las trayectorias.⁷⁰

Pero aunque en el discurso solamente se explicita la huella de la experiencia y la herencia, el presente histórico también marca la producción del grupo. En primer lugar, la transformación urbana de Caracas está presente en algunos ensayos y fragmentos narrativos. En el número tres, Fernández-Doris dedicaba un ensayo al eclecticismo urbano:

Debe preocuparnos la fisionomía de la capital. El embadurnamiento polícromo con que los constructores está convirtiendo poco a poco a nuestra ciudad en un laberinto de feria. Las viviendas construidas por particulares integran, en su mayoría, un conjunto del más refinado mal gusto. Cada una de esas construcciones es una mezcla malsana de nuevo-riquismo y de grandilocuencia a la italiana, copia, en parte, de la decadente arquitectura neo-clásica mussoliniana. [...] Con la materia prima importada especialmente para ellos, los constructores imponen su "gusto", producto de una combinación de extractos mal digeridos de revistas, influencia de los decorados de televisión, ambiciones provincianas inhibidas durante largo tiempo y subestimación descarada del público. [...] Tratándose del problema de la vivienda, en cualquiera de sus aspectos hay que ser exigentes. La Ciudad está en plena expansión, ha crecido desmedidamente en estos últimos quince años y todo indica que seguirá o aumentará el ritmo. Como experiencia vegetativa, allí están ciertos superbloques proyectados con absoluto desprecio hacia el género humano.⁷¹

Las impresiones de Caracas que recoge el autor en este fragmento vienen a expresar, fuera de todo ejercicio estético, la esquizofrenia ciudadana causada por el vértigo modernizador. Tanto en la poesía como en la narrativa de Acosta Bello en "El gran estratega" y de Guédez en "La rata untada de pez" se recoge el aumento demográfico, la penuria

70 Manuel Caballero, "Reflexiones políticas sobre el oficio de escritor", *Tabla Redonda*, 8 (junio-julio de 1961), p. 6.

71 José Fernández-Doris, "El rostro de la ciudad", *Tabla Redonda*, 3 (julio-agosto de 1959), p. 2.

de la vivienda, el ritmo del tráfico, las luces de neón, los accidentes.⁷² El tema de la prostitución es también recurrente en la producción cultural del período que pretende sumergirse en la degradación urbana, de ahí que el letrero de neón que rezaba “el rey” en el relato de Acosta Bello tenga un peso crítico sobre el sujeto ciudadano. La violencia urbana es acompañada por varias notas a propósito de la violencia y la polarización política en las que se incluye la mención a acontecimientos históricos específicos, como la visita de Fidel Castro a Venezuela que Abel, el protagonista de “El gran estratega” rememora, el asesinato de la estudiante Livia Gouverneur en 1961, o el robo de cuadros de la exposición francesa de 1963. En el noveno número de *Tabla Redonda*, dos artículos sin firma hacen referencia a la figura de Livia, ya por aquel entonces convertida en mártir de la revolución.⁷³ En “El entierro” se escribe con lenguaje militante sobre el velatorio realizado en la UCV y se habla de los muertos (de un bando) en la lucha como de héroes y patriotas. Sin embargo, en “Poder revolucionario de la poesía” el grupo defiende el trabajo poético de *tablistas* y balleneros negando anticipadamente la acusación de soberbia que significa defender lo propio y afirmando el esfuerzo de ajuste entre las palabras y los hechos, donde el “compromiso provisional” debe ser sentido histórica, personal y estéticamente.⁷⁴ La provisionalidad del compromiso se entiende con relación a esa búsqueda, a esos ejercicios de renovación que todos ellos ensayan y a la voluntad de dialogar aunque sea a través de la polémica. De ahí que se rechace tanto el desoír y la anuencia como el panfletarismo o el repudio lacerante que no respondan a un sentir histórico, personal y estético:

No por cantar a Livia y al fusil, valdrá la poesía, del mismo modo que no dejará de valer por elogiar cierto amor, cierto cielos azules. Pero en el intento de cantar – y

72 El relato de Acosta Bello se publicó en el número 3 y el de Guédez en el número 8.

73 Livia Gouverneur era estudiante de psicología en la UCV y fue abatida durante una operación de una unidad táctica de combate de las FALN consistente en la colocación de un explosivo en un automóvil frente a una residencia de exiliados cubanos.

74 “Poder revolucionario de la poesía”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 2.

éste es el obsequio que le hacemos a los provisionales y comprometidos – a Livia y al fusil, no seremos nosotros quienes veremos pecado, y si la manera de entonar y denunciar y recordar es auténtico, por tal autenticidad quebraremos lanzas. Esta es una proposición. Para demostrar la tesis, habrá que zambullirse en ella.⁷⁵

En cuanto al episodio de la sustracción de obras de la exposición francesa, Sanoja Hernández hace una reseña crítica del discurso de Mariano Picón Salas con motivo del aniversario del 23 de enero en el Hotel Tamanaco, en el que el escritor consagrado sostuvo que “el robo de los cuadros [le] produjo indignación”.⁷⁶ Sanoja Hernández carga contra ese elitismo que se permite indignarse ante hechos que ni la prensa francesa castigó con contundencia, y que sin embargo guarda silencio ante las actuaciones represoras y las suspensiones intermitentes de la Constitución durante el gobierno de Betancourt. No obstante, y en general, el tema de la guerrilla o la lucha es un tema tratado con cautela. Acosta Bello consideraba, en un ensayo incluido en el

75 “Poder revolucionario de la poesía”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 2.

76 Jesús Sanoja Hernández, “Del Tamanaco a la TV”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 4. Curiosamente tres años antes, en el cuarto número se incluía un artículo de crítica de arte de Juan Calzadilla en el que se celebraba que varios actores culturales, más allá de su posición dentro del campo, iniciaron una campaña para adquirir un cuadro de Paul Cézanne para el Museo de Bellas Artes. Se dice de la adquisición que su valor universal, así como la notable influencia de este pintor en la obra contemporánea venezolana, supondría un punto de partida para la mejora de las colecciones latinoamericanas así como del patrimonio nacional. Se valora, además, el esfuerzo colectivo de los artistas que iniciaron y se sumaron a la campaña como “un espíritu de sacrificio puesto al servicio de una idea que está por encima de toda estimación de lo personal”, “acto de solidaridad” y “demonstración de fuerza gremial [...] canalizada hacia grandes luchas”; en contraposición a la falta de interés por parte del Gobierno. En efecto, la campaña había sido iniciada por Alejandro Otero en septiembre de 1959: algunos pintores organizaron una subasta para vender sus obras y recaudar fondos, la Orquesta Sinfónica de Venezuela y el Ateneo de Caracas organizaron un concierto de gala, la UCV reprodujo el cuadro a color en la portada del *Boletín Universitario* para promover la campaña. Todo en vano. El cuadro estaba valorado entonces en seiscientos mil bolívares y solo se recaudó poco más de cien mil. Véanse Juan Calzadilla, “A propósito de un Cézanne para el Museo de Bellas Artes”, *Tabla Redonda*, 4 (diciembre de 1959), p. 2; y Fernanda Palacios 2003: 47-49.

número 9, las razones o causas de la violencia que para comienzos de 1963 aún hacía temblar a Caracas. Visto desde una escala temporal histórica, el autor defiende el valor y la determinación de los jóvenes que “dueños de su historia” están “decididos a consumir la dosis de libertad necesaria a su espíritu” para salir “al encuentro de nuestro destino”.⁷⁷ Esto puede parecer contradictorio, en la medida en que, al poner la escala histórica ampliada, el “gheiser de sangre” es inevitable, mientras se habla de la determinación de los pueblos, de cierta capacidad de decisión sobre la gestión de un conflicto.⁷⁸ Al mismo tiempo, un artículo sin firma que cierra la novena edición de la revista evalúa la cuestión de la violencia como la contracara de un discurso de pacificación que sirve de velo al espectáculo político. Esto es, “un lenguaje de unión” y “una praxis política de división y lucha abierta”:

[...] sucede que cada grupo, cada partido, cada “sector”, acompaña esta verbal cruzada de pacificación con una actividad real muy distinta. Para el gobierno, se trata de una paz acompañada con plomo, allanamientos y tortura; para otros, la paz y el candidato de partido son inseparables. Y hay incluso ese señor Liscano, para quien la paz seguramente debe acompañarse de todos esos atributos: plomo, torturas, dividendos y hasta candidato oficialista.⁷⁹

Con cierta clarividencia que escapa a la polarización inútil, *Tabla Redonda* se posiciona en la salida de los conceptos abstractos que han sido planteados como contrarios: democracia o dictadura, paz o terror, convivencia de clases o guerra civil. No les falta razón al afirmar que la realidad social y política es mucho más compleja y se explica, de nuevo, por la especificidad del contexto, así como al sostener que la violencia puede ser invisible y estructural y no únicamente la relativa a la sublevación ciudadana o militar, a la “vocación terrorista”.⁸⁰

77 Arnaldo Acosta Bello, “Una razón”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 2.

78 Arnaldo Acosta Bello, “Una razón”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 2.

79 “Sobre la violencia”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 16.

80 “En un país como Venezuela nadie puede ignorar cuál es el origen real de la violencia. Ignorar no significa ignorarnos como sociedad, pues para nosotros la violencia es el humus en donde hemos construido toda la estructura social: ins-

Para Tabla Redonda no se combate a la democracia porque se prefiera la dictadura o imponer una ideología, sino por la dependencia y el neocolonialismo de un país que con una economía tan rica, no sabe defender a sus obreros.

Aun cuando los *tablistas* no querían convertirse en modelos a seguir y afirmen que el no tener una obra era parte de una actitud coherente a su tiempo y a su pasado, esta valoración recurrente y excesiva de la propia experiencia clandestina y del presidio resulta a veces ampulosa. Una de las funciones de este repetido discurso consiste precisamente en la justificación de una trayectoria inconstante y en la legitimación de un perfil artístico alejado de la expectativa de consagración. Decía Acosta Bello que los jóvenes no aspiraban a la profesionalización de su quehacer artístico y de ahí la autenticidad de una obra sujeta a la dinámica social colectiva y personal.⁸¹ Recuérdese aquí también que Sanoja Hernández, a propósito del sentimiento de generación postergada, hablaba de la negación a participar en revistas oficiales como la *Revista Nacional de Cultura*.⁸² A mediados de los sesenta esta actitud parece disolverse en el clima de renovación institucional promovido desde el Estado, especialmente con la creación del INCIBA en 1966. El proyecto de su fundación se remonta, sin embargo, a comienzos de los sesenta, tal y como demuestra la nota que escribe Caballero en 1960:

Nos parece que la crítica fundamental que se ha hecho al recién aprobado Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, el de crear una Academia con todo lo peyorativo que este término encierra para un creador, puede fácilmente retor-

tituciones, leyes, ideologías, etc.”, “Sobre la violencia”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 16.

81 El texto se produjo en realidad para rechazar las críticas y omisiones de Juan Liscano. Arnaldo Acosta Bello, “La táctica literaria y la estrategia política”, *Tabla Redonda*, 7 (marzo-abril de 1961), p. 7.

82 El discurso sobre la generación postergada a causa de la juventud robada bajo la dictadura de Pérez Jiménez lo sostuvieron muchos actores culturales en los sesenta para explicar su incorporación tardía al campo cultural, tal y como se recupera con el testimonio de Sanoja Hernández en el anterior capítulo.

narse contra quien la esgrime, porque lo recíproco también es cierto. [...] Por nuestra parte, no embanderamos, pero tampoco creemos serio caer en el infantil desespero de quienes inmediatamente lo han comparado con una especie de “policía de la cultura”. [...] si apenas ha de tomarse este instituto como un repleto Mecenaz estatal, desde el principio se le estará condenando a muerte, por amigos y enemigos. Si no ¿por qué habrá de ser difícil transformarlo para quien pretende transformar la sociedad entera?⁸³

Lo que Caballero propone en esta nota viene a sintetizarse con la idea no de una incorporación o absorción, sino de una penetración. Es decir, ante la falta de otros recursos que fueran más allá de los esfuerzos colectivos por autopublicarse, se plantea una sana actitud de sospecha y riesgo ante la posibilidad de que la institución intente controlar el discurso intelectual, si bien ello también sería útil para conocer “el pensamiento de nuestros mandarines”, y aun así se abre el interrogante sobre si ello no es mejor, ante la ausencia de alternativas, para los “manuscritos eternamente guardados”.⁸⁴ En el primer capítulo se hacía mención a una reflexión similar pero más desarrollada de Pedro Duno en el contexto del Congreso de Cabimas. Duno sostenía entonces que una cultura revolucionaria solamente es posible a través de pequeños gestos y medios autogestionados, pero ante la inexistencia de esta cultura, los intelectuales podían trabajar dentro de las instituciones con una participación sin concesiones.⁸⁵ Esta flexibilización se aprecia también en el intento de rescate a través de la crítica con la que Sanoja Hernández intercede por la Asociación de Escritores de Venezuela (AEV). Fundada tras la dictadura de Gómez, la AEV fue perdiendo independencia y vanguardismo, convirtiéndose en un “predio gubernamental” u “oficina de relaciones públicas”.⁸⁶ Reclama Sanoja Hernández una recuperación del gremio de escritores a través del asociacionismo con

83 Manuel Caballero, “INCBA”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 19.

84 Manuel Caballero, “INCBA”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 19.

85 “Proceso a la Alta Cultura II: Reportaje al filósofo Pedro Duno”, *Vea y Lea*, II, 46 (1970), pp. 15-17; recuperado en Rivodó y Omaña 2017: 29-34.

86 Jesús Sanoja Hernández, “Acerca de la A.E.V.”, *Tabla Redonda*, 7 (marzo-abril de 1961), p. 2.

una nueva estructura y objetivos, discurso que explica la inclusión de anuncios publicitarios la Asociación Pro Venezuela, promovida en los números 3 y 5-6 de la revista. Más tarde, en 1965, se publicó una nota sobre la *Revista Nacional de Cultura* en donde, aun sosteniendo el carácter “inodoro” e “insípido” de su dirección editorial, se valora la ausencia de una línea oficialista dada la progresiva inclusión de “firmas de rebeldía” que dan cuenta del avance de la vanguardia literaria y artística dentro del campo cultural.⁸⁷ Esto se celebra como la prueba de un cambio de aires en las instituciones de cultura, lo que aleja a los *tablistas* de ese discurso anti-institucional radical que se mantuvo en otras agrupaciones en el segundo quinquenio de los sesenta.

La actitud crítica pero no absolutamente opuesta al medio y la tradición cultural está recogida también en el ensayo de Guédez “No es solo crítica”, donde define la idea de una generación no por la homogeneidad de su creación, sino por su relación con las tendencias estéticas. La formación de una trayectoria es un ejercicio consciente en el que los jóvenes muestran, en diálogo y no en negación, su conformidad o inconformidad con lo precedente. Según Guédez, este ejercicio es puesto en riesgo cuando se participa acriticamente en las instituciones, convirtiéndose en “epígonos” en cargos culturales o embajadas.⁸⁸ El tono de modestia se recupera al final del texto, donde antes de concluir que la crítica es la responsable del impulso creativo, se acepta que serán los jóvenes que sucedan a su generación los que valoren los alcances de su obra.

Aunque la revista no cuente con una estructura constante a lo largo de sus diez números, el comité editorial se esforzó en mantener esporádicamente una sección que se abre a las reflexiones de diversos intelectuales sobre su profesión. Y si bien sus títulos difieren levemente

87 En los números 164 y 165 se valora especialmente la inclusión de los poetas Juan Sánchez Peláez, Ramón Palomares, Juan Calzadilla, Miyó Vestriini, Enrique León, Ángel Eduardo Acevedo y, aún con algunas críticas, Luis García Morales; y del narrador Argenis Rodríguez, así como de otros ensayistas, “Revista Nacional de Cultura”, *Tabla Redonda*, 10 (abril de 1965), p. 11.

88 Jesús Enrique Guédez, “No es solo crítica”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 5.

te, en ellos se aprecia cierta forma de encuesta: “Tres opiniones del joven novelista Salvador Garmendia”, “Tres respuestas de Jesús Enrique Guédez”, “5 opiniones de Rafael Cadenas” y “¿Para qué sirve usted?”. El último se diferencia en mayor medida de los tres primeros artículos, puesto que no se recogen opiniones de actores culturales venezolanos, sino que se recopilan las reflexiones de intelectuales franceses publicadas por la revista del Partido Comunista francés *La Nouvelle Critique*.⁸⁹ Del cineasta René Clément parece interesar a Tabla Redonda su compromiso social y su cautela, pues considera que el cine, aun siendo espectáculo, tiende a la generalización y aboga por la necesidad de una corriente cinematográfica en la que varios cineastas completen el cuadro, ya que un cineasta solo no puede transformar la mirada del espectador sobre sí mismo.⁹⁰ La respuesta del pintor André Lhote también condensa la modestia que tanto caracterizó a Tabla Redonda, puesto que ubica la lucha en el individuo y sus impresiones directas del medio social. Por último, del poeta Charles Dobzynsky hay varios puntos, ya tocados en la sección anterior, que completan el entendimiento del compromiso de los *tablistas*: el acto de la palabra como acto de vida, que define como “necesidad biológica”, “acta de reconocimiento” o “partida de nacimiento”; el diálogo con la herencia del lenguaje para habitarlo en forma distinta; y la vinculación entre lo cotidiano y la historia.⁹¹ Las respuestas de Cadenas al cuestionario de 1960 retoman estos aspectos, por cuanto a propósito de *Los cuadernos del destierro* insiste en la expresión de un sentir personal y en cierta cautela a la hora de juzgar la herencia cultural venezolana: “No quiero

89 Un número especial de noviembre de 1960 publicaba setenta y cinco respuestas al cuestionario abierto “À quoi servons-nous?”.

90 Concretamente menciona el tema del alcoholismo: “Y que si muestro una familia en donde los subsidios familiares se disipan en alcohol, hay un gran riesgo de que se imagine que todas las familias obreras siguen ese tipo. [...] El cine puede enseñar cosas a la gente, pero no cambia sino muy poco su punto de vista sobre ellos mismos, porque, en el cine lo que aquella busca es identificarse y rechaza despiadadamente los films que no se lo permiten”, “¿Para qué sirve usted?”, *Tabla Redonda*, 7 (marzo-abril de 1961), p. 10.

91 “¿Para qué sirve usted?”, *Tabla Redonda*, 7 (marzo-abril de 1961), p. 11.

aquí trazar líneas divisorias entre las generaciones que nos han precedido y las actuales. Sería mezquino desconocer los aportes valiosos de todas las épocas al intentar deslindes”.⁹² En cierto modo respondiendo indirectamente a ese señalamiento de la militancia política en el PCV en que insistía Liscano, Cadenas sugiere aquí que el poema panfleto ni comunica ni expresa:

A mí personalmente me son muy caras las ideas políticas que sustentan y la poesía, para dañar ambas aleándolas adrede en creaciones inmaduras de las cuales tanto aquéllas como ésta pueden salir mal paradas, sin haber logrado ni comunicar ideas ni hacer poesía. He dicho adrede porque sostengo que todo arte debe surgir espontáneamente de las entrañas del creador. Por ejemplo, a la mal llamada poesía social –hablo de la grande–, no se llega por decretos íntimos. A ella nos lleva la vida misma, con fluidez o a tumbos, pero no creo que dependa de decisiones forzadas.⁹³

Más escueta o sintéticamente respondía Guédez al cuestionario sobre la relación con la tradición y el presente del poeta:

92 “5 opiniones de Rafael Cadenas: Poesía, partido y realidad”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 2.

93 Cadenas respondía también a la pregunta sobre la reacción a su libro por parte del PCV, señalando que las únicas críticas se produjeron por parte de un sector de estudiantes que le reclamaban un arte para el pueblo. A ello subrayaba Cadenas lo siguiente: “Así es la pequeña burguesía, más radical en ciertas posiciones que los mismos revolucionarios. Yo veo con mucho respeto cuanto se pueda opinar sobre mi modesto trabajo. Pero mi actitud ciudadana me da cierto derecho a buscar mis propios medios de expresión. Casi todos los que formamos en ‘Tabla Redonda’ hemos luchado y continuaremos luchando por nuestro pueblo muchas veces oprimido por feroces dictaduras y otras tantas traicionado por hombres en quienes ha puesto su fe de manera un poco pueril. Los días de destierro, de clandestinidad y de prisión de todos nosotros suman unos cuantos años. Por eso nuestra posición política es muy clara: podemos equivocarnos en el campo estético, podemos ser injustos algunas veces, podemos hasta incurrir en el intelectualismo, podemos escribir oscuramente, en ocasiones, podemos defender en determinado momento un arte que no vaya dirigido de inmediato y de propósito a las masas pero nunca le daremos la espalda a nuestro pueblo, ni lo engañaremos, ni le haremos traición”, 5 opiniones de Rafael Cadenas: Poesía, partido y realidad”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 2.

En revalorización hemos estado siempre, basta con repasar la obra y la crítica consiguiente a los escritores que les antecedieron, realizada por los grupos literarios más o menos homogéneos que ha habido en nuestro país. Pero es claro que no todas las situaciones se nos presentan iguales, trivialidad que puede ser fuerte para explicar las particularidades de las generaciones de hoy en el [e]xamen de los valores.⁹⁴

Siguiendo con el comentario al aspecto organizativo de la revista, otro intento de crear una línea editorial concreta se dio con las secciones que se inician con la incorporación de Samuel Villegas al comité editorial en los dos últimos números de la revista: “La criba del diablo” y “Estercolario”. Villegas, por cuyas contribuciones fue próximo o partidario del discurso más escatológico y satírico del Techo y quien colaboraría más adelante con Edmundo Aray en *Rocinante*, rompe un poco la tónica dialogante de *Tabla Redonda*. La primera de estas secciones mencionadas consiste en la breve reseña de otras revistas, grupos o eventos del campo cultural. En el noveno número se incluye un comentario sobre *Saloma* de Alfredo Chacón y varios comentarios sobre hechos concretos que sugieren un encuentro o mesa redonda (“mesa de cirujano”) sobre elementos estéticos de la violencia entre los miembros de las revistas *Crítica Contemporánea*, *Sardio*, *El Techo de la Ballena* y *Tabla Redonda*.⁹⁵ En el décimo número, la reseña se dedica al esfuerzo comunicativo pese a la falta de recursos del grupo y revista *En Haa*. El lenguaje de Villegas es mucho más belicista, en sentido literal y metafórico, pues no solo se recurre a expresiones como “montaron la pistola y ahora tiemblan ante la detonación” para explicar la violencia de los primeros años de la década, sino también porque las críticas a otros actores culturales son más duras, como la que se dedica a Pedro Díaz Seijas, de “madurez burocrática y sin latido”, por sus opiniones sobre la juventud perdida en *El Nacional* o a Liscano, de “len-

94 “Tres respuestas de Jesús Enrique Guédez: Un libro, política y revaloración”, *Tabla Redonda*, 4 (diciembre de 1959), p. 4.

95 Por la fecha es difícil que fueran representantes activos de Sardio, ya disuelto por aquel entonces, y probablemente se identifique así a quienes disuelto este grupo se integraron en El Techo. “La criba del diablo”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 3.

gua-madsen” o “cerebro afilado a la manera del machete policial”, por sus opiniones sobre el reclamo político que obstaculiza el desarrollo creativo de quienes integraron *Cantaclaro*, como Sanoja Hernández.⁹⁶ La segunda sección referida, “Estercolario”, consiste, en el noveno número, en las instrucciones en clave irónica para la elaboración de un poemario que garantice su éxito. Por un lado, y con lenguaje satírico, presenta su texto aludiendo a los actores consagrados del campo cultural como “vacas sagradas” que “no saben, como los gatos, esconder sus inmundicias”.⁹⁷ En adelante, el texto, a la manera de un recetario, propone opciones de vocabulario y sintaxis extraídos de *Heredad junto al viento* de Juan Manuel González, aun cuando no se tenga nada que comunicar.⁹⁸ Si se observa cierta influencia de la retórica ballenera en Villegas, esta puede ser confirmada en la defensa de *¿Duerme usted, señor presidente?* de Caupolicán Ovalles que el autor dedica en “Una manera de ver y nombrar”.⁹⁹ El libro de Ovalles, muy próximo a la poesía panfletaria, es considerado valiente y auténtico:

[...] sin proponérselo, logra expresar y comunicar de una manera patente su mundo, sus cóleras, sus debilidades, su espíritu nacional. Y es por esto que Caupolicán Ovalles, proyectado hasta el problema político venezolano y latinoamericano, da un poema colérico, auténtico y divorciado del catecismo de urbanidad literaria.¹⁰⁰

Aunque no se observe una estética común entre los *tablistas*, hasta ahora se ha visto que el discurso se aleja del vituperio y aboca al diálogo, aún con duras críticas. Es quizá ello la razón por la que Villegas debió apuntar que

96 De Juan Liscano se mencionan sus trabajos poéticos *Contienda* (1942), *Humano destino* (1949) y *Tierra muerta de sed* (1954). “La criba del diablo” (1963), p. 3; “La criba del diablo” (1965), p. 2.

97 Samuel Villegas, “Estercolario”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 13.

98 Un recetario que no podía obviar tampoco el sexismo inconsciente de relacionar la cocina a las amas de casa. La obra parodiada obtuvo el Premio Nacional en 1959.

99 Un abordaje a esta obra de 1962 se encuentra en el cuarto capítulo dedicado a la producción del Techo.

100 Samuel Villegas, “Una manera de ver y nombrar”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 13.

[e]l libro de Ovalles está señalando este camino de integridad y sólo decae en momentos cuando hace concesiones demasiado particularizadas y tendenciosas, como la de los últim[o]s versos del poemario o las definiciones hechas con elementos bíblicos que no coinciden con el desgarrado denunciar que es su libro.¹⁰¹

Esta bifurcación hacia retóricas más radicalizadas se explica, por más que suene contradictorio, con la tesis del repliegue o desradicalización que se señaló en el anterior capítulo.¹⁰² La aparición de este tipo de discurso precede siempre a una inminente disolución. Justamente en el último número de *Tabla Redonda* Villegas reseñaba un número de *En letra roja*, quincenario donde convergieron algunos *tablistas* y balleneros, con un carácter similar al de *Tabla Redonda* por la predominancia del ensayo sobre la creación literaria.

Pese a que los últimos números que editó *Tabla Redonda* caigan en la inconstancia e infrecuencia, se aprecian en ellos otros esfuerzos por dotar a la revista de una mejora estructural, no solo con la aparición de secciones estables, sino también a través de la diagramación. Si bien hasta el número siete casi todas las ilustraciones eran obra de Ligia Olivieri, en los tres últimos ejemplares la portada se vuelve más atractiva con una ilustración de algún colaborador a página completa. En el octavo, un dibujo con seis figuras de burócratas de Jacobo Borges va acompañado de una cita de Rabelais: “Estos pequeños fragmentos de hombres (a los que en Escocia llaman cagajones de caballo) son por naturaleza coléricos. La razón fisiológica está en que tienen el corazón muy cerca de la mierda”.¹⁰³ El trazo particular de Borges, que combina la línea fina y la tinta, se relaciona a la profusión del dibujo en la década de los sesenta, lo que Juan Carlos Palenzuela atribuye a una “intención militante” (2005: 65). De este artista se habían incluido también pequeñas ilustraciones de figuras defecando, como las que acompañan al texto de Acosta Bello en el número ocho. Esta

101 Samuel Villegas, “Una manera de ver y nombrar”, *Tabla Redonda*, 9 (mayo de 1963), p. 13.

102 Téngase en cuenta además que al noveno y al décimo número los separan dos años.

103 Cita perteneciente a *Gargantúa y Pantagruel*. Estos “hombrecillos que engordan en el ejercicio de los poderes” son también mencionados en el relato de Guédez “La rata untada de pez” incluido en el mismo número, p. 4.

licencia escatológica, de nuevo, no se aprecia en los fundadores de Tabla Redonda, probablemente debido a esa insistencia en el diálogo y el tono de modestia en la creación individual que ya se ha constatado. La portada del noveno número no tiene firma, atribuible quizá a la ilustradora habitual, en la que en la ilustración de trazo rápido y línea gruesa se distinguen figuras con escaso tratamiento anatómico pero con atributos marcados que empuñan un fusil, fornican, o se encuentran sentadas cabizbajas. Asimismo, en la mitad de la página embadurnada en tinta negra, se distinguen también figuras casi espectrales, rostros ensombrecidos que miran al frente, hacia el espectador.

Olivieri había estudiado entre 1950 y 1954 en la Escuela de Artes Plásticas y Artes Aplicadas de Caracas, especializándose en vitrales, produciéndose su vínculo con Tabla Redonda probablemente durante los años en que fue profesora auxiliar de dibujo en la Facultad de Arquitectura de la UCV. Sus ilustraciones a lo largo de la revista tienden a plasmar elementos del contenido de los textos a los que acompañan, pero en este caso, al tratarse de una portada, se puede decir que la artista se libera del texto y plantea una visión personal que retrata esa sombra espectral de la violencia con que se inició 1963 y, sin quererlo, la sombra espectral que anticipa la derrota que se consumó en los comicios de diciembre. Por último, en el décimo número, la ilustración de carácter expresionista pertenece a Lorenzo Vespignani y lleva por título *Prisionero*. En ella se ve una figura sufriente hincada de rodillas, retorciendo los brazos y con la boca abierta. El texto editorial que se imprime junto a ella expone la detención de Acosta Bello y de Acevedo. Si bien no se tiene testimonio directo de la experiencia, naturaleza y duración de esa detención, puede decirse igualmente que la combinación imagen-texto resulta un tanto excesiva. Es cierto que, tal y como se ha visto, el grupo reivindicó en numerosas ocasiones su experiencia carcelaria durante el perezjimenato para legitimar su práctica exploratoria de la creación individual y la ausencia de una estética común, a diferencia de una agrupación vanguardista. Sin embargo, en este caso, la acción de la Digepol es denunciada con contundencia y el reclamo se acompaña con una imagen de desnudez brutal pese a la carencia de datos específicos sobre una detención que probablemente seguiría el error o la pauta de la intimidación policial inofensiva

para la integridad física, aunque no por ello justificable, que describieron, años después, miembros del Techo. Estas tres portadas se suman a las secciones que lanzó Villegas y contribuyen a esa radicalización a bandazos que probablemente llenó las páginas de un grupo que venía disolviéndose desde su interrupción editorial en 1961.

Siguiendo este ejercicio de análisis multidisciplinar, un último examen debe ser dedicado a las reseñas sobre el ámbito de las artes plásticas. Aunque no se pueda valorar la trayectoria que Tabla Redonda traza en su relación con esta disciplina dada la imposibilidad de consulta de sus aventuras expositivas, sí es posible recuperar algunas opiniones volcadas en los ensayos de su revista. Así, Darío Lancini ocupó la portada del primer número con un ensayo que acusaba a la pintura venezolana de complaciente y definía en términos bélicos la labor del pintor: “Pintar significa fundamentalmente fijar posición, tomar partido, hacer militancia activa al lado de la vida. Ser artista significa necesariamente ser beligerante, poner en discusión las sinrazones de lo precedero y ser el guardián de todo nacimiento”.¹⁰⁴ Rechazando tanto el geometrismo abstracto como el naturalismo criollo, Lancini exige al campo artístico el espíritu de Armando Reverón, a quien tanto *tablistas* como balleneros siempre tuvieron en estima. Reverón, quien había desarrollado su obra en la primera mitad del siglo xx y fallecido en 1954, se mantuvo fuera de los círculos académicos y pictóricos para desarrollar libremente su propia fórmula expresiva.¹⁰⁵ A partir de 1933, en lo que se conoce como su “período sepia”, su producción se impregna de gestualismo y simbolismo. Lo que se valora de Reverón es esa exploración de sí y esa actitud de espaldas a las instituciones de cultura que le llevó a utilizar, en situación de pobreza, sus propias heces.¹⁰⁶ El ensayo se acompaña, sin embargo, de una reproducción

104 Darío Lancini, “De la pintura como arma”, *Tabla Redonda*, 1 (mayo de 1959), p. 1.

105 En las subastas de arte plástico a lo largo de los sesenta, la cotización de la obra de Reverón aumentó por encima de otros autores. Véase Palenzuela 2005: 122-127.

106 Al menos así se recupera de diversos artículos, como el de Milagros Socorro, “Reverón en El Castillete”, *Archivo de fotografía urbana* (18 de enero de 2015). Un tono recriminatorio hacia el campo y sus actores culturales se aprecia en el número cuatro, donde Lancini acusa de ceguera e incredulidad a quienes no

de *La viuda de Buda* de Régulo Pérez, pintor que había pertenecido a Los Disidentes durante su estancia en Europa y militante del PCV vinculado al realismo social tras su regreso a Venezuela, lo que hace pensar que hacia 1959 los *tablistas* favorecían esta última corriente pictórica. Otro artículo de Fernández-Doris analiza el panorama del arte plástico, donde se valora la joven pintura de Régulo Pérez, Jacobo Borges o Luis Guevara Moreno. No obstante, más allá de rechazar corrientes como el abstraccionismo, el azarismo o el manchismo por haberse convertido en “jueguitos académicos”, el texto es tímido en propuestas concretas que superen nociones tan ambiguas como la exigencia de “pasión”, “sueño” o “parto con dolor”.¹⁰⁷

Hay que subrayar, acentuar lo esencial. En nuestra pintura debe dársele más importancia a la transcripción de la realidad, ya sea la de un Klee o la de un Gauguín, que a los problemas estrictamente plásticos de ejecución o de “choque” formal. La validez de la percepción plástica individual no se ha perdido todavía, [...]. La percepción plástica personal de un artista puede lograr que una síntesis expresionista de un ser humano o de una sandía sugiera más la realidad que el propio objeto y, además, que sea una bella realidad, por su valor humano y su proyección vital.¹⁰⁸

Si bien se apoya en demasía en las vanguardias históricas y no analiza las obras de los jóvenes pintores que se señalan al comienzo, el artículo es acompañado por *La pesca* de Borges, una obra anterior a su opción por la nueva figuración que caracterizaría su trabajo en los sesenta y con la que participó en la Bienal de São Paulo de 1957. En cierta contradicción con el eclecticismo urbano que denunciaba el mismo Fernández-Doris en “El rostro de la ciudad”, en *La pesca*, aun cuando la reproducción no lo permita, la disposición radial de

vieron en el Reverón en vida a un verdadero artista. Darío Lancini, “Reverón, la obligada soledad”, *Tabla Redonda*, 4 (diciembre de 1959), p. 16.

107 José Fernández-Doris, “Los caminos de nuestra pintura”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 16.

108 José Fernández-Doris, “Los caminos de nuestra pintura”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 16.

la línea negra distribuye los colores vistosos con cierta influencia del grafismo y de los vitrales que claramente dialogan con el geometrismo y que tanto se utilizaron en la modernización urbana de Caracas. Es en trabajos como *Las jugadoras* donde Borges ampliará sus recursos formales y tratará el tema de la decadencia burguesa y la mujer-objeto con realismo grotesco.¹⁰⁹ Según Juan Calzadilla, la pintura de Borges evoluciona coherentemente al tiempo que transita por diferentes lenguajes formales. No obstante, y según Calzadilla, esta evolución no puede ser comprendida sin tener en cuenta el dibujo y la heteronomía de su praxis, pues la diferencia entre sus obras se entronca en la experiencia de lo real, desarrollando una “crónica hiriente” en la que la “la fluidez temporal de la forma humana” se presta a los “gestos huidizos” plasmados en lienzo o en papel como “trozos de memoria sombría”.¹¹⁰

Tabla Redonda también intentó convertirse en una plataforma de crítica y denuncia de las instituciones artísticas, como fue en el caso del XXI Salón Oficial. Tanto Lancini como Fernández-Doris se lanzaron de nuevo a comentar la deriva que había tomado esta institución hacia 1960. El primero denuncia la incapacidad de tomar este evento como referencia definitoria de las tendencias pictóricas del período. Sin embargo, y en esto se diferenciaría *Tabla Redonda del Techo* en los primeros años de la década, se rescata el realismo y la figuración de Guevara, Pérez y Borges, y se desecha “la confusión artística” de la corriente informalista que representan Elsa Gramcko, Maruja Rolando, Mercedes Pardo o Daniel González.¹¹¹ El realismo que defiende

109 Será El Techo de la Ballena quien auspicie la exposición *Las jugadoras* en julio de 1965 según Carrillo (2007: 104). Véase también Guadalupe Álvarez de Araya (2014); o la reseña de la retrospectiva *De La pesca al Espejo de aguas* del autor realizada en el Museo Rufino Tamayo en México de 1987, donde se analiza, en el transcurso de treinta años, su condición de testigo de la realidad (Tibol 1987).

110 Juan Calzadilla, “Presentación”, en *Jacobo Borges: Exposición retrospectiva* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1976), p. 2.

111 Al cierre de la reseña, Lancini entiende que el azarismo y el informalismo se disputan el vacío que deja el abstraccionismo geométrico y sin condenarlo del todo, entiende que los “nuevos aportes” se hallan aún en un estado de “gestación”. Darío Lancini, “El XXI Salón”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), pp. 14-16.

Lancini no se refiere a una cuestión de forma sino de fondo, que tiene que ver con la asunción de la pintura como un oficio responsable, de ahí que pase a pormenorizar detalles formales disímiles entre los pintores que defiende sin forzar rasgos comunes. Fernández-Doris insiste también en la poca fiabilidad del Salón como una muestra acorde a la creación artística nacional y ataca el formalismo de los buenos acabados. En esa indefinición que exige más autenticidad en la expresión individual, el autor complejiza el discurso al sostener que “[l]os problemas de cada uno de nosotros son, en mayor o menor grado, los problemas de la colectividad toda. [...] Toda buena pintura refleja un momento, una realidad, una actitud, un problema, una manera de sentir las cosas y los hechos”.¹¹² Pero esto no se concreta en una propuesta estética, sino que vuelve a perderse en la validez de todas las formas, técnicas y recursos, siempre y cuando a través de ellas se revele una “actitud”. Habría que preguntarse quién evalúa la actitud y en base a qué discurso: el propiamente estético o el de los posicionamientos públicos del pintor juzgado. Otro aspecto reseñable de estos comentarios sobre el campo del arte plástico es ese corsé territorial, pues una y otra vez se habla de lo venezolano, asumiendo que en esa expresión individual se halla también encapsulado un sentir colectivo que coincide con lo nacional.

Esto lleva a una última reflexión conectada al pensamiento de Marta Traba, quien empapada de la teoría social sobre la dependencia latinoamericana, evalúa las relaciones entre el norte y el sur pero identificando diferentes niveles geográficos que van de lo local a lo suprarregional. Si bien *Tabla Redonda* publicó en el séptimo número el ensayo de José Carlos Mariátegui “Arte, revolución y decadencia”, Traba considera que son pocos los esfuerzos en considerar la dimensión continental del arte: “La crítica sigue maniobrando penosamente entre la catalogación, la descripción de obras, la monografía enumerativa o el aplauso incondicional y servil a los fenómenos producidos en el extranjero” (1973: 24). La descripción se corresponde con el formato y discurso que se aprecia

112 José Fernández-Doris, “Al margen del Salón Oficial”, *Tabla Redonda*, 5-6 (abril-mayo de 1960), p. 18.

tanto en Lancini como en Fernández-Doris y viene a confirmar la tesis de la autora sobre áreas cerradas y abiertas. Venezuela, o mejor dicho, su capital Caracas, fue para Traba un área abierta dada la modernización iniciada en los cincuenta y su capacidad de absorción de tendencias y actores culturales. Sin embargo, también puede ser considerada un área cerrada en la medida en que es endogámica y su modernización, aún activa a principios de los sesenta, tan solo una fachada espectacular, no atisbándose en estos discursos una reflexión continental pero sí la sobre-dimensión de la capital, que es comprendida como lo nacional. En el contexto de la convulsión política del cambio de decenio, y teniendo en cuenta la vinculación de la abstracción geométrica al pasado dictatorial, la neofiguración pareció ser la única vía desde la que ajustarse a una nueva realidad. La confrontación generacional no es sino una consecuencia de una exigencia de cambio que rechaza la oficialización de un estilo y lenguaje que no puede ser válido para expresar la disidencia.¹¹³ En este tiempo bisagra, Lancini y Fernández-Doris se oponen a la modernidad que representa la abstracción geométrica, pero para ello incurren en la dependencia de referentes extranjeros, apoyando su concepción de la autenticidad en el ejemplo de las vanguardias históricas como modelos de un arte acorde a la geografía local.¹¹⁴ Esa expresión individual que tanto se reclama a los artistas no es otra cosa que la libertad de la visión subjetiva, en la que se diga o no, se exige un desgarró social. Para los

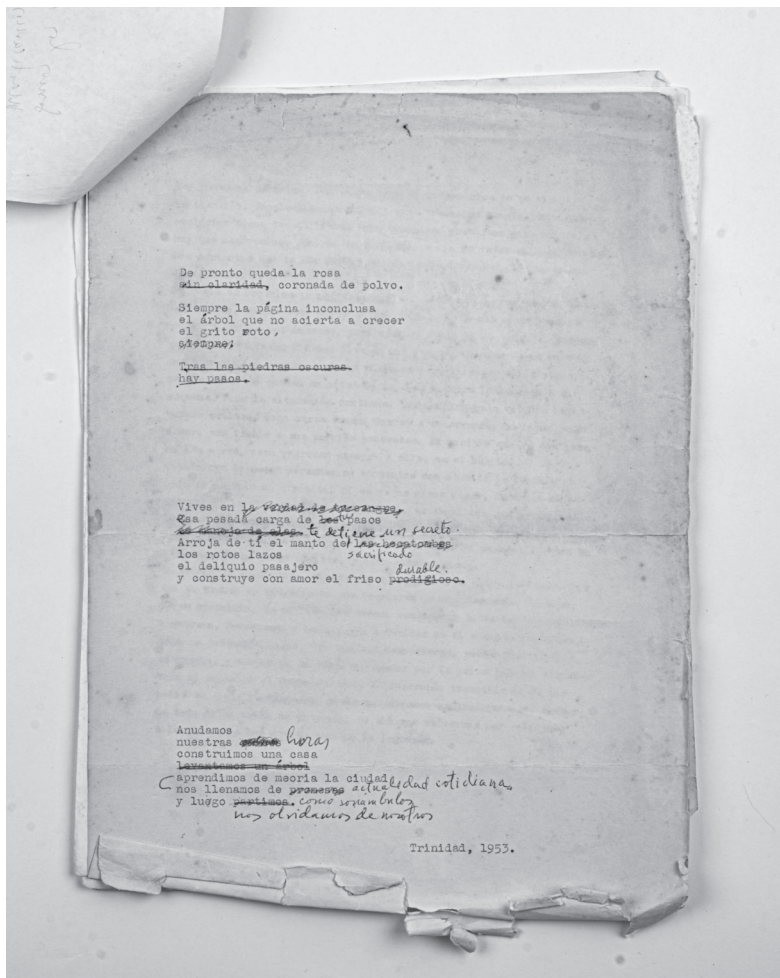
113 Traba (1973: 56) sostiene también que el cambio de década, con el asentamiento de la abstracción, anima a la “escisión” y al “afrontamiento entre personalidades”.

114 Por un lado, debe aclararse que Traba considera que el arte abstracto tiene un carácter revolucionario en la medida en que rechaza, por medio de la ruptura de la imagen reconocible, la sociedad del “hombre-masa” enajenado: “El ‘ver’ abstracto, pues, es un modo de ver que apunta a dos metas: primero, restaurar la existencia de la visión individual; segundo, darle a esta visión un poder de transmitirle las imágenes, pero sin valerse de ellas” (Traba 1973: 58). De acuerdo a los actores culturales de los sesenta, hacia 1960 la autora reconocía el agotamiento de esta tendencia dada su conversión en una moda y su reducción a mero formalismo. Por otro lado, el uso de “geografía” se toma de Traba en la medida en que se trata “de una elaboración, rudimentaria, intelectual y sentimental, para dar con las formas paradigmáticas de un país cuya extraordinaria suerte natural hace aún más agravante su problemática social y su flotante subhumanidad” (Traba 1973: 38).

tablistas, la “actitud” y la autenticidad parecen corresponderse, tanto en la poesía, como en el ensayo y en la exigencia artística con “un gesto de humildad que parece casi autoflagelación” (Traba 1973: 25).



De izq. a dcha., Jesús Enrique Guédez, Silvestre Ortiz, Carlos Jiménez, Rafael Cadenas (delante). Antigua sede de la Universidad Central de Venezuela hacia 1950. Archivo Familiar de la familia Guédez. Cortesía de Miguel Guédez.



La reproducción del legajo de Rafael Cadenas con fecha de su tiempo en Trinidad para ilustrar ese episodio de exilios. © Rafael Cadenas, 1953.



Rafael Cadenas, Jesús Sanoja, Arnaldo Acosta Bello, Darío Lancini.
Autor desconocido. © Archivo Familiar Cadenas. Digitalización y documentación
Archivo Fotografía Urbana. Cortesía de la Familia Cadenas.



Jesús Enrique Guédez como reportero para *Tribuna Popular*, Caracas 1958.
Archivo Familia Guédez. Cortesía de Miguel Guédez.



De izq. a dcha., Rafael Cadenas, Josefina Constant, Rosario Alonso, Ana Ofelia Morales, Silvia Walzer, Judith Benazar, Eva Rudat, Delia Irragory y Dominga Navarro, Jesús Sanoja, Oswaldo Larrazabal, Samuel Villegas, Amaya Llebot. Graduación Licenciatura de Letras de la Universidad Central de Venezuela en 1962. Archivo de la familia Sanoja Villalba. Cortesía de Camila Pulgar Machado.



Jesús Sanoja Hernández y Adriano González León, 1965. Archivo de la familia Sanoja Villalba. Cortesía de Camila Pulgar Machado.



De izq. a dcha., Rodolfo Izaguirre, Manuel Caballero, Jesús Sanoja Hernández y María Eugenia Villalba hacia 1970. Archivo de la familia Sanoja Villalba. Cortesía de Camila Pulgar Machado.

CAPÍTULO 3

El Techo de la Ballena: neovanguardia y márgenes

En marzo de 1961, en un garaje de El Conde, un grupo de jóvenes artistas y escritores conjuraron a la materia en ebullición, a la lava y al magma, para la regeneración del panorama cultural de Venezuela. Este deseo de explosión se materializó en una muestra informalista en la que se expusieron los trabajos de Fernando Irazábal, Daniel González, Pedro Briceño, Carlos Contramaestre, Ángel Luque, Gabriel Morera, Juan Calzadilla, Josep María Cruixent y Manuel Quintana Castillo.¹ El catálogo, que fue a su vez el primer número de la revista

1 Los títulos de las obras ilustran no solo las trayectorias temáticas individuales, sino que también sirven como preludeo para comprender el desarrollo estético que se da a lo largo del decenio: de Irazábal, *El occiso*, *Cachalote prenatal* y *Bojote*; de González, *Jaque-mate*, *Sopa de los fieles* y *Totem neolítico*; de Quintana Castillo, *Trabajos de achab*, *Resina megalítica*, *Sobre una arruga del sol* y *La recesión de los dólmenes*; de Contramaestre, *Himen de la ballena* e *Irrigación prenupcial*; de Luque, *La trompa de la ballena* y *El ombligo en la frente* y *Hélice de la ballena*; de Morera, *Cantos glúteos*; de Calzadilla, *Rerum novarum*; de Cruixent, *L'homme* y *Enfermé en lui-même*; y de Briceño, *Hierro*, *Piedra* y *Soldadura*. Si en algunos hay

Rayado sobre el Techo, tuvo una tirada de 500 ejemplares y consistió en un pliego a cuatro con una ilustración de tinta negra de Luque. El equipo redactor y las contribuciones textuales sumaban a Gonzalo Castellanos, Edmundo Aray, Rodolfo Izaguirre, Caupolicán Ovalles, Francisco Pérez Perdomo y Salvador Garmendia a la lista de nombres de quienes expusieron, ya fueran miembros o actores afines al grupo, y que constituirían conjuntamente ese primer equipo ejecutor de la primera acción de El Techo de la Ballena en Caracas. En adelante se incorporarían otros nombres, como Adriano González León, Mary Ferrero, Dámaso Ogaz, Efraín Hurtado o Hugo Baptista, ya fuera de forma oficial o como colaboradores habituales, así como aquellos que contribuyeron puntualmente con sus trabajos o sirvieron de corresponsales fuera de Venezuela.

El marco temporal de El Techo de la Ballena varía en función de los diferentes testimonios y de la inclusión o exclusión de algunas actividades o producciones individuales bajo el sello del grupo, situando la disolución entre 1967 y 1969. Si bien oficialmente el grupo se inicia en Caracas con la exposición *Para la restitución del magma*, sobre la que aparecieron publicados los primeros textos, incluido un pre-manifiesto en el último número de *Sardio*, la reconstrucción histórica obliga a considerar el relato de Carlos Contraмаestre sobre su etapa de estudiante de medicina en la Universidad de Salamanca. Según el pintor de Valera, junto a Caupolicán Ovalles y Alfonso Montilla y en referencia al mar que los separaba de su país de origen, en 1957 bautizaron el apartamento en el que convivían con una fórmula metafórica consistente en “un código zoológico y lírico” (Brioso Santos 2002: 52) inspirado por los sintagmas poéticos escandinavos recuperados por Jorge Luis Borges en *Las kennigar* (1933).² “El Techo de la Ballena”

una concentración en la materia misma, otros juegan con imágenes prehistóricas, el doble sentido, la sexualidad, la enfermedad, y la muerte.

2 Para consultar el testimonio de Contraмаestre puede leerse *online* la entrevista que le realizó Alfredo Pérez Alencart el 6 de noviembre de 1996 en Salamanca publicada en la web *Crear en Salamanca*: Carlos Contraмаestre, “El Techo de la ballena nació en Salamanca”, entrevista por Alfredo Pérez Alencart (11 de mayo de 2016). También Edmundo Aray hace referencia a los gestos fundacionales del grupo a tra-

fue una primera expresión poética y lúdica vinculada a diversos gestos estrafalarios y grotescos, quizá ebrios de alcohol y juventud, como habían sido la iguana por mascota o una canción que, años más tarde, Adriano González León consideraría el himno del grupo:

Los pájaros, los pájaros,
fornican en la catedral (bis)
¡Oh! Brujas de mi viejo aquelarre
con los huesos de los gatos hacen flautas (bis)
Los pájaros, los pájaros
fornican en la catedral (bis)
Los que antes eran plumas
hoy son agujas de oro (bis)
Los pájaros, los pájaros,
fornican en la catedral (bis)³.

vés de las acciones de ambos estudiantes en Salamanca en “Carlos Contra maestre, El Techo de la Ballena y un homenaje a la poesía”, *Agulha: Revista de cultura*, s/n (noviembre de 2014); así como también Adriano González León menciona estos hechos en Raúl Vacas Polo y Tomás Hijo, “Entrevista a Adriano González León”, *Blog de Raúl Vacas Polo* (13 de enero de 2008). Por último, *Las kennigjar* de Borges se trata de una reflexión sobre estas fórmulas metafóricas islandesas en la poesía medieval en un estudio del *ars poética* de Snorri Sturluson (ss. XII-XIII): “En su presentación más simple, una *kennig* no es más que una metáfora o una perífrasis, y está dividida en dos partículas, es decir, compuesta de dos sustantivos, uno de los cuales va en nominativo (la palabra base) y el otro va generalmente en genitivo, formando una palabra compuesta. Ejemplo de esto sería la *kennig fuglheimur* o ‘morada del pájaro’, que significa ‘el aire’” (Jónsdóttir 1995: 128).

- 3 Hacia 1980 González León recordaba: “El origen de esta canción es una especie de juego que comenzó en el apartamento de Caupolicán Ovalles y Carlos Contra maestre en Salamanca: alguien les llevó de regalo una iguana embalsamada y un día la sacaron a pasear por la calle y se armó una expectación entre la gente de España que parecía que nunca había visto una iguana; entonces le pusieron el título a su apartamento, ‘La iguana verde’, cuando se mudaron me recordaba Carlos Contra maestre que había leído antes un libro conmigo en Valera, un libro sobre la cosmogonía de los pueblos nórdicos llamado *El kalevala*; ahí leímos un día que decía ‘Techo de la ballena el cielo’ y nos gustó mucho eso. Cuando Carlos se fue a Madrid le puso a su apartamento el nombre de ‘El techo de la ballena’, recordando esa expresión que aparecía en la mitología escandinava. Cuando regresamos todos al país se divide el grupo Sardino, entonces se funda El Techo en

Según el testimonio de González León, esta “cantinela” se fue popularizando en las reuniones de los bares y los cafés de Caracas, llegando a convertirse en un verdadero himno con coros, bajos, y contraltos improvisados, si bien solo la melodía fue recogida documentalmente en forma de partitura.

Este carácter estridente e irreverente del grupo se encuentra condensado en el mismo nombre de la agrupación, que tal como señala Brioso Santos (2002: 52), se trata de un sintagma originalmente “circunstancial, inmotivado, ajeno a [los] principios estéticos” del grupo, que les permitió jugar enigmáticamente por medio de “bromas oceánicas” durante los primeros años de su consolidación, tal como se extrae de los manifiestos para, finalmente, convertirse en una herramienta estético-política de sentido múltiple. Así es como a la pregunta legítima sobre el significado de la metáfora oceánica, sobre el gran cetáceo que es la ballena, puede responderse recurriendo al tercer manifiesto, publicado en 1964 y cuyo título propone el interrogante “¿Por qué la Ballena?”. Este texto plantea justamente la multiplicidad como forma de escapar a la univocidad propia de la historiografía literaria y artística. Asimismo, en el primer *Rayado sobre el Techo* se publica un texto de Ovalles titulado “El gran magma”, en el que se explora el lirismo del nombre de la agrupación y que hace referencia indirecta a la etapa de estudiante en Salamanca: “un nombre que rompe todas las liturgias del lenguaje” y por ello es “más que un nombre / bajo [cuyo] ligamen todas las cosas tendrán un punto de unión / con lo invisible [espacio tabulado] tal es el sentido que se descubre en lo que / la ballena ha devorado en la piel de la iguana”.⁴ Sin embargo, en el segundo

homenaje a la idea que tenían los nórdicos del cielo en su mitología. [...] Pero eso es posterior a este fenómeno y del recuerdo de una canción medieval que traía Caupolicán y que Contramaestre tarareaba. Apenas era un verso que comenzó a verse como un juego tonal que decía: ‘Los pájaros, los pájaros...’” (entrevista a Adriano González León en Coviella y Dávila 2015: 135-137). En la entrevista realizada por Vacas Polo y Tomás Hijo, sin embargo, González León afirma que la iguana estaba viva y la paseaban por la Plaza Mayor, y quién sabe si verdad o mentira, acabó convirtiéndose en “la iguana ebria”.

4 Caupolicán Ovalles, “El gran magma”, *Rayado sobre el Techo*, 1 (marzo de 1961).

manifiesto de 1963 se hacía referencia a la ballena puesta “panza al sol en los 912.050 kilómetros cuadrados venezolanos”,⁵ pudiendo sostenerse que es por tanto metáfora del país. Finalmente en el guion de la película *Pozo muerto* de 1967, Edmundo Aray recuperaba la pregunta del tercer manifiesto para responder de forma más concisa: “¿Por qué la ballena? Y esta vez asumiendo la peripecia del cine. Preguntarán de nuevo. La respuesta exige ahora mayor claridad: porque no hay cadena que la sujete y la hunda en el mar —recurso represivo en Venezuela—, ni forma, por alevosa y siniestra que sea, capaz de someter su actividad combatiente y denunciadora”.⁶ Una propuesta valiosa sobre la teorización de la indeterminación del significante *ballena* ha consistido en comprenderla bajo la noción de “contingencia” (Gaztambide 2018: 68). La ballena se convierte así en un medio contingente que expresa lo espacial y lo social, como ocurre en el a menudo referido relato bíblico de Jonás. Este mismo desarrollo del significado de la ballena es el que, de una forma menos superficial, se analiza en los tres momentos discursivos abordados en adelante, en la medida en que dan cuenta de un mayor anclaje social y una mejor definición de las intenciones. No obstante, si no se presta atención a la dinámica del campo cultural en general, esto induciría al error de pensar que en efecto se produce una radicalización del discurso cuando la tesis aquí defendida es justamente la contraria. Aunque ello suene controvertido, es justamente en esa militancia explícita donde se identifica la desintegración del grupo y la persecución de metas individuales, al igual que ocurrió con Sardio y su último número.

La publicación en el octavo número de la revista de Sardio del “Pre-manifiesto” del Techo junto a los textos de los catálogos que acompañaron las dos primeras exposiciones del grupo, *Para la restitución del magma* y *Homenaje a la cursilería*, pone de relieve que aquellos primeros gestos de rebeldía estaban destinados a cuestionar “la invertebrada mediocridad” del panorama cultural y proponían una regene-

5 “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

6 Edmundo Aray, “¿Por qué la ballena?”, en *Pozo muerto* (Caracas: El Techo de la Ballena, 1967).

ración tanto en plástica como en literatura.⁷ Su autoconsideración como vanguardia intelectual y artística se patentiza en las primeras líneas del “Pre-manifiesto”, en el que se reconoce la inspiración dadaísta y surrealista sin por ello caer en un movimiento imitativo.⁸ Se puede también identificar una tímida voluntad programática, por cuanto se aprecian algunos postulados estéticos generales:

[...] no queremos proclamarnos sacerdotes del absurdo y menos aún de la burla, categorías que todos ya hemos superado. El absurdo y la burla serán tan sólo medios de expresión y más nada. El arte de nuestro tiempo es trágico, se devora constantemente a sí mismo y se exige nuevos intentos que se destruyen a sí mismos, como aquel signo de serpiente que se devoraba por la cola y que fue uno de los símbolos de la alquimia. Expresar, sólo expresar, éso [*sic*] queremos. [...] a fin de cuentas, lo que queremos es restituir el magma, la materia en ebullición, la lujuria apagada de la lava. Demostrar que la ballena, para vivir, no necesita saber de zoología, pues toda vértebra tiene su riesgo, y ese riesgo, que todo acto creador incita, será la única aspiración de la ballena. Percibimos, a riesgo de asfixia, cómo los museos, las academias y las instituciones de cultura nos roban el pobre ozono y nos entregan cambio un aire enrarecido y putrefacto. La ballena quiere restituir la atmósfera.⁹

La motivación preliminar de esta nueva agrupación, más allá de la ideología de fondo y el apoyo a la Revolución Cubana, causa más probable de la disolución de Sardo, parece haber sido la posición y toma de posición de los actores afines a una denuncia más frontal y multidisciplinar del campo cultural tras tres años de democracia, en

7 Sección sin título dedicada a El Techo de la Ballena en *Sardo*, 8 (mayo-junio de 1961), p. 136

8 Este texto, curiosamente titulado “Pre-manifiesto”, fue publicado con posterioridad al n.º 1 de *Rayado sobre el Techo*, donde apareció el que se considera el primer manifiesto, asociado a la exposición inaugural *Para la restitución del magma*.

9 “Pre-manifiesto”, *Sardo*, 8 (mayo-junio de 1961), pp. 136-137. Publicado previamente en *La Esfera*, el 24 de marzo de 1961, bajo el título “Las instituciones de cultura nos roban el oxígeno, afirman”, el texto servía para anunciar la primera exposición del grupo, disponible en el archivo del Fine Arts Museum Houston, <<https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1060199#?c=&m=&s=&cv=&xywh=522%2C215%-2C1637%2C916>>.

la que el acuerdo estético se dio posteriormente, casi como resultado de dicha confluencia. De hecho, en el primer catálogo, correspondiente a la muestra informalista, se recoge en forma de encuesta las opiniones de algunos miembros o simpatizantes del Techo a propósito del Salón Oficial de pintura, en el que se desea la desaparición de los salones, se lo compara a un matadero donde se exhiben los cadáveres de los productos oficiales, se señala la preferencia por la letrina, o se lo considera un mal necesario.

Disuelto Sardo, El Techo de la Ballena intentó consolidarse como la avanzada cultural del país y para ello lanzó una campaña publicitaria en la prensa que atrajo la atención de críticos culturales y algunos simpatizantes, pero también detractores. En el catálogo de *Para la restitución del magma* se incluía un texto humorístico bajo la forma de una nota de prensa en la que se informaba de un “audaz robo” realizado en el garaje-galería, con el cual se habían sustraído algunos cuadros de la exposición.¹⁰ Esta broma fue también divulgada en al menos dos artículos de *La Esfera* donde se insiste:

Las pesquisas realizadas para determinar quiénes fueron los autores del hurto en la Galería de los Informalistas resultaron infructuosas. [...] Contra maestre informo a esta redacción el interés del grupo por la asistencia a la galería de todos los delincuentes, los nobles delincuentes –hayan participado o no en el robo de las telas– que amen la pintura.¹¹

10 “Última hora”, *Rayado sobre el Techo*, 1 (marzo de 1961).

11 Recorte de prensa conservado sin paginar en la colección de El Techo de la Ballena del archivo de la biblioteca del MoMA de Nueva York y perteneciente al segundo artículo, *La Esfera de la Cultura* (24 de marzo de 1961), s/p. El 22 de marzo se había publicado en *La Esfera* una nota titulada “Sustraídos cuadros de galería informalista” en la que se hablaba del “hecho casi sin precedentes en el ambiente artístico de Caracas, el de quien en vez de violentar cerraduras de almacenes o de bancos se hayan ocupado de hacerlo con un modesto garaje que la voluntad de un grupo de artistas trata de convertir en sala de exposiciones. [...] Podría ocurrir también y esto lo comentaban ayer tarde, artistas y animadores de la galería ultrajada, que sean pintores de tendencias enemigas que hayan querido molestar de manera tan peculiar y arbitraria a sus colegas robándoles sus telas, para echarlas al Guaire, a lo mejor” (*apud* Brioso Santos 2002: 160). Dos días después,

También se hizo eco de la muestra en *El Nacional*, donde se anuncia la hora de la inauguración y se presenta al grupo como “intelectuales y artistas” que reivindican “las posibilidades de la creación por medio del absurdo” al tiempo que se acompaña la nota de una fotografía elegida por el grupo de un detalle industrial.¹² Casi un mes después, Juan Calzadilla, bajo el seudónimo de Esteban Muro, publicaba una reseña en *El Nacional* sobre la exposición acompañada de la ilustración de Luque para el catálogo e insistía en el robo perpetrado a la galería y en el probable lanzamiento de los cuadros al río Guaire. En ella, además, se hace referencia al carácter espectacular y festivo que circundó el evento, acompañado con un “hombre-orquesta” y los “cócteles de hígado de ballena” que se repartieron en la calle entre la afluencia.¹³ Este supuesto robo como acción propagandística tiene su correlato en el hecho verídico del asalto al Museo de Bellas Artes en enero de 1963, por el cual se sustrajeron obras de la exposición *Cien años de pintura en Francia*, un ejemplo más bien de cómo las estrategias artísticas irrumpen en la realidad y en lo político.¹⁴ En julio y septiembre de 1961 aparecieron también en la prensa, en *El Nacional* y *La Esfera* respectivamente, tanto una reseña sobre el último número de Sardio que publicita la emergencia del Techo como una de las tantas cosechas que siguió a la organización de *Espacios vivientes* del interés institucional por el informalismo consistente en una invitación a Barcelona (Estado Anzoátegui) en la Escuela de Bellas Artes “Armando Reverón” en octubre de 1961.¹⁵ Aunque el grupo se hubiera

coincidiendo con la inauguración de la muestra, se publicó nuevamente la nota “Nuevos cuadros llevarán para inaugurar esta noche galería de informalistas”.

- 12 Recorte de prensa consultado en el archivo de la biblioteca del MoMA. “El Techo de la Ballena espera a nuevos Jonás”, *El Nacional* (24 de marzo de 1961), s/p.
- 13 Esteban Muro, “Cierta ballena”, *Jueves de El Nacional* (20 de abril de 1961), p. 1.
- 14 Las obras sustraídas fueron *Bañistas* de Paul Cézanne, *Naturaleza muerta* de Paul Gauguin, *Flores en un vaso de cobre* de Vincent Van Gogh, *Naturaleza muerta* de Pablo Picasso y *Naturaleza muerta con peras* de George Braque. El comunicado oficial se reproduce en nota al pie en el *Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964), p. 26.
- 15 A propósito de la muestra en Barcelona, la nota de prensa señala: “Viajarán próximamente para la organización y preparación de ambiente los siguientes integrantes: Irazábal, Daniel González, Gabriel Morera, Pedro Briceño y el escritor

definido fuera de la institucionalidad, a diferencia de Tabla Redonda, su presencia tanto en los medios de comunicación como en las instituciones oficiales, antes incluso de la creación del INCIBA, es innegable. La ambigüedad con la que se define la agrupación podría ser la causa del interés y atención que despertó con estas primeras acciones publicitarias, claramente propagandísticas, complementando los postulados más políticos que estéticos que emanan de los manifiestos.

Vale la pena recuperar el análisis de los manifiestos en la medida en que este tipo de escritos funcionan como textos programáticos, por más que los mismos firmantes, siguiendo el ejemplo de Tristan Tzara, persigan elaborar un texto *aprogramático*.¹⁶ El manifiesto ha acompañado a los movimientos de vanguardia desde principios del siglo xx y reúne algunas características comunes. Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, los manifiestos son textos político-literarios que yuxtaponen un código reivindicativo a un código lírico. De ahí que se perciba en el segundo manifiesto, publicado en 1963, dos años después del primero, un lenguaje metafórico que alude no solo al campo cultural, sino también al panorama político. Se generan y repiten fórmulas asociadas a la naturaleza y al mundo acuático de la ballena como “vigilancia cetácea”, “precisar su natación” o “coletazos y mordiscos”; otras afianzan una estética de lo cadavérico y lo enfermo al definir a la ballena como “reo de putrefacción”, “incontaminable”, “antídoto que se requiere para repeler el asalto de tantos gérmenes que lesionan el derecho a gritar”; así como también de la materialidad

Adriano González León, quien dirigirá la Mesa Redonda como anticipo de la exposición”. Ambos recortes recuperados en el archivo de la biblioteca del MoMA: “Mención al ‘Techo de la Ballena’ en último número de ‘Sardio’”, *El Nacional* (14 de julio de 1961), s/p; y “La ballena irá a Barcelona”, *La Esfera de la Cultura* (27 de septiembre de 1961), s/p.

16 “J’écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (décilitres pour la valeur morale de toute phrase – trop de commodité; l’approximation fut inventée par les impressionnistes). J’écris ce manifeste pour montrer qu’on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l’action; pour la continuelle contradiction, pour l’affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n’explique pas car je hais le bon sens” (Tzara 1963: 14).

petrolífera de la nación al aludir las prácticas artísticas llevadas a cabo como “grasa plástica [...] o residuos de X-100 y Esso-Motor-Oil [...] para embadurnar bellas costumbres”.¹⁷ También en el tercer manifiesto, publicado en 1964, se insiste en los mismos campos semánticos en torno a la ballena con el lirismo y la vaguedad de su sentido, desarrollando aún más el campo semántico en torno a la muerte y al petróleo, dos constantes que representan el contexto sociopolítico. Esta tríada semántica, entre la ballena, la muerte y la materialidad de la nación acabará también absorbida por el parecido fonético entre lo magmático y lo *majamámico*, una noción desarrollada por Dámaso Ogaz en su trabajo.¹⁸ En definitiva, la consolidación de un léxico ballenero no escapa a nadie que ojee la producción del grupo, puesto que estos campos semánticos cobran cada vez mayor presencia en los prólogos y textos curatoriales del grupo.

Desde un punto de vista formal, los dos primeros números de *Rayado sobre el Techo* en los que se publicaron los primeros manifiestos

17 “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

18 En 1967 Ogaz escribiría en “La ballena, Jonás y lo majamámico” un intento de definición de esta noción. Se trata de un texto de difícil lectura por lo imbricado del lenguaje y la exploración surrealista: “El majamatismo pervierte el orden a través de la intromisión individual o masiva, como es el caso del ‘Techo de la Ballena’. Dentro del bello mamífero que ellos techaron para crear una mayor arbitrariedad interna, se trastoca también cualquier duda en el plano del individualismo. [...] Este ejemplo del Techo de acto masivo de ilegalidad, de antirritmo ciudadano, surgió, al parecer, como una especie de comunidad espontánea, similar a las secreciones hormonales, y las individualidades cabían, entonces, exactamente en ella. Inmersos hasta el cuello en la lengua de la ballena, empero cada uno envuelto en su plasma, inauguraron el diálogo al unísono y en divergencia, según el grado de capacidad vejatoria, de inventiva ilícita y poder de enajenación” (*apud* Rama 1987: 214). Briosos Santos comenta con mayor claridad que “[l]o *majamámico* viene a ser todo lo que implica una injerencia no esperada o mágica de un ser en otro ser, de un cuerpo en otro cuerpo, vivo o muerto, situación que suele conseguirse, según Ogaz, bien mediante alguna forma de sexo infrecuente –zoofilia, necrofilia, necrofagia–, bien a través de actividades paranormales o estados de alienación [...]. Lo *majamámico* es, entonces, una forma particular de simbolismo a medio camino entre el mito y el arte, la encrucijada donde nacen el arte mítico o el mito artístico” (Briosos Santos 2002: 62).

consistieron en un desplegable legible en distintas direcciones, que de acuerdo a Brioso Santos (2002: 181), responde a un contexto de colectivización de la experiencia, tanto de los autores como del público/lector. Quizá en parte por la falta de fondos para llevar a cabo una revista al uso o por el empuje inicial de los artistas plásticos, el diseño de estos dos primeros *Rayados* resulta más atractivo para su divulgación y la lectura, dada su ligereza y la supeditación del texto a la forma. En el segundo número aparecen, como marcas de agua bajo el texto, reproducciones de grabados del siglo XVI que acompañarán todos los proyectos del grupo a partir de entonces. La primera aparición de estos grabados se produce, sin embargo, con la diagramación de Daniel González del que fue el primer libro de poesía editado bajo ediciones de El Techo de la Ballena en mayo de 1962, *¿Duerme usted, señor presidente?* de Caupolicán Ovalles. El uso de estas ilustraciones deliberadamente anacrónicas, tanto en el tiempo como en el espacio, fue un gesto habitual en las vanguardias históricas y su inclusión como huellas de un pasado lejano y extraño contribuye, en el caso del Techo, a esa indeterminación perseguida que emana de las múltiples metáforas y evasiones discursivas. Brioso Santos considera que la elección de la ballena como símbolo sugiere “primitivismo”, quizá como el que se pretende recuperar con la explosión magmática, por la oportunidad de ruptura que ofrece (Brioso Santos 2002: 59-60). A diferencia de la presentación formal de los primeros números de la revista, el tercer manifiesto aparece como editorial del tercer *Rayado*, esta vez impreso en un formato estándar paginado que da cuenta de un aumento del trabajo colectivo y de la ambición de una nueva empresa, en la medida en que se incluyen fotografías, ilustraciones, *collages*, traducciones de autores extranjeros, cuentos, comunicados, reseñas de los colaboradores e incluso un listado de corresponsales extranjeros. En cierto modo, la revista tomó la forma de una publicación de grupo similar a las que estaban haciendo el resto de grupos coetáneos y sin embargo, no tuvo continuidad.¹⁹ El manifiesto está precedido por la reproducción de

19 Parece ser que era Edmundo Aray el más activo en la búsqueda de donaciones, creación de cuotas de socios o contratos publicitarios que permitieran, junto con

un grabado con la representación de diversos monstruos marinos, y al cierre se encuentra el grabado que se convertiría en logotipo de las ediciones de El Techo de la Ballena, una figura más parecida al caimán o a la iguana que a la ballena. Formalmente se observa que el nombre de la agrupación aparece en mayúsculas con una frecuencia de hasta seis veces, así como también “dadá” y “surrealismo”. Teniendo en cuenta el carácter constituyente de este tipo de textos, este destello visual tiene como objetivo dejar una huella en el lector sobre ciertos conceptos clave al tiempo que ha contribuido a simplificar el análisis histórico y estético sobre el grupo, a menudo definido por estas vinculaciones con las vanguardias surrealista y dadaísta.

Finalmente, desde un punto de vista sintáctico y discursivo, en los manifiestos se tiende a la ruptura con las normas de ortografía y sintaxis, así como a la definición y justificación, que en el caso del Techo está repleta de humor, sarcasmo, absurdo e indefinición. De hecho, el humor y la ironía atraviesan no solo los manifiestos, sino también todas las producciones del grupo. Por ejemplo, dado que en las últimas páginas de cada libro aparece un listado que incluye las obras ya realizadas y las aún proyectadas, se ironiza en la primera edición del libro de Ovalles con “obras no realizadas”, epígrafe bajo el cual aparece una “exposición de grandes maestros” titulada *Desagravio a Picasso por los homenajes recibidos en su 86º aniversario*. La expresión de la crítica al panorama cultural nacional en los manifiestos también se da a través de fórmulas irónicas como “embadurnar bellas costumbres” o “cortesía y abaniquo de señoritas”.²⁰ En cuanto al recurso de la reiteración, tanto la frecuencia de la enunciación del nombre de la agrupación como la constitución de los campos semánticos arriba mencionados, contribuyen a crear una suerte de glosario particular cuyo valor ambiguo y metafórico desaparece y el significado y los propósitos del

las contribuciones propias de los miembros, sacar a flote no solo los *Rayados*, sino los diversos proyectos simultáneos en los que se enfrascó la agrupación. Asimismo, la diferencia en los materiales se explica por la utilización de diferentes talleres gráficos e imprentas, con tiradas de hasta 1000 ejemplares.

20 “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

grupo se hacen patentes. El golpe de la letra tiene su correspondencia en el golpe del fusil: “Como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra, nosotros insistimos en jugarlos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos”.²¹ El símil del combate guerrillero expresa la convicción de la capacidad transformadora o detonante del arte y la literatura y su expresión explícita se refuerza con el recurso sintáctico de la repetición. El ritmo del lenguaje también se explora en el primer manifiesto, el cual consta de una presentación formal particular: sin respetar la ortografía, todo el texto está escrito en minúsculas y cursivas y las frases, no siempre oraciones completas, sino también sintagmas nominales sueltos, no están estructuradas por medio de signos de puntuación, sino por un espacio tabulado. El espacio en blanco, que podría significar una breve interrupción o silencio, induce a la lectura fragmentada pero, dado el carácter poético del texto, permite al lector una digestión consecutiva de su sentido.

Entre las referencias propiamente discursivas, hacia el cierre del segundo manifiesto, se incrusta la consigna “para la transformación de la vida y la sociedad”.²² Esta premisa acabará convirtiéndose en un lema recurrente del Techo en el primer quinquenio de la década, puesto que no solo es retomada en el tercer manifiesto, sino que es impresa acompañando catálogos y ediciones diversas, como por ejemplo en el caso de las ediciones tubulares en formato de pliego *En uso de razón*, poema de Caupolicán Ovalles, o *Twist presidencial*, poema “mínimodrama” de Edmundo Aray, ambos de 1963.²³ Seguramente no escape al lector que se trata de una consigna marxista y una alusión directa al surrealismo francés. André Breton pronunciaría en 1935 un discurso que finalizaba de la siguiente forma: “‘Transformemos el mundo’ dijo Marx, ‘cambiemos la vida’ dijo Rimbaud. Para nosotros,

21 “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

22 “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

23 “[...] a nosotros nos tentaba más llamar cualquier cosa a un poema antes que poema. Preferíamos llamarlo ‘mínimodrama’ o ‘collage’ o ‘cadáver exquisito’, antes que poema” (entrevista a Edmundo Aray en Díaz Orozco 1997: 129).

estas dos consignas se funden en una”.²⁴ La herencia de las vanguardias históricas es especialmente reconocida en los primeros años de la agrupación, tal como se explicita en el tercer manifiesto, aunque en el “Pre-manifiesto” se evite situarse “bajo ningún signo protector”.²⁵ De nuevo, y como se discutirá más adelante, esto ha contribuido a teorías como la de María C. Gaztambide, quien habla del Techo como de una “retaguardia” artística, justamente por su vinculación con dadá y el surrealismo o la utilización de los grabados renacentistas, en oposición a la modernidad que representaban las tendencias de la abstracción geométrica y el cinetismo.²⁶

Asimismo, el carácter fundacional de estos textos y la afirmación que significa la aparición de un grupo o movimiento están mayoritariamente basados en un acto de ruptura y de negación (Gaztambide 2018: 182). Es por ello que en estos textos se insista en la regeneración cultural formulada a través de una crítica mordaz de las instituciones y los actores que en ella participan. La negación se extiende a esa volun-

24 André Breton, “Discurso en el congreso de escritores [París, junio de 1935]”, en González *et al.* 2009: 465.

25 Véanse “Pre-Manifiesto”, *Sardio*, 8 (mayo-junio de 1961), p. 136; y “¿Por qué la ballena?”, *Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964), p. 4.

26 “At the artistic level, El Techo’s reliance on anachronistic modes of figuration, medieval myths, and other conventional resources culled from art’s past aligned it with key currents and practitioners of avant-garde Latin American art—from David Alfaro Siqueiros and the Mexican Muralists to Joaquín Torres-García to Luis Felipe Noé and the many tendencies grouped under Informalism—whose proposals, on the surface, resisted the idea that art is characterized by perpetual evolution. [...] Undeniably, El Techo’s rearguard stance—understood here as a tactical, against-the-grain position concerned with Venezuelan actuality rather than with the linear progression of art—mirrored life as it was and not art as it should be [...]. El Techo’s deliberate interest in evoking aspects of the past to shape proposals focused on the future is, in my view, one of the most significant hallmarks of its entire production. Understood as an uncompromising return to an earlier, potentially inferior condition, as applied here, the concept of ‘rearguard’ does not merely invoke alternate modes of movement—moving ‘in a direction contrary to the norm’ as well as ‘turning back’—but it also encompasses key aspects of the degenerate and the abject, which are consistent with less common definitions of the term” (Gaztambide 2018: 67).

tad de querer escapar a las definiciones, por más que las metáforas y el lenguaje acabaran definiendo al grupo y su práctica. Se vinculan y desvinculan continuamente de movimientos inspiradores como el surrealismo y el dadaísmo, pero revelan el horizonte ideológico e intelectual del grupo al evocar a Marx y a Rimbaud, al capitán Ahab, al aullido o al informalismo mismo, o al reproducir los grabados de los monstruos marinos, lo que sitúa sus referentes universales en autores como Herman Melville, Allen Ginsberg y otros poetas de la generación *beat*, los pintores españoles de El Paso, y en la iconografía grotesca del medioevo y del renacimiento.²⁷ Podrían sumarse otras referencias explícitas que aparecen en el resto de las revistas, los catálogos o los prólogos editoriales, como El Greco, William Blake, Antonin Artaud o Alfred Jarry. En cualquier caso, la negación es parte de los manifiestos y, como en el manifiesto de Tzara, es condición para la afirmación:

¿Por qué la ballena?, preguntó alguien con esa irritante necesidad reflexiva que muestra a veces quien, justamente, no tiene cómo explicarse para qué ha nacido. Y es que hay una manera de justificar *el hecho de no tener respuestas*, jugando pomposamente, profesoralmente o con falsa ingenuidad, en medio del vacío, con el quehacer de los demás. En el disparadero mental de nuestra cultura, en medio de esta salsa musgosa de país sometido y vejado, en esta especie de muladar de los grandes consorcios, es quizás lo menos esperar actitudes semejantes. [...] De allí que alguien pregunte por qué la ballena, elemento austral o boreal, y no un caimán, tan vivo y bien criadito en nuestros para[í]sos tropicales. [...] *No vamos a dar una respuesta pura y simple*. Siempre hemos odiado la voracidad de los interrogatorios, y un examen es un examen, llévese a cabo en el aula, en el café o en la Dirección General de Policía. [...] ¿Por qué la ballena? Por eso justamente. Porque hubiera sido fácil elegir el caimán. O porque hubiera sido de señoritos estetas elegir el hipocampo. Y también porque la ballena está en el medio de la bondad y el horror, sujeta a todas las solicitudes del mundo y el cielo, con su vientre dignísimo que se r[í]e de Jon[á]s y engulle un tanquero de petróleo, toda

27 “De allí que no funcionen imposiciones de ningún género y 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”, “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

extendida de uno a otro extremo de la tierra, que casi es la tierra misma o es el pájaro minúsculo que picotea su diente careado en el cual nadan los peces. Esa amplitud natatoria, ese deslizarse frenético, que *nos permite negarnos en un comienzo a contestar*, y concluir contestando, porque, a pesar del odio al inquisidor, *teníamos suficientes respuestas para anular su deleznable pregunta*. Ese empuje hacia lo desconocido que puede acrecentarnos la razón de vivir y contaminar los instrumentos de una substancia corrosiva que cambie la vida y transforme la sociedad.²⁸

Si bien los manifiestos y la producción escrita en torno a las mismas acciones balleneras deben considerarse como “complemento” del hecho artístico o literario, son también expresiones artísticas si, tal como se ha establecido, se analizan tanto el texto como su textura.²⁹ Ha habido, en la revisión histórica de *El Techo de la Ballena*, cierta tendencia a considerar los manifiestos como pilares centrales de su producción cultural. Es cierto que

[...] un manifiesto posee unas características peculiares que exceden por completo el marco tradicional de los recetarios artísticos: son, por lo general, proclamas radicales dictadas por la urgencia y por la pasión y, por ello, tremendamente singulares; en una palabra: algo que está en las antípodas de una reflexión disciplinada y autosatisfecha. De manera que mucha de la vivacidad expresiva y las intuiciones fulgurantes que definen a estos documentos vanguardistas está en relación inversamente proporcional al rigor y la claridad académicos. Intentar, pues, aplicar los moldes de interpretación tradicionales a este nuevo tipo de manifestaciones puede ser, como ocurre igualmente a nivel del propio lenguaje artístico, uno de los mayores errores que puede cometer el crítico o el historiador (González *et al.* 2009: 12-13).

Pero a esa misma advertencia al crítico y al historiador, podemos sumarle que debe tenerse en cuenta que la condición artística de estos

28 “¿Por qué la ballena?”, *Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964), pp. 3-4; énfasis mío.

29 Ángel González, Francisco Calvo y Simón Marchán, en su introducción a la antología de textos de las vanguardias de primera mitad del siglo xx, consideran que una “actitud científicamente correcta” debe contemplar estos textos teóricos como “*complemento* [...] para conocer el hecho artístico” que “ni [lo] sustituyen ni [lo] falsifican” (González *et al.* 2009: 11).

textos no condensa todo el trabajo del grupo, ya que, especialmente en el caso del Techo, se restringen a los primeros postulados de hasta 1964 sin cubrir por completo el arco temporal de su praxis hasta 1968-1969. De ahí que sea arriesgado suscribir la tesis de que entre estos tres textos se aprecie la conformación y el declive del grupo.³⁰

Al contrario, la inclinación por esta voluntad teórica provocativa y justificativa por parte de los grupos vanguardistas tiene su correlación con la misma noción militar de “vanguardia”. Es quizá este aspecto beligerante y militantemente marginal el que explica el resurgimiento de la “neovanguardia” a partir de los sesenta, no solo en Venezuela, sino en diferentes espacios de la geografía americana y europea. Es cierto que las neovanguardias no siempre se consolidaron en forma de *ismos* y, en la opinión de Peter Bürger (1997: 104-107), traicionaron más rápidamente el carácter antiinstitucional que define a las vanguardias por el mismo hecho de ser una actitud replicada. No obstante, debe comprenderse su irrupción histórica no como una falta de autenticidad, sino como un fenómeno social de recuperación de unas estrategias expresivas ligado a circunstancias históricas atravesadas por *localismos* y *globalismos*. Esto es, la profunda convicción de que el arte había perdido su aura de autonomía e irrumpía en él la historia, volviéndolo profundamente heterónimo, una heteronomía que Bürger no valida en las neovanguardias, por cuanto sostiene que no logran consolidar la unión entre arte y praxis vital. Aunque el autor reconoce que el distanciamiento entre estas instancias, que limita la capacidad del arte de criticar la realidad social y política, se da en las

30 Maguy Blanco Fombona considera que el grupo comienza a desintegrarse tras la aparición del tercer manifiesto: “Si nos detenemos en su título ‘¿Por qué la ballena?’ y luego en las primeras líneas del Manifiesto, observamos que revela de inmediato que se acerca el final. Es un manifiesto en el cual existe la necesidad de justificar la existencia del grupo, en los dos anteriores la existencia se imponía”. Y aun cuando el mismo autor cita la máxima de González León sobre la “necesidad de acción”, sigue sosteniendo que “entre líneas percibimos la nostalgia de que esta lucha está llegando a su fin. Este Tercer Manifiesto no tiene ni el impulso del Primero, ni la combatividad del Segundo, por el contrario es un Manifiesto que explica y justifica” (Blanco Fombona 1998: 91-92).

facetas de la “finalidad”, la “producción” y la “recepción”, únicamente lo diagnostica en la neovanguardia. Al mismo tiempo, plantea que la relación entre una categoría y el despliegue histórico de los objetos a los que se aplica dicha categoría, como es la misma noción de “(neo)vanguardia”, se aclara por el medio artístico o el procedimiento (Bürger 1997: 55). El procedimiento permite reconstruir el proceso productivo para la comprensión de las causas y efectos de las elecciones en él ejecutadas.

A este respecto, cabe considerar la distinción que Helio Piñón establece entre práctica artística y proyecto estético en el prólogo en castellano a la edición de 1987 del ensayo de Bürger. En efecto, la práctica responde a una orientación estética y ambas responden la “autoconsciencia histórica”:

La consciencia histórica del sentido de la vanguardia puede explicar, acaso, los componentes míticos de su proyecto. En primer lugar, la vanguardia tiene un fundamento historicista que puede resumirse en el postulado: en cada momento de la historia no puede hacerse cualquier cosa. Por otra parte la componente positivista de la modernidad tiende a considerar la objetividad como garantía del progreso. Finalmente, la consciencia lingüística de la realidad compromete al vanguardista en la reflexión sobre el lenguaje como vía de acceso a realidades nuevas: el lenguaje, pues, construye la realidad, no refiere un mundo preexistente (Helio Piñón, “Prólogo: Perfiles encontrados”, en Bürger 1997: 13).

Esta autoconsciencia histórica se proyecta tanto sobre el proyecto estético, expresado en los manifiestos y ensayos, como en la práctica artística. No obstante, el proyecto consiste en un “marco legal” y no un “sistema normativo” que restringe la práctica artística, y es, en esencia, este matiz, el que sentará las bases del debate hacia finales de la década entre un arte crítico y un arte militante, entre la intelectualidad crítica y el antiintelectualismo.³¹ De ahí que no pueda considerarse a la neovanguardia como una réplica inauténtica por la utilización de las estrategias de las vanguardias históricas, sino comprender, a tra-

³¹ Ambas metáforas sobre el proyecto estético son de Piñón (“Prólogo: Perfiles encontrados”, en Bürger 1997: 13).

vés de su proyecto estético, la necesidad de recurrir a estas estrategias en relación con su contexto de (re)surgimiento.³²

La inautenticidad con la que Bürger deslegitima a la neovanguardia ha sido justamente puesta en duda por Ana Longoni, quien, al estudiar la especificidad del caso argentino, genera un argumentario extrapolable a otros movimientos análogos. Es cierto que el ideario revolucionario de los sesenta hereda la tradición marxista por excelencia, pero la actualiza con el ajuste inevitable que condicionan el espacio y el tiempo. El contexto político y geopolítico y la latencia de una corriente de pensamiento que se robustecería en la décadas siguientes como fue la sofisticación del imperialismo en la teoría de la dependencia, así como la misma reestructuración del campo cultural, se hallan entreverados en el fenómeno de la neovanguardia. La superación de las limitaciones de la definición de Bürger parte de la diferenciación entre la experimentación dentro de los límites institucionales y la actitud conscientemente belicista contra las instituciones. Del mismo modo en que la vanguardia acabó siendo institucionalizada, juzgar la rápida absorción de la neovanguardia por parte de la *institución arte* es un ejercicio demasiado cómodo que niega las mismas instancias analíticas que han sido propuestas: finalidad, producción y recepción. Se deben considerar, por tanto, los efectos en su contexto. Expandiendo aún más este debate, Andrea Giunta recupera el ensayo de Thomas Crow con relación a la tensión entre las vanguardias y la modernidad. Las estrategias vanguardistas y neovanguardistas, especialmente con la conformación de grupos para la “supervivencia social” dentro del campo cultural, la reconexión con lo social y la cultura popular, así como el amplio abanico de sus “tácticas provocativas”, constituyen parte de la

32 Si bien Piñón solo está pensando en las vanguardias históricas, su reflexión es perfectamente trasladable a la neovanguardia del Techo: “[...] la vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica: si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica para convertirse en muestra de un extraño estilo [...]” (Helio Piñón, “Prólogo: Perfiles encontrados”, en Bürger 1997: 13-14). Coincidiendo con Bürger, Piñón considera que en las neovanguardias la rigidez teórica restringe la condición dual que se halla entre la práctica artística y el proyecto estético.

subversión inherente al continuo de la modernidad.³³ Más concretamente habría que mencionar aquí la paradoja de la modernidad ya referida en el primer capítulo sobre las posiciones entre el rechazo y el abrazo como parte de su mismo juego. A propósito de esta paradoja, Christian Farías, en su ensayo de sociología cultural sobre vanguardias subversivas venezolanas, menciona la tesis doctoral de Jesús Puerta, *El Techo de la Ballena: crítica moderna a la modernidad*, donde se disecciona el proceso de modernización y se analizan los componentes de modernidad entre 1958 y 1963. Tanto para Farías como para Puerta:

El Techo representa así el deslinde más radical frente a la modernización cultural y literaria institucionalizada. Cumple un doble marcaje estético-cultural: la ruptura y el final de una época. Intercepta y frena la línea de continuidad de la tradición modernizante [...]. Pero, también es necesario advertir que aparte de estar nutridos por los influjos de su propio tiempo, los poetas balleneros poseían también las influencias de las generaciones anteriores, de los constructores de la modernidad artística y literaria de la primera mitad del siglo; y que por esa razón, el sentido de la ruptura adquiere características de rebelión juvenil, de desafíos, insultos y agresiones [...] (Farías 2008: 137).³⁴

En este sentido, y volviendo al prólogo a Bürger de Piñón, “la vanguardia [y la neovanguardia] sería[n] la radicalización lógica y aporética de la modernidad”:

[...] la continuidad entre actividad artística y praxis vital, la desacralización del arte que Bürger reclama para el arte vanguardista, son, asimismo, proclamadas por los teóricos del posmodernismo como criterio de superación histórica de una modernidad engrdeída y distante, demasiado confiada en las ideas y poco proclive a las sensaciones; la reducción de la obra al contenido argumental de su apariencia, a que Bürger se ve abocado para eludir cualquier complicidad afectiva o intelectual con el artefacto, es, asimismo, la operación implícita en el festín

33 La referencia concreta a Crow se trata de “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, en *Pollock and After: The Critical Debate*, ed. Francis Frascina en 1985. Cf. Giunta 2007: 122.

34 Farías habla de un choque entre dos modernidades que se corresponderían con la primera y la segunda mitad del siglo xx.

de imágenes con que los posmodernos incitan a superar la sequía simbólica de lo moderno. La coincidencia podría extenderse al uso sistemático de criterios y principios formales que Bürger señala como características de la vanguardia: inorganicidad de la forma, táctica del impacto y formalización por montaje, entre otros (Bürger 1997: 27).

Partiendo de estas reflexiones, es posible ahora acometer la empresa analítica e historiográfica de la experiencia del Tècho. Para ello, se debe tener en cuenta su variedad en la producción, que excede con creces las tentativas (a)programáticas y el registro incompleto de sus manifiestos y da cuenta del carácter multidisciplinar del grupo, para legitimar el uso de la noción de neovanguardia aplicada especialmente a esta agrupación. Tras las primeras exposiciones llevadas a cabo en aquel garaje de El Conde se sucedieron diversas estrategias de dinamización cultural que, en el ámbito de la producción plástica, consistieron en la celebración de exposiciones colectivas pero también individuales, tanto de miembros activos del grupo como de simpatizantes. Tras las dos exposiciones de 1961 sobre el magma y la cursilería, se realizaron colectivas como *Exposición tubular. Homenaje a Caupolicán Ovalles* quien se encontraba huido en Colombia en 1963, *Vuelve la ballena* en 1964 precediendo a la publicación del tercer *Rayado*, *La ballena cierra el Tècho* en 1966, *Ballenario o Las contradicciones sobrenaturales* en 1967. En 1961 se realizó también una selección de obras para su participación en la VI Bienal de São Paulo, en la que participaron Fernando Irazábal, Teresa Casanova, Josep Maria Cruxent, Maruja Rolando y Daniel González. Pero sobre todo primaron las individuales, entre ellas: *Bestias, occisos* de Irazábal y *Homenaje a la necrofilia* de Carlos Contra maestre en 1962, *Dibujos coloidales* de Juan Calzadilla y *Tumorales* de Contra maestre en 1963, *Las jugadoras* de Jacobo Borges, *El sueño-verdugo* de Hugo Baptista, *Cómo son los héroes* de Paolo Gasparini y *Collages* de Daniel González en 1965, *Falsarios eróticos* de Alberto Brandt en 1966, *Los confinamientos* de Contra maestre, *Siné-Ballena* de Siné y *Los esclavos sublimados* de Calzadilla en 1967, o *Contra maestre* en 1969.

En el ámbito literario, pese a la discontinuidad de la revista *Rayado sobre el Tècho*, hubo muchos otros proyectos editoriales, también de

breve tirada, pero que dan cuenta de la abundancia de iniciativas. Bajo el sello editorial de El Techo de la Ballena se publicaron numerosos libros: desde el primer y polémico *¿Duerme usted, señor presidente?* de Caupolicán Ovalles en 1962 al colectivo *Salve, amigo, salve* en 1968, pasando por *Dictado por la jauría*, *Malos modales* y *Las contradicciones sobrenaturales* de Juan Calzadilla, *Asfalto-Infierno* de Adriano González León y Daniel González, *Twist presidencial* y *Sube para bajar* de Edmundo Aray, *Los venenos fieles* de Francisco Pérez Perdomo, *Los métodos y las deserciones imaginarias* y *La ballena y lo majamámico* de Dámaso Ogaz, *Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* también de Ovalles, o incluso *Las aguas vivas del Vietnam* una antología editada por Jorge Zalamea, entre otras. Hubo, además, varios intentos de crear colecciones como las ediciones tubulares ya mentadas, que se prolongaron entre 1963 y 1967,³⁵ las colecciones “Sir Walter Raleigh” entre 1962 y 1963, “Docencia ballenera” hacia 1967 o “El macrocéfalo” de 1969. Finalmente, alrededor de 1967 se imprimieron una serie de postales que incluía ilustraciones, fotografías y otras elaboraciones plásticas, así como se realizó una película documental en colaboración con Carlos Rebolledo, *Pozo muerto*. Esta breve exposición permite ver, en la intermitencia, no solo la vitalidad por la que de las cenizas de un proyecto resurge otro, sino también el carácter abierto y multidisciplinar del Techo.

La variedad de la producción, a diferencia de una agrupación como Tabla Redonda, permite exceder la idea del “deseo de revista” que propusiera Beatriz Sarlo.³⁶ En el capítulo segundo se nombran

35 En realidad las dos primeras, de Ovalles y de Aray, fueron editadas en 1963 y una tercera y última, *Testimonios*, recién apareció en 1967 compilando varios trabajos sobre la violencia y guerrilla colombianas. Recuperable en la antología de Ángel Rama, este anota que algunos textos incluidos pertenecen a *La violencia en Colombia* de Monseñor Germán Guzmán Campos y a una obra poética anónima colombiana titulada *Colombia machetada*. Asimismo, el ejemplar está dedicado a Camilo Torres Restrepo se cierra con la siguiente proclama: “Nos quieres silenciar, marginar, mantener fuera de la historia: Nosotros, sin embargo, entraremos violentamente. Nuestra obra es un testimonio elocuente” (Rama 1987: 151-159).

36 Beatriz Sarlo (2008) habla del “impulso debilitado” de ese deseo en el último

diversas agrupaciones que surgieron a lo largo de la década de los sesenta, muchas de las cuales utilizaron el formato de revista para colectivizar y divulgar las prácticas de sus integrantes, así como para crear puentes y colaboraciones dentro y fuera de Venezuela. Es cierto que muchas de ellas aglutinaban escritores y artistas y diagramaban más o menos originalmente la diversidad de los géneros que incluían. En su propuesta de acercamiento al público es quizá donde mejor se trabajó de esta forma cooperativa, con el objeto de compartir lectores y espectadores, y con la esperanza de abrirse a nuevas disciplinas, y es por ello que se encuentran textos teóricos, ensayos, reseñas críticas, documentos y testimonios políticos y sociales, ilustraciones, fotografías, reproducciones de obras plásticas, entrevistas, traducciones, poemas o cuentos. Es evidente que la red comunicativa debía ampliarse, por lo que progresivamente se difuminan las barreras “entre lo político-social, lo ideológico-cultural y lo simbólico expresivo” (Richard 2018: 198). Esta labor fue representada con creces por El Techo de la Ballena, y de ahí que se pueda hablar con propiedad de una *década ballenera* en la que lo multidisciplinar se torna, por momentos, verdaderamente interdisciplinar.

No se trata este de un capítulo que pretenda abordar la vastedad de la producción de El Techo de la Ballena, pues para ello existen diversas antologías, ensayos y tesis doctorales en cuyo centro ha estado la variedad de las expresiones estéticas de sus distintos integrantes. Mas es a partir de estos trabajos precedentes que ha sido posible seleccionar algunos estudios de caso desde los que comprender la transformación discursiva a lo largo del decenio. De ahí que las tres secciones que conforman el capítulo identifiquen tres ejes temáticos y estéticos desde una perspectiva interdisciplinar, puesto que se tienden puentes entre la escritura y la plástica, así como, siguiendo un análisis crítico del discurso, se analiza no solo el contenido del mensaje, sino también el contenedor y su ámbito de distribución y difusión. Pese a que cada sec-

editorial de la revista *Punto de Vista* y Nelly Richard (2018: 204) lo aprovecha para hablar del panorama cultural chileno en los noventa sentenciando también, a propósito de la revista *Crítica Cultural*, que el deseo se extingue.

ción incurre en pequeños saltos en el tiempo, los ejes permiten establecer una evolución discursiva al representar distintas preocupaciones y vinculaciones con el contexto en los momentos de su mayor presencia y fuerza estética. En primer lugar, se estudia la naturaleza “magmática” de la agrupación de acuerdo a la metáfora sugerente con que el grupo operó en sus comienzos, especialmente atendiendo a la relación entre la innovación del lenguaje y las artes plásticas, con la irrupción del informalismo en Venezuela y su vinculación a una realidad sociopolítica “necrófila”. En segundo lugar, los años centrales de la década estuvieron marcados por exploraciones más individuales en distintas disciplinas y géneros literarios que expresaban la experiencia de la transformación de la ciudad como alienación urbana, en algunos casos aún marcadas por el discurso sobre la necrofilia. Por último, y en tercer lugar, los últimos proyectos del grupo dan cuenta de la separación de los caminos de cada uno de los actores, puesto que los proyectos son cada vez más disímiles y en algunos casos coquetean con una faceta militante del arte, una visión más directa y menos metaforizada de los problemas de la realidad nacional, particularmente sobre la consolidación del *petroestado* venezolano. De este modo, pero sin forzar ninguna lectura u omitir conscientemente materiales que puedan contradecirla, se pretende abarcar un arco cronológico en el que el grupo, apoyado en la materia residual, la asfixia urbana y el oro negro, desarrolla diferentes estéticas del disenso en su comprensión del compromiso social en un giro que va del arte de vanguardia experimental a la aceptación institucional del arte crítico o al restringido arte militante.

3.1. Informalismo e informalidad

A su regreso de España, Carlos Contraamaestre se asentó en Jajó, donde ejercía de médico rural mientras comenzaba a gestar lo que sería el *Homenaje a la necrofilia*, al acudir a la carnicería en búsqueda de su material artístico: huesos y vísceras. Finalizadas las obras, el mismo artista las transportó a Caracas, concretamente a la que sería la segunda galería del Techo, en un garaje de la calle Villaflores de Sabana Grande. El 2 de noviembre de 1962 se inauguró la muestra, premeditadamen-

te en el Día de Muertos latinoamericano, todo un *happening* que simulaba un velorio, con música de un hombre-orquesta y el protocolo apropiado.³⁷ Las fotos completan el relato: un gran arreglo fúnebre con crucifijo adorna el patio, en el que en un letrero se lee “No se admiten perros” y, al igual que en cualquier otra galería de arte bien establecida, una mayoría masculina vestida de traje conversa y circula, catálogo en mano, contemplando los cuadros de Contramaestre.³⁸ En los cuadros y en la escultura central se aprecian visual y olfativamente los restos animales, insertados en el lienzo, coloreados por el óleo texturizado de una paleta oscura en la que resaltan el rojo y el blanco óseo. El olor a putrefacción alertó a los vecinos, que avisaron a la policía y esta elevó la queja al Ministerio de sanidad, que clausuró la exposición y retiró las obras. Llovieron entonces las críticas en los periódicos mientras los balleneros festejaban el efecto conseguido.

Algunas críticas positivas llegaron más de veinte días después de la inauguración, como la aparecida en la revista *CAL*, donde se defiende la “calidad indiscutible” del discurso de la exposición a través de los textos del catálogo.³⁹ Varios militantes comunistas suscribieron un comunicado con el que se acudía “En defensa de la necrofilia”.⁴⁰ Sin

37 Aray hace referencia también a la señora amante del arte a quienes alquilaron el garaje en la calle Villaflores. Casualmente se trataba de la madre de Rolando Peña, el “Príncipe negro”, artista internacionalmente reconocido por su trabajo en torno al petróleo. “Rolando Peña. La creación bajo la luz de la inteligencia y el negro”, *Nagari* (diciembre de 2017); Anita Tapias y Félix Suazo, “Edmundo Aray: De la vida y aventuras de El Techo de la Ballena”, en Aray 2014a: 133.

38 El tema de los perros, como insulto y como símbolo que los alude a ellos mismos, a su actitud de “malparidos”, es recurrente en El Techo. No solo uno de los cuadros del *Homenaje* alude a la muerte del perro, sino que también es utilizado como insulto al presidente en el polémico poema de Ovalles y es retratado, real, aplastado en el asfalto, en la serie fotográfica *Muerte en el asfalto: Una lectura de la calle* de Daniel González que, aunque exhibida a finales de los setenta con un texto de Garmendia en el catálogo, fue tomada en los años sesenta.

39 Reseña aparecida en el número 12 de la revista *CAL* del 24 de noviembre de 1962. Recuperado en Coviella y Dávila 2015: 36.

40 La publicación y existencia del comunicado es verídica por cuanto aparece referido en fuentes posteriores, pero no ha sido posible consultarlo para esta investigación por el desconocimiento de la fuente y la fecha.

embargo, uno de los supuestos firmantes, Carlos Díaz Sosa, envió una carta abierta a Adriano González León publicada en *El Mundo* en la que se desvincula de dicho comunicado:

Posiblemente estés de acuerdo conmigo en que es un acto de irresponsabilidad incluir la firma de alguien para testimoniar el contenido de un determinado planteamiento escrito, si antes esa persona no ha dado su consentimiento. Y la palabra de aceptación se da cuando estamos identificados con lo que se manifiesta. Esto te lo digo porque con desagradable sorpresa encontré mi nombre al pie de un manifiesto titulado “En defensa de la necrofilia” [...]. Creo conocer personalmente a Carlos Contramaestre y su pintura, también he leído el catálogo. Sea esta oportunidad para manifestarte mi preocupación por ciertos síntomas de la literatura producida últimamente por jóvenes agrupados en el desde ahora famoso Techo de la Ballena. [...] Ese gusto y regusto por las excrecencias, y esa enfermiza disposición a recrearse sobre el acto sexual con los muertos, sinceramente, me llenan de asco.⁴¹

Una primera reseña positiva fue realizada en *La Esfera* por Eduardo Robles Piquer, donde comentaba el “valor artístico” de las composiciones, más allá de los materiales utilizados:

Se trata de una muestra que algunos calificarán de neodadaísta [*sic*] pero a la que nosotros no queremos poner etiquetas sin hablar antes con los culpables, o con el culpable, de este conjunto de estructuras en que domina como elemento de enlace el yeso con resitex sujetando principalmente cabezas, fémures[,] costillares, escápulas y otros huesos de animales con los que se combinan vísceras, reproducciones de placentas y pieles, no de armiño precisamente. Todo ello en color que imita unas veces sangre y otras hace recordar que estamos ante un cuadro o mejor dicho ante una pintura. Y empezaremos por decir que si alguien es capaz de olvidarse de los “materiales” descritos y del olor poco perfumado que algunos expiden aún, no será difícil encontrar valor artístico a las composiciones, verdaderas pinturas en relieve, que solo pueden ser realizados por quien posee sensibilidad plástica.⁴²

41 Fragmento de la carta a Adriano González León de Carlos Díaz Sosa publicada el 23 de noviembre de 1962 y recuperado en Coviella y Dávila 2015: 219-220.

42 Esta primera reseña, acompañada de una caricatura de Contramaestre realizada por el mismo crítico, se publica el día antes de la inauguración, tal como indica el autor en el contenido del artículo, si bien el archivo digital del ICAA la fecha

El mismo autor, sin embargo, retira su apoyo a la muestra hacia el 22 de noviembre, cuando la polémica ya está del todo encendida, con un nuevo artículo en *La Esfera*.⁴³

Si bien se habían ido publicando pequeñas notas periodísticas que intentaban explicarse el evento o que cuestionaban su valor artístico, o que daban noticia del cierre de la exposición,⁴⁴ la verdadera controversia surgió tras la primicia con que se hizo *El Mundo* el 16 de noviembre: la impresión del catálogo en la UCV. En portada, con el titular “Aberraciones pornográficas en la universidad” pero desarrollado el artículo en el interior bajo otro título, “Aberraciones eróticas difunde panfleto pornográfico hecho en la universidad”, se expone la restringida moral de una parte de la sociedad venezolana, manifiesta en la aparente equivalencia entre lo erótico y lo pornográfico. El ar-

el 17 de noviembre. Eduardo Robles Piquer (RAS), “Huesos, vísceras, pieles y sangre como elementos pictóricos en Contramaestre”, *La Esfera* ([?] de noviembre de 1962). Sean Nesselrode Moncada (2019: 58) hace mención al cuestionamiento implícito que el crítico hace al entrecomillar el término “materiales”.

43 Véase Eduardo Robles Piquer, “El arte no puede tener complejos obscenos ni presentarse como residuos de hospital”, recuperado en el comentario de Nesselrode Moncada 2019: 42.

44 Véanse “Inaugurado el Homenaje a la necrofilia de Contramaestre”, *La Esfera de la Cultura* (4 de noviembre de 1962); “Declara Pedro Centeno Vallenilla: Defensores del folleto con aberraciones sexuales obedecen al complejo del salvaje que goza comiendo inmundicias”, *Últimas Noticias* (24 de noviembre de 1962). Este último artículo se regodea en la militancia política de los simpatizantes como forma de deslegitimación y acusa de homosexuales y pervertidos a los firmantes del comunicado que defendía la muestra: “Entre los firmantes del ‘manifiesto’ figuran comunistas, miricos y de los llamados ‘tontos útiles’. Algunas de las firmas son las de Carlos Augusto León, Eleazar Díaz Rangel, Antonio Marques Salas, Óscar Guaramato, Adriano González León, César Rengifo, Héctor Malavé Mata, Luis Salazar, Román Chalbaud, Jesús Sanoja Hernández, Carlos Díaz Sosa, Manuel Caballero, León Levy, Elizabeth Schön, Ana Luisa Llovera, Aquiles Nazoa, Pedro Francisco Lizardo y José Ratto Ciarlo”. Sobre el cierre de la muestra, véanse: “Cerrada exposición de la necrofilia porque se pudrieron las vísceras”; *El Mundo* (22 de noviembre de 1962), “Cuadros olfativos exponen en El Techo de la Ballena”, *El Nacional* (30 de noviembre de 1962); o “Materias muertas para una pintura viva”, *La Esfera de la Cultura* (29 de noviembre de 1962).

título emplaza al rector de la UCV, Francisco Antonio de Venanzi, a dar explicaciones por la autorización de dicha impresión.

Obreros de la Imprenta Universitaria, entre los que hay numerosas mujeres, se muestran indignados por haberseles obligado a mancillar el noble oficio gráfico con un impreso colmado de palabras irreproducibles y en el que se pregonan las más degeneradas desviaciones aberrantes del erotismo. [...] La impresión de este engendro en la Universidad Central debe ser explicada por las autoridades de esa casa de estudios. En la Asociación de Profesores, entre los padres de las alumnas, entre los estudiantes conscientes y los profesores, el hecho causa indignación. [...] Por otra parte se exige una explicación para que el Rectorado de la Universidad Central dé una satisfacción a la sociedad acerca del asombroso caso de este panfleto corruptor hecho en la Imprenta Universitaria.⁴⁵

Aparte del evidente sexismo que rezuma el texto completo y no solo el fragmento citado, entendido como la necesidad del hombre de proteger a la mujer de leer los vocablos “irreproducibles” relativos a los genitales, el artículo parece haber realizado todo un trabajo de investigación y consulta del personal universitario para el señalamiento del rectorado. Ante los ataques, la UCV defendió su autonomía y la independencia de una entidad comercial como la imprenta, que no puede ser censurada desde el rectorado. Así, en otra primicia de *El Mundo* del 17 de noviembre, se publicaba un nuevo artículo que prosigue con la investigación a la manera detectivesca, incluyendo el testimonio sobre el organigrama institucional de dos profesores de opinión contraria al trabajo de Contramaestre y una fotografía del lugar del crimen, los talleres de la imprenta.⁴⁶ Allí se denuncia en

45 Un día antes de este artículo referido, se había publicado otro de título elocuente “Sacerdotes, estudiantes y bellezas condenan pornografía en la universidad” (15 de noviembre de 1962). “Aberraciones eróticas difunden panfleto pornográfico hecho en la universidad”, *El Mundo* [V, 1438] (16 de noviembre de 1962).

46 Siguiendo esa retórica detectivesca, *El Mundo* victimiza su propia labor investigativa e insiste en una explicación de la moralidad de la institución, asumiendo que debe haber un código deontológico para la aprobación o censura de lo imprimible: “En un comunicado publicado hoy en la Cartelera Universitaria, las autoridades insultan al diario *El Mundo* por haber revelado el increíble hecho. La

particular el hecho de que no se incluyera el logo de la imprenta en la publicación, viendo en ello un indicio de ocultación.

En “Aberraciones en la universidad”, publicada en la revista *Élite*, la culpabilidad se vuelca sobre el acatamiento de un marxismo y comunismo destructor, en la medida en que su penetración en la universidad no obtiene ningún cuestionamiento crítico y no responde a los valores democráticos. Se denuncia, además, la apropiación de la imprenta por las “huestes” del izquierdismo, que venía publicando diversas de las revistas, libros y folletos “con literatos de mala ley” para finalmente imprimir el catálogo de una muestra “de una obscenidad asqueante”.⁴⁷ En la misma revista se publicó, a comienzos de diciembre, un reportaje más elaborado sobre la “infamia” de la muestra que pone el acento del escándalo no solo sobre el ataque a los valores morales, sino al sentimiento nacional.⁴⁸ Especialmente en estos artículos

versión de las autoridades universitarias sobre la impresión de material pornográfico es, en su mayor parte, un esfuerzo por desviar la atención del asunto central, que es el de si es lícito que la más importante institución cultural del país se preste al elogio de las más escalofriantes aberraciones eróticas”, “Admiten autoridades universitarias que hicieron folleto pornográfico. Dicen que fue razón comercial”, *El Mundo* [V, 1439] (17 de noviembre de 1962).

47 Los valores plenamente conservadores del autor se evidencian en el siguiente fragmento: “Naturalmente, la distribución del folleto entre el círculo limitado de algunos artistas que pudieran interesarse por la exposición de Contramaestre, no satisfacía [...]. Fue así como utilizando a sus incondicionales recursos humanos —determinados alumnos, determinados presuntos profesores— se dieron a la tarea de hacerlo circular entre el grueso del estudiantado, especialmente *entre las muchachas*, y a pegarlo en las paredes, en lugares muy visibles”, “Aberraciones en la universidad”, *Élite*, 1939 (24 de noviembre de 1962); énfasis mío.

48 “El caso de los necrófilos: Infame conspiración contra lo venezolano”, *Élite*, 1940 (1 de diciembre de 1962). En respuesta a este artículo y a propósito del ataque a la patria, se publicó también en el número siguiente una carta de un lector que señalaba que para “todos los que sentimos muy hondo la Patria y nos enorgullecemos del gentilicio, la droga de perversión que encierran la necrofilia y otras aberraciones transplantadas al medio por los sicarios del Soviet, no llevan otra finalidad que la de destruir lo VENEZOLANO: es decir, nuestros valores morales, nuestros valores espirituales, nuestros sentimientos, nuestras creencias y tradiciones”, Gerónimo Chacón, “Necrófilos”, *Élite*, 1941 (8 de diciembre de 1962).

se evidencia que el mensaje de Contra maestre sobre la angustia ante la convivencia con la muerte en el clima político venezolano no fue recibido, pues, al contrario, los autores se centran en exponer, citando a Marx y a Engels tergiversadamente, que la moral comunista parece consistir en la aceptación de cualquier forma de expresión de las pasiones.⁴⁹ El artículo recoge también las reacciones y repudios de diversas instituciones y partidos políticos: no solo las autoridades religiosas condenaron la muestra, sino también del Directorio Nacional de Acción Democrática (grupo ARS), que en dos comunicados advierte a las juventudes a decas a impedir este tipo de impresiones en las instalaciones universitarias.⁵⁰

La polémica desatada sobre la impresión del catálogo en la imprenta de la Universidad Central y la connivencia de esta institución con una muestra excesivamente adjetivada como pornográfica da cuenta de la crispación social que imperaba en 1962, por cuanto un catálogo de un grupo artístico marginal sirvió para atacar la amoralidad del izquierdismo protegido por la autonomía universitaria.⁵¹ Aunque

49 “Y esa es la base de la nueva sociedad y de la nueva moral comunistas: una asociación en la cual el libre desenvolvimiento de uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos. No puede estar más claro: en la sociedad comunista, la moral no será freno. La calidad de ‘bien’ o de ‘mal’ la determinará el libre desenvolvimiento de cada uno. Si cada uno escoge la necrofilia, la inversión sexual, el latrocinio, el asesinato, como medios o fórmulas correctos a tener de su libre desenvolvimiento, **esas serán las condiciones y la moral del libre desenvolvimiento de todos**”, Gerónimo Chacón, “Necrófilos”, *Élite*, 1941 (8 de diciembre de 1962); negritas del original.

50 Es notorio cómo entre el conjunto de citas y sentencias de autoridades diversas se cuenta “Olga Antonetti, Miss Venezuela 1962” y “Virginia Pailey, belleza venezolana y mujer de exquisita sensibilidad” (Gerónimo Chacón, “Necrófilos”, *Élite*, 1941 [8 de diciembre de 1962]).

51 “El Homenaje a la Necrofilia fue motivo de escándalo nacional en el que influyó el hecho circunstancial y el aparato del régimen. También funcionó el azar objetivo, porque los desechos del catálogo fueron encontrados en los talleres gráficos de la Universidad Central de Venezuela. Habíamos impreso el catálogo allí, con el mayor cuidado posible, con el mayor secreto, casi clandestino. Pero esos desechos fueron recogidos por algún oficinista del gobierno y llegaron a las manos de la Cadena Capriles, quien los utilizó para armar un escándalo y atacar a la Universidad,

fueron diversos los medios que se sumaron a la condena,⁵² el enfrentamiento entre los intelectuales y los periodistas pone de manifiesto una fuerte tensión entre los órganos de comunicación que divulgaron las críticas, positivas y negativas, así como los reportajes y cartas a los editores. Desde la revista *Élite* se defiende la cadena Capriles, propietaria de *El Mundo*, que había tenido la primicia de la denuncia de la imprenta de la UCV, al tiempo que se desprestigia al *Clarín* o a la *Esfera*, al haber publicado una primera valoración positiva, por su “bajeza” periodística.⁵³ Sin embargo, ninguno de estos periódicos plantea la realidad de la necrofilia del mismo oficio periodístico: mientras se condena la muestra de Contra maestre por el uso impúdico de materiales no artísticos y un vocabulario soez, no se advierte que las páginas de los diarios están repletas de fotografías y titulares sensacionalistas y descarnados con un lenguaje descriptivo crudo. Consciente o inconscientemente, la repercusión del *Homenaje a la necrofilia* y yuxtaposición de su noticia al acontecer criminal de Venezuela incurre en una paradoja que, en última instancia, cuestiona a una sociedad en la que violaciones y asesinatos sin signo político estaban a la orden del día.

Para la mirada contemporánea el catálogo no tiene nada de sorprendente. Manteniendo el formato de pliego a cuatro de los primeros

pues se consideraba a esta institución como uno de los centros fundamentales de subversión política” (Anita Tapias y Félix Suazo, “Edmundo Aray: De la vida a aventuras de El Techo de la Ballena”, en Aray 2014a: 134).

52 Véanse “Nauseabundas aberraciones sexuales elogia folleto hecho en la universidad”, *La Esfera de la Cultura* (17 de noviembre de 1962) y Marco Chacín, “¿Necrofilia o iracundia histórica?”, *La Esfera de la Cultura* (17 de noviembre de 1962).

53 Véase “El caso de los necrófilos” (1 de diciembre de 1962). La aversión de *El Mundo* hacia El Techo de la Ballena no era nueva en 1962. Ya en 1961 se había publicado un artículo que zanjaba: “Con ‘Techos de Ballenas’, como expresión de la inconformidad de las nuevas generaciones venezolanas, no se aportará nada al Alma Nacional, porque este tipo de insurgencia no pasará de ser algo curioso, manifestación quizás más elevada del ‘pavismo’ que nos azota, pero en ningún momento expresión de la inquietud de nuestro pueblo, porque no habrá penetrado a lo más profundo y recóndito del espíritu popular ni fundido con él en síntesis creadora”, Juan Pablo Peñaloza, “El Techo de la Ballena”, *El Mundo* [IV, 1031] (15 de julio de 1961).

Rayados, parece que lo aberrante para sus coetáneos reside en el *collage* plástico y literario con el que se pretendía dar historicidad al tema de la necrofilia. Desplegado en forma de afiche, la cara principal reproduce, junto a la información sobre el evento y el grabado de un monstruo marino de la *Carta Marina* de Olaus Magnus de 1539, la obra de El Greco *El entierro del Conde de Orgaz* (1586-88) cuyo epígrafe ha sido modificado “orgaz mo”;⁵⁴ dos fotografías de Contramaestre trabajando en las obras del *Homenaje* acompañadas por los pie de imagen “el artista en su trabajo” y “el artista en su taller”; una última imagen de una de las trece obras que conformaron la muestra, *Flora cadavérica*, y el texto curatorial de Adriano González León. En el reverso del catálogo, además del listado de las obras se imprimieron varios textos en clave humorística como “Homenaje a M. Ardisson” de Alfred Jarry.⁵⁵ Los

54 Una aguda descripción de este hecho se encuentra en el artículo del 16 de noviembre de *El Mundo*, una elocuente señal del recato de la moral de la época: “También se reproducen algunos cuadros clásicos famosos como “El Entierro del Conde Orgaz”, del célebre pintor toledano llamado El Greco, introduciendo en el título de la obra variantes intencionadas que lo convierten en *un acto de la fisiología genésica*”, “Aberraciones eróticas” (16 de noviembre de 1962); énfasis mío.

55 Con esa voluntad historicista también se incluyeron “Celos necrofilicos” (1824), sobre la leyenda en torno al miembro de Felipe “El Hermoso”; “Latinus necrofilicus” de Pedro Dufour, sobre el mito de Propercio y Cintia; la nota titulada “¿Quién es monsieur Ardisson?” del psiquiatra austro-húngaro Richard von Krafft-Ebing sin más referencia bibliográfica; y una entrevista fechada el 15 de octubre, quién sabe si simulada, a Eleuterio Ramos, enterrador en el cementerio de Chacao. A propósito del cementerio, Robles Piquer reseñaba que este estaba siendo desmantelado para la reconversión urbana, lo que invita a pensar en el valor crítico y político de dicha entrevista. También las imágenes del anverso complementan esta historiografía: *Transi de René de Châlon* (1547) atribuida a Ligier Richier en la iglesia de Saint-Étienne en Bar-le-Duc y *Musculorum Tabula IV* de Jan Wandelaar del tratado de medicina de Bernhard Siegfried Albinus *Tabulae sceleti et musculorum corporis humani* (1747). Destaca especialmente “Necrofilia funcional”, por cuanto se cita la obra inédita de F. Mowley de 1961 *Ensayos sobre las rectificaciones plásticas y sexuales*, cuyo léxico apunta a que se trata de una invención ballenera de un texto bajo seudónimo: “Sumergidos en excrecencias cancerosas mostramos un cadáver, úlceras purulentas, livideces azules, intestinos llenos de mierda *post-mortem*, genitales sangrientos como rosas de otra primavera. Todo en espera de nuevas fornicaciones. Luego es evidente que

títulos de las obras testimonian el tono crítico, absurdo y humorístico: *Erección ante un entierro*, *Posición de la víctima*, *Lamedores de placenta*, *Estudio para verdugo y perro*, *Gabinete de masaje servido por sobadoras diplomadas*, *Deterioro de las relacias* o *Canto de “fe y alegría” (succio mae)*. El texto de González León facilita la interpretación del mensaje político y de la posición intelectual del grupo:

Tripas, mortajas, untos, cierres relámpagos, abestina o caucho en polvo, des-parramados sobre cartones y trozos de madera, configuran un empaste violento y el cuadro deja de ser un bello objeto de coleccionistas o un orgullo de museo para transformarse en una persecución árdida [*sic*] de la materia humana, justamente en el corazón mismo de la sordidez, porque se hace menester rescatar las tripas y las heces fecales, al lado de una dulce conjunción de pantaletas y *resitex*, en un intento por ganarle la partida a tanta finura acobardada, a tanta buena realización, que andan de brazo con el asesinato, sea producido por ametralladoras o con aparatos de tortura. Y más aún: toda una alineación de pestilencias informes, donde una belleza nueva asoma en cada repliegue del cuero y las vísceras de los carneros sacrificados, que no pasará inadvertida porque al menos provoca la repugnancia de las personas decentes o la sonrisa desdeñosa del que se piensa ya corrido en arte, con una tal ceguera y una tristeza mentales, que le impiden pronunciar otras palabras de defensa que no sean “dadaísmo” o “infantilismo”.⁵⁶

Pudiendo analizar algunas de las obras conservadas a través de fotografías, como en el caso del *Estudio para verdugo y perro*, se distinguen claramente los huesos y la quijada de un mamífero de gran tamaño dispuestos de forma aleatoria sin crear ninguna figura distinguible. Destaca sobre todo el uso del negro y del blanco óseo, que extienden la materia del cuerpo mutilado, pudiendo interpretarse que se trata del petróleo, materia orgánica a fin de cuentas, aludida como “grasa plástica” de los residuos de la Esso en el segundo manifiesto. En *Erección ante un entierro*, sin embargo, la única utilización del negro

la postema se conjuga con los objetos más insólitos, y en ese magma de muerte doméstica surgen los monstruos que atentan contra los museos”, Carlos Contra-maestre, *Homenaje a la necrofilia* (noviembre de 1962).

56 Adriano González León, [texto curatorial] en *Homenaje a la necrofilia* (noviembre de 1962); cursivas del original.

y el marrón, que incluso tiñe los restos óseos y los cartílagos que sobresalen del cuadro, y de acuerdo al nombre de la obra, imprimen la sensación de ese silencio eterno que sigue a la muerte. En él, la materia aún no es magmática, sino tierra y arena, en la que los surcos de la pintura, hechos con los dedos o con alguna herramienta de grosor similar, parecen representar las huellas de los últimos movimientos del cuerpo fragmentado. En el caso de *Flora cadavérica*, reproducida en blanco y negro en el catálogo, y a diferencia de las fotografías realizadas durante la exposición, esta aparece modificada en sus dimensiones.⁵⁷ Sin poder comentar en absoluto la paleta de colores de esta obra, sí se puede apreciar el uso de una quijada y un costillar a la manera de un medio relieve que parecen estar combinados con tejidos que texturizan el resto del lienzo.

En su maleta de regreso a Venezuela, Contra maestre había llevado consigo la influencia de la pintura española informalista, especialmente del grupo madrileño El Paso. Esta vanguardia contestataria expresaba su oposición a la dictadura franquista con una pintura tenebrista, poco o nada figurativa, pero realista en la utilización de la textura y la materia.⁵⁸ Contra maestre señala en particular la influencia de la obra de Manuel Millares y sus *Homúnculi* al hablar del tratamiento que dio a los distintos restos animales:

El secamiento de las vísceras, los huesos y la carne, se realizó mediante la sal, el kerosene, la trementina y otros líquidos químicos, parcial o superficialmente, para que en algunas semanas o meses, las pinturas sanguinolentas se mantuvieran artificialmente, y luego empezaran a descomponerse (en Aray 2014a: 307).

57 En la fotografía de Daniel González que se conserva en el archivo de la biblioteca del MoMA se lee, escrito a mano en el reverso, que esta aparece identificada como *Profanación*, no correspondiéndose este título con ninguno de las otras trece obras de la muestra. Del mismo modo, en la reseña de Robles Piquer, la escultura es nombrada *Prolaxo necrófilo*, título que, sin embargo, no aparece en el catálogo. Ver Nesselrode Moncada 2009: 61, nota 46.

58 Carlos Contra maestre, “La autopsia como experiencia límite en el informalismo venezolano o la poética del escalpelo sobre la materia efímera corrupta”, en Aray 2014a: 304-305.

Las obras estaban, por tanto, predestinadas a pudrirse, a desaparecer, a no durar.⁵⁹ Hay, en la práctica artística de Contra maestre, un proyecto estético que excede la putrefacción y la descomposición. La efimeridad buscada pone en cuestión la institución arte, la labor artística y la condición creadora (Brioso Santos 2002: 167-168).

Debe señalarse que, si bien el *Homenaje a la necrofilia* fue realizado en un garaje, siguiendo el patrón de la primera muestra informalista *Para la restitución del magma*, el rechazo de los balleneros a las instituciones de cultura no fue un compromiso sólido. Se trataba más de un estrechamiento de lazos selectivo, ya que según el testimonio de Aray, no quisieron que Jesús Soto, quien llegó a abrazar el informalismo y se interesó en formar parte del Techo, estuviera cerca de su órbita y, sin embargo, sí dejaron acercarse al crítico J. R. Guillent Pérez, que había pertenecido a la ola renovadora de Los Disidentes, a Alberto Brandt o a Mateo Manaure.⁶⁰ Relata Contra maestre que una de las primeras

59 Aray relata que conservó algunos cuadros en su apartamento tras el cierre de la exposición: “Días después de haber instalado las esculturas oigo un grito de terror: era de Zonia Azparren, la madre de María Julieta. Pregunto: ¿qué pasa? ¿Por qué ese escándalo? Zonia responde: ¡bota esa vaina!, ¡esto es de horror! Por los huesos de la escultura se movía a sus anchas un gusano que parecía una culebra” (Anita Tapias y Félix Suazo, “Edmundo Aray: De la vida y aventuras de El Techo de la Ballena”, en Aray 2014a: 139). Hoy en día se conservan aún dos de las obras, *Estudio para verdugo y perro* y *Erección ante un entierro* en las colecciones privadas de Ignacio y Valentina Obertero en Caracas y de María y Pedro Pérez en Miami, respectivamente, un testimonio material involuntario que, según el artista, responde a una “eternidad no buscada”. Cf. Carlos Contra maestre, “La autopsia como experiencia...”, en Aray 2014a: 307. Una tercera obra que permanece sin confirmar en la colección privada de José Moreno Colmenares en Caracas se menciona en Federica Palomero, “La década prodigiosa: el arte venezolano en los años 60”, en *La década prodigiosa: El arte venezolano en los años sesenta* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1995), p. 39; recuperado en Nesselrode Moncada 2019: 43.

60 “[...] cuando Soto regresó de París a comienzos de los sesenta declaró que deseaba incorporarse a El Techo de la Ballena. Pero nosotros no teníamos nada que ver con la obra de Soto, ni lo queríamos inserto dentro de El Techo. Soto fue tan consecuente con las cosas que hacía El Techo, por sus proposiciones plásticas, por el desenfado informalista, que hizo un mural en un patio interior del Museo [¿de Bellas Artes?], acto de complicidad con las propuestas informalistas de los

acciones públicas del Techo fue una protesta frente al Museo de Bellas Artes en la que distintos integrantes llevaban carteles en los que se denunciaba la abstracción geométrica por su complicidad institucional como herencia del *perezjimenato*, al tiempo que vestían caperuzas como las del Ku Klux Klan.⁶¹ A partir de una de las fotografías más icónicas del Techo de aquellos primeros años puede hacerse una idea de esta acción de protesta con el fin último de publicitar la actividad del grupo. En cualquier caso, y retomando el primer *Rayado*, este rechazo a la institución no fue consensuado tal y como puede leerse en las distintas opiniones que ya en 1961 tenían los distintos integrantes del Techo sobre el Salón Oficial o la pintura en general: “el salón es necesario: demuestra la discordancia de los grandes espectáculos a donde la costumbre nos conduce para asistir cada año, como a un matadero reglamentado, a la muerte de los productos oficiales y al nacimiento de un gesto puro” según Calzadilla, “en 1958 reinaban los geométricos / en 1959 reinaban los geométricos / en 1960 reinaban los informalistas / en 1961 reinaban los informalistas” en opinión de Garmendia, “creo que el salón es un mal necesario” para Cruxent, y “que desaparezca, así tendría más libertad para dedicarme a la necrofilia” en palabras de Contraamaestre.⁶²

La promoción del informalismo se asocia principalmente a la actividad del Techo, en la que los pintores Gabriel Morera, Alberto Brandt, Josep Maria Cruxent, Maruja Rolando, Fernando Irazábal, Hugo Baptista y el mismo Contraamaestre, así como el escultor Pedro Briceño, el por aquellos primeros años escultor Daniel González y el promotor de exposiciones que fue Juan Calzadilla. A la exposición *Espacios vivientes* celebrada en febrero y abril de 1960 en Maracaibo

balleneros. Al parecer, lo desaparecieron del muro donde estaba instalado” (Anita Tapias y Félix Suazo, “Edmundo Aray: De la vida y aventuras de El Techo de la Ballena”, en Aray 2014a: 129).

61 Federica Palomero, “La década prodigiosa: el arte venezolano en los años 60”, en *La década prodigiosa: El arte venezolano en los años sesenta* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1995), p. 25; en Nesselrode Moncada 2019: 54.

62 “¿Qué opina ud. sobre el Salón Oficial?” y “¿Cree usted que la pintura debe desaparecer?”, *Rayado sobre el Techo*, 1 (marzo de 1961).

y en Caracas respectivamente, se le atribuye un carácter inaugural y en ella se presentaron obras de más de cuarenta artistas distintos entre los que se encontraba Contramaestre. Sobre el movimiento, escribiría que este, con la incorporación de objetos y procesos originales, expresaba la libertad de acción necesaria para una nueva visión del cosmos.⁶³ Aún en la revista *Sardio*, Perán Erminy reseñaría:

Todo nos lleva a creer que esta última generación de artistas rebeldes comienza a desempeñar en el país un papel renovador de mayor envergadura que el que en su momento tuvieron aquellas generaciones que marcaron las anteriores etapas de modernización del arte nacional [...].

El aporte fundamental de esta renovación estética, que se está generalizando universalmente con una fuerza arrolladora, consiste en la incorporación definitiva del azar y de la improvisación directa como medios de expresión en la creación artística. Pero no se trata solamente de una modificación de procedimientos, sino, sobre todo, de una concepción radicalmente nueva de lo que es el acto creativo.⁶⁴

Ese mismo año, Calzadilla, en colaboración con Daniel González, llevaría a cabo otras dos exposiciones colectivas: *Venezuela pintura hoy*, tanto en julio en el Palacio de Bellas Artes de La Habana como en agosto en el Museo de Bellas Artes de Caracas; y *Salón experimental*, en septiembre y octubre para la Sala de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza.⁶⁵ El *Salón experimental* fue la conversión en salón

63 La cita indirecta ha sido recuperada en Nesselrode Moncada 2019: 46.

64 Perán Erminy, "El arte nuevo aparece en Venezuela", *Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960), pp. 572-574. Erminy anota que la exposición fue organizada en Maracaibo con la ayuda de Josefina y Alberto Urdaneta y de Daniel González, y Manuel Quintana Castillo y Fernando Irazábal en Caracas, contando también con el apoyo institucional y económico de la Dirección de Cultura de la Universidad Central y la Universidad del Zulia.

65 Participaron en *Venezuela pintura hoy* Alberto Brandt, Teresa Casanova, Perán Erminy, Daniel González, Fernando Irazábal, J. M. Cruxent, Jaime Sánchez, Mercedes Parco, Manuel Quintana, Luisa Ritcher, Maruja Rolando, Jesús Soto y Renzo Vestriini. El *Salón experimental*, al igual que *Espacios vivientes*, cuenta con un listado demasiado extenso, pero de él se pueden mencionar a Alberto Brandt, Pedro Briceño, Teresa Casanova, Carlos Contramaestre, Perán Erminy, Daniel González, Fernando Irazábal, Ángel Luque, Gabriel Morera, Luisa Ritcher, Ma-

anual de la experiencia de *Espacios vivientes*, tal y como lo relatan Daniel González y Juan Calzadilla para *El Nacional*: “para artistas que no tienen fácil acceso a las exposiciones y que difícilmente son vistos en las muestras oficiales, debido a la heterogeneidad de estas salas consagradas a los estilos tradicionales ya reconocidos”.⁶⁶ En 1961 se publicaría un *Tabique informalista* con las dimensiones de una hoja de periódico a doble cara, en el que aparecerían un texto de Rodolfo Izaguirre sobre la pintura en Venezuela, otro atribuido a Antonin Artaud y breves noticias biográficas sobre González, Luque, Irazábal, Crucent y Rolando, así como reproducciones de sus trabajos. Si bien El Techo se desvincularía del informalismo como movimiento, Calzadilla continuó reseñando el trabajo de muchos de estos artistas a lo largo de la década.⁶⁷

El informalismo sirvió a El Techo de plataforma de lanzamiento. Este movimiento se caracterizaría por la utilización de sustancias poco habituales como ácidos, lacas o pinturas industriales, así como por la incorporación de objetos extra-plásticos al lienzo a través de la técnica del *collage* o del ensamblaje. Para los venezolanos, estas posibilidades

ruja Rolando, Manuel Quintana y Esteban Muro, seudónimo de Juan Calzadilla, entre otros. Ese mismo año hubo varios esfuerzos de difusión de una muestra informalista sin título que se llevó a Cumaná en octubre, a Valencia en noviembre y a Los Teques en diciembre, tal como puede deducirse de las maquetas incompletas del catálogo conservadas en el archivo de la biblioteca del MoMA y de algunas reseñas periodísticas en *La Esfera* y *El Nacional*. Véanse “Hoy en el Ateneo de Valencia exponen jóvenes pintores” (23 de noviembre de 1960) y “El grupo de artistas ‘Informalistas’ mostrará hoy sus obras en Valencia” (23 de noviembre de 1960). Hubo otra colectiva en octubre de ese año en el Ateneo de Trujillo de título desconocido, también promovida por Calzadilla. Esta vez, sin embargo, no se trató solamente de una muestra informalista, sino que se la compaginó con el realismo y el neofigurativismo, justamente para dar cuenta de esas tensiones en el panorama nacional. Documento recuperado en el archivo de la biblioteca del MoMA [Exposición colectiva Ateneo de Trujillo], (octubre de 1960).

66 “No aceptan ‘ismos’: La muestra de los ‘informalistas’ se abre el domingo en la Sala Mendoza”, *El Nacional* (13 de septiembre de 1960).

67 A Teresa Casanova en 1961 para el Museo de Bellas Artes, a Mateo Manaure en 1967 para una publicación de la editorial Arte sobre el artista, a Pedro Bricción, a Elsa Gramcko y a Luisa Richter en 1969 para el libro *El ojo que pasa: Crónicas sobre la actividad plástica* editado por Monte Ávila.

expresivas permitían regenerar el panorama nacional como un ejercicio de reificación. La materialidad y el azarismo que se aprecia en las obras informalistas fue teorizada por El Techo bajo la fórmula del magma: en el cruce de materiales orgánicos e inorgánicos, naturales o industriales, se conjura un estado magmático de lo real en la que lo nuevo solo puede acontecer tras un proceso de descomposición (Piniella Grillet 2018: 57). La incorporación de materiales comunes permitía, además, establecer un vínculo con lo social y lo político en una suerte de “arqueología contemporánea” (Palenzuela 2005: 44) en la que los objetos serían “fiscales mudos de la vida moderna” (Brioso Santos 2002: 240).

La inserción de objetos extra-plásticos del informalismo tiene, a su vez, sus raíces en el dadaísmo y el surrealismo, cuya herencia ya había sido reconocida por El Techo. A propósito de este recurso plástico en el que la materia se presenta y no se representa, Gabriela Rangel aprecia una reactualización de *dadá*: “la pérdida de la naturaleza aurática de la obra de arte producto de la proliferación de mercancías reproductoras tiene seguimiento en el carácter contingente y arbitrario que proponen los objetos *ready-made*” (1998: 22).⁶⁸ Walter Benjamin (2003: 90) diría que la cualidad táctil de las obras dadaístas funcionaba como proyectil social. Tanto para el dadaísmo como para el informalismo, y por ende también para El Techo, el valor objetual está intrínsecamente asociado al proceder en la creación:

El “collage” inauguraba la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido, restableciendo la identidad entre ambos niveles. Los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación. Desde un punto de vista semántico se acusa una preferencia por la alegoría, en virtud de la cual el fragmento u objeto de la realidad pierde su sentido unívoco con el fin de explorar la riqueza significativa (Marchán Fiz 2009: 160).

A la manera de una sinécdoque plástica el *collage* alegórico sería suplementado por el *objet trouvé* azaroso, ambos (re)presentantes de esa

68 La cita con la referencia indirecta a Rangel se encuentra en Piniella Grillet 2018: 57.

arqueología contemporánea por la que la historia irrumpe en la obra artística. La “recuperación” del objeto en los sesenta por parte de diversas tendencias, entre ellas el informalismo, se da a través de una técnica intermedia, la del *assemblage*. Hay cierta predilección por el uso de fragmentos desechados, de ahí que en la fase neodadaísta del pop norteamericano se hable también de una estética del desperdicio que intenta reconectar el arte a la praxis vital (Marchán Fiz 2009: 164). Por aquellos años, el arte latinoamericano también se debatía entre la objetualidad y la no-objetualidad. Marta Traba (1973), en su concepción del arte de la dominación y de la liberación, consideraba que el rechazo a la institucionalidad y el carácter efímero asemejaban las prácticas artísticas a los productos de la sociedad de consumo, lo que categoriza como *estética del deterioro*.⁶⁹ Sin embargo, si aceptamos que la autenticidad se rige por el carácter heterónimo que vincula las estrategias artísticas a la denuncia sociopolítica, encontramos cierto margen de flexibilidad en esa condena de Traba. Ella misma sostiene que el peligro no se halla en la adaptación de un lenguaje, sino en la absorción de un mensaje ajeno y distante de la realidad latinoamericana.⁷⁰ Su noción del *deterioro* permite, en efecto, ampliar su aplicación al ámbito global y, en la medida en que es aplicada a un lugar de enunciación distinto, actúa diferentemente, ya que ni los procedimientos ni los recursos artísticos tienen significados constantes

69 Traba analiza, en las primeras páginas de su ensayo, el resultado expresivo derivado de la “tecnología imperante en la sociedad de consumo” en las artes plásticas norteamericanas: “el reemplazo de lo que podríamos llamar estética tradicional por la *estética del deterioro*. Si el valor culminante de la estética tradicional consiste en lograr la permanencia de la obra de arte superando las contingencias de la época y de la moda para aplicarse a coordenadas de estilo, la estética del deterioro, por el contrario, descarta o desafía abiertamente ambas concepciones. La cuestión consiste en *no durar* y en *no establecer pauta* alguna” (Traba 1973: 5; énfasis de la autora).

70 “No es peligroso, por consiguiente, la recepción de un lenguaje, siempre que dicho lenguaje sólo represente el conjunto de signos que puede ser utilizado para fines diferentes y propios; lo que resulta disparatado es la adopción de determinada *señal de tránsito* o, para decirlo en términos menos “pop-metafóricos”, la asunción de la señal correspondiente a una sociedad de consumo altamente industrializada dentro de sociedades que han sido calificadas por los sociólogos como arcaicas, feudales, semicoloniales o francamente coloniales [...]” (Traba 1973: 10).

(Marambio de la Fuente 2013: 89). Tal es así que Traba reconoce la singularidad resistente del Techo, aun cuando el *Homenaje a la necrofilia* no sobrepase para ella el “acto de agresión”:

Importa la subversión de sus dibujos excelentes de 1963, aunque estén plagados de repentismo, estereotipo, descuido, exceso de dientes, bocas abiertas, gesticulaciones ovilladas en cualquier madeja de líneas. Ese tono inconforme, fastidiado por el buen gusto imperante y la pedantería inmarcesible de la clase burguesa, también califica, por la misma época, las excelentes figuras deshechas y monstruosas de Luisa Richter (1928) y se afirma, sobre todo en la obra de Jacobo Borges (1931) (Traba 1973: 81).

Traba insiste en esa dualidad analítica y, aun pese a la voluntad autodestructiva de Contra maestre, valora la neofiguración que se aprecia en El Techo en contraste con la abstracción geométrica y el cinetismo hasta entonces imperante. La particularidad de esta forma de inclusión de objetos y del trabajo de la materia va, sin embargo, más allá de la posibilidad de identificar los objetos o de la evocación que sugieren los títulos de los cuadros y logra una apuesta estética breve pero efectiva dentro del panorama nacional.

El interés de mencionar estas otras experiencias respecto de la transculturación venezolana del informalismo no reside en un ejercicio de búsqueda de parentescos. Se trata, en realidad, de reconocer en la inclusión del objeto extra-artístico una forma de protesta cultural, social y política. En el caso del *Homenaje a la necrofilia* se liquida la función arqueológica por el carácter abiertamente autodestructivo y, por su valor alegórico, se propone una función antropológica, aun siendo los restos animales y no humanos. La violencia de los primeros años de la década democrática está así plasmada y proporciona una experiencia trágica y cómica de la cotidianidad: al tiempo que se pudrían los cuadros de Contra maestre, se pudrían las víctimas del escenario político violento, y de los cuerpos violentados se espera la restauración por medio de la erupción volcánica. Sin embargo, tan pronto como el informalismo se convirtió en una corriente en boga, El Techo no dudó en condenarlo, y si bien su reformulación bajo la noción del magma fue de cuño propio, no dejó de ser una derivación estético-política de corta vida. La poten-

cialidad explosiva del estado magmático de la materia implica la desintegración, fundición y enriquecimiento del suelo para la transformación anhelada; no en vano, a Contra maestre se lo apodó “El gran magma”. Es por ello que el *Homenaje a la necrofilia*, por cuanto lleva la lógica magmática a su autodestrucción con la descomposición natural de las obras, era una sentencia de caducidad del movimiento:

Con la materia se hizo féretro de la abstracción. El informalismo ha jugado en esta ceremonia el papel de cadáver putrefacto. Enterrarlo a toda prisa es al menos que un acto humanitario, una bella necesidad después de la cual se comprueba que estamos entrando en la última etapa de una defunción general de la que el arte abstracto sacará los gastos de un entierro ni pobre ni lujoso.

El informalismo ha muerto, para bien o para mal, y de ninguna manera pretendemos invocar esta vez al Guaire para resucitar los restos agridulces de una broma demasiado mordaz, semejante a la del robo de los cuadros informalistas. El candado sigue en la puerta (reducida a chatarra) y probablemente las redes del garage son ahora más pintura que nunca: fatal anuncio de lo que iba a suceder, pues todo el barrio El Conde (refugio fluvial de la primera ballena) fue demolido, transmutado en un inmenso inodoro, en ese gran cuadro informalista, sólo visible desde el cielo, que en un momento dado todos queríamos hacer.⁷¹

Juan Calzadilla no solo certifica esta muerte, sino que también hace referencia a ese primer cambio del espacio de acción del Techo. El barrio de El Conde fue derruido en pos de un nuevo proyecto de urbanización, desplazando al grupo a los bares, restaurantes, librerías y galerías de Sabana Grande. Ya en 1962, en la entrevista que contiene la reseña de Robles Piquer, Contra maestre afirmaría:

[...] muchos de nuestro grupo partimos del informalismo, pero hemos captado en los “maestros” de esta corriente imperfecciones y refinamientos sospechosos que nos llevaron a buscar una salida del callejón en que parece encontrarse ese movimiento. Yo lo hago entrando en otro callejón sin salida ya que pienso que mi experiencia nace y muere en sí misma.⁷²

71 Juan Calzadilla, “La terrible prueba”, *Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964), p. 24.

72 Eduardo Robles Piquer, “Huesos, vísceras, pieles y sangre como elementos pictóricos en Contra maestre”, *La Esfera*, noviembre de 1962.

En efecto, las deficiencias estéticas del informalismo consistieron en que el efectismo de su plasticidad perdió la fuerza rebelde y subversiva y se convirtió en un mero hallazgo formal (Brioso Santos 2002: 209-210). Ángel Luque, autor de la ballena que ilustra el primer *Rayado*, intentaría ya en 1961 que el informalismo no se estandarizara y se convirtiera en un mero estilismo. A propósito de la exposición individual *Pintura* realizada en el Museo de Bellas Artes, Luque utilizaría la plataforma institucional para responder una encuesta publicada en el catálogo citando un fragmento del “Pre-manifiesto” del Techo e insistiendo en la fuerza experimental del movimiento como un camino válido para la creación transformadora.⁷³ Sin embargo, el *Homenaje a la necrofilia* impide esa continuación del discurso social del informalismo, al menos, desde la perspectiva de una vanguardia subversiva:

[...] atestados de demagogia como el Taller de Arte Realista o confundidos como Alejandro Otero, quien desvirtúa su gran tensión creadora en un gesto a ultranza de incorporación del objeto, con el propósito de alarmar, cuando ya en nuestro país, después de Contramaestre, para lograrlo sería necesario presentar un hombre apuñalado contra un cuadro.⁷⁴

Esa necesidad de destrucción y muerte para reinventar la creación artística se convertirá en una constante estética en El Techo. En la exposición *Tumorales* de Contramaestre de 1965, en la que se exhibieron algunos de esos dibujos que halagara Traba, se patenta ese gusto por lo escatológico y lo grotesco como forma de crítica sociopolítica y, tras el diagnóstico de la enfermedad, se propone curarla:

73 “En tal situación este arte (el informalismo) denuncia toda concepción parcial, todo esquema formal, científico o artístico del cual estén ausentes la emoción de impulso, aventura, el azar y todo cuanto posibilite un cambio en nuestro espíritu. Denuncia el empobrecimiento de nuestra vida interna y se siente abrumado por una vida exterior desorbitada, debido a los vicios de una época de estandarización [*sic*] y tecnicismo, y por la aplicación equívoca de una desmedida valoración material del objeto”, Ángel Luque, “De una encuesta sobre ciencia y arte”, en *Luque: Pintura* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1961), s/p.

74 “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

Conozco tumores que escriben y conquistan galardones, conozco tumores con condecoraciones, piernas y botones de postema, conozco varias clases de tumores: Tumores B.B. / Ballena-tumor / Tumor constitucional / mujer-tumor / lacayo-tumoral / cabeza tumoral / tumor apasionado / tumor aplastado / prácticas para debelar tumores eróticos / tumores y condecoraciones / tumor con carnet / tumor-acomodado / alegría tumoral del matrimonio / tumor-esso / tumor agasajado / tumor con prejuicios / tumos bien relacionado / tumor-inglicano / tumor con cierta moral / tumor al margen de la ley.

Pero el tumor llegará a su punto de ignición, estallará, lavará con azufre y fuego las paredes de nuestro país, arrastrará animales, gerentes, generales, gusanos, limos poderosos se apoderará de las ciudades y un fruto nuevo crecerá.⁷⁵

Calzadilla, en ese mismo catálogo, insistiría en esta necesidad de superar el informalismo, reducido a puro estilismo:

El doctor Contraamaestre abandonó repentinamente el escalpelo que le acompañó en su atelier del matadero de Jajó (Estado Trujillo), para trocar su actividad magmática no por modesto oficio de curandero en una comunidad petrolera, sino por el de depositario provisional del espíritu de Arcimboldo. [...] “Los Tumores” del doctor Contraamaestre son un capítulo indispensable para introducirnos por vía quirúrgica, en la verdadera semblanza de nuestra burocracia oficial. No son simplemente cuadros, porque es evidente que en ellos se produce algo más que esa disección detestable que deja siempre al descubierto un propósito decorativo.⁷⁶

Muerto el informalismo, El Techo hereda ciertas imágenes estéticas que poblarán toda la producción de sus distintos integrantes. Es cierto que aunque el grupo ha insistido en que los unía más una propuesta política que estética,⁷⁷ es innegable que a menudo se “recu-

75 Catálogo de exposición de 40 Grados a la Sombra, Maracaibo. Carlos Contraamaestre, “I Parte”, *Cuadros tumorales* (febrero de 1965).

76 Juan Calzadilla, “II Parte”, *Cuadros tumorales* (febrero de 1965).

77 “[...] Nuestra proposición no fue esencialmente estética; no nos unimos para decir: “vamos a producir arte con las basuras, con lo podrido”; sino “vamos a producir un arte; nosotros vamos a participar en esta guerra [...] con nuestras propias armas, vamos a fabricar la bomba”. ¿Cuál es la bomba? La bomba nuestra va a ser una hecha con podredumbre, hecha con basura. Es decir, si la sociedad no

rrer a horrores y escatología” en lo que puede ser categorizado como *el grotesco moderno*.⁷⁸ Hay en esta experiencia un vuelco sobre la corporalidad para desbordar las limitaciones de una sociedad que se pretende moderna pero que tiene un fuerte arraigo en la moral tradicional. Esa búsqueda en el pasado que caracteriza a las vanguardias se produce en El Techo no solo a través de la alusión monstruosa de la ballena y el uso de grabados renacentistas, sino también en cierta provocación “apocalíptica y carnavalesca” expresada en “estallidos de dolor y risa” (Díaz Orozco 1997: 54). Poco antes del *Homenaje a la necrofilia*, Irazábal expuso sus obras informalistas en *Bestias, occisos*, llevada a cabo en la Fundación Eugenio Mendoza en marzo de 1962 y en cuyo catálogo se leen dos fragmentos sobre la muerte escritos por Calzadilla y Pérez Perdomo pertenecientes a sus respectivos *Dictado por la jauría* y *Los venenos fieles*. Al igual que en la plástica, la escritura también experimentó con el lenguaje para la restitución de la materia, no siempre con un carácter necrofílico explícito pero sí, sobre todo, bajo la fórmula de la basurología: el léxico de los desechos y las groserías invocan con frecuencia esta noción. Juan Carlos Palenzuela habla de una “narración texturizada” por “acumulación callejera”, mientras que Juan Calzadilla escribiría hacia 1966 en la *Revista Nacional de Cultura* que el informalismo permitiría la investigación de la chatarra, haciendo de los basureros su caja de Pandora.⁷⁹

La inclinación por la basurología apareció formulada también en 1962, esta vez, en el prólogo que escribe Adriano González León al

nos da otra cosa que basura y podredumbre, pues de eso nos valemos. La basura, al fin y al cabo, es el producto de la vida de todos los días y eso es lo que nos deja la ciudad [...]”, entrevista a Salvador Garmnendia realizada por Carmen Díaz Orozco en 1993, “Salvador Garmnendia: En la vagina se puede hacer un altar”, *Diario de Caracas*, 14, 4883 (28 de febrero de 1993); también consultable en “Entrevista a Salvador Garmnendia”, *Actual*, 34, 49 (2002), p. 24.

78 Carmen Díaz Orozco introduce la noción de lo grotesco a partir del “terrorismo en las artes” de Ángel Rama en su ensayo *El mediodía de la modernidad* (1997: 38), en cuyo segundo capítulo lo desarrolla: “El grotesco: delimitación de sentido”.

79 La referencia al artículo de Calzadilla publicado en el número 174 de la *Revista Nacional de Cultura* se halla también en Palenzuela 2005: 22, 97.

libro de Caupolicán Ovalles *¿Duerme usted, señor presidente?*, el cual era un ataque directo contra Rómulo Betancourt. Por un lado, en el prólogo se habla en los mismos términos “magmáticos” de 1961:

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, tan vilipendiados, donde estamos seguros que brota una posibilidad de resurrección. [...] Sobre todo, se trata de un rechazo definitivo de lo encadenante poético, mientras se afirma, ya que no un derecho a decir, sí una posibilidad de maldecir. [...] Continuar manejando palabrotas es, al menos, más saludable que cualquier alimento retórico. Y ante el dilema, hay algún sector alerta que prefiere lo soez purificante a lo beato purificado, muéstrase éste como fervor del lenguaje, serenidad profesoral o explicación de la sociedad. Y no porque se quiera amenazar con *el coco* a los burgueses, sino porque se trata de una obligación personal, producida en los fondos viscerales señalados, y esto se halla al margen de toda discusión (Adriano González León, “Investigación de las basuras”, en Ovalles 1962).

En el texto se dan las pistas, y la advertencia, sobre el trabajo poético de Ovalles. Su libro propone un ejercicio lírico totalmente ajeno a la retórica poética criollista o metafísica. Con un lenguaje y una sintaxis accesibles, Ovalles se deshace de la ambivalencia y la ambigüedad propia del Techo a la hora de expresar su crítica a la institucionalidad política y cultural creando un catálogo grotesco con el que vilipendiar a Betancourt.⁸⁰

Yo,
nacido en 1936
pues tengo
veinticinco años,
pregunto
sin respaldo de Constitución

80 En su ensayo sobre lo grotesco moderno en *El Techo de la Ballena*, Díaz Orozco estudia “el lenguaje abyecto” de Salvador Garmendia, Adriano González León, Juan Calzadilla, Efraín Hurtado y Francisco Pérez Perdomo; además de la poética irreverente de Ovalles. Véase Díaz Orozco 1997: cap. 3.

alguna:
¿en dónde está la mosca
que tanto hace
dormir
a El Presidente?
¿en dónde la alimentan?
Y si no es en los “Estados Unidos
para la Explotación
de los indios y plebeyos
del Sur”,
que vengan
los heroicos
amigos del
Techo de la Ballena,
moradores de Vista Triste,
a sacarme la lengua
para freirla [*sic*] delante de
Mí,
¡hombre equivocado!
Yo, Poeta-Hostias,
de pocos billetes en el bolsillo,
de mucho corazón,
creo no equivocarme
y
pregunto:
¿Duerme usted?
¡Viejo señor!
¡Viejo electo!
¡Viejo Magnífico Pontífice!
¿Duerme usted?
¡joven financista!
¡banquero genial!
¿duerme?
Cansado de escribir necesidades
durante once años,
buscando
no sé qué hermosas combinaciones
de frases y palabras
ahora sólo quiero
tener una respuesta

a mis preguntas,
en el término de la distancia,
del Gran Imbécil
o de sus Hijos Putativos
o Putos (Ovalles 1962).

En el anterior fragmento del final del poema de Ovalles se aprecia la utilización de un vocabulario directo y grosero, algo que debemos considerar de cierta magnitud teniendo en cuenta no solo la época sino también el decoro que aún hoy se considera necesario en los medios públicos venezolanos, y el uso de ciertos recursos rítmicos y sintácticos, como el verso breve, que provocan una lectura rápida y vertiginosa. Así, la voz poética que coincide con el poeta, reproduce un discurso impulsivo, plagado de interrogaciones y exclamaciones que dividen las breves y duras reflexiones sobre la labor del presidente. El discurso establece esa necesidad de maldecir sobre la que escribe González León en el prólogo, denuncia satíricamente el neocolonialismo de Estados Unidos y, en la exigencia de una respuesta, anticipa la violación del derecho constitucional del individuo.⁸¹ Teniendo en cuenta que se trata de un fragmento próximo al final del poema, la falta de un desarrollo de la pregunta inicial, más allá de las digresiones sobre la labor del Techo y del listado de excrecencias de la primera parte, provoca cierta pesadez de lectura en el lector contemporáneo. No obstante, la provocación es clara y fue efectiva, trayendo consigo consecuencias que el grupo no dejaría de aprovechar para darse a conocer aún más. Ovalles partió hacia Colombia antes de ser detenido, desde donde viajaría a Europa con ayuda del PCV, mientras que González León fue detenido, aunque no inmediatamente, tras el regreso de su viaje por Europa de 1963.⁸² En la correspondencia se aprecia la ayuda

81 En relación con este uso del lenguaje, Rama observaría que “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” (Rama 1987: 30).

82 La correspondencia es consultable en el archivo de la biblioteca del MoMA. Asi-

que se enviaba a Ovalles por parte del resto del colectivo caraqueño y se comparten los planes de un homenaje para recaudar fondos:

Querido Hostias[,] recibe mi gran abrazo ballenero y estos libros que supondrán algún ingreso para tu bolsillo de pocos billetes y pa [sic] mucho Ron Caldas. En este mes prepararemos otro paquete para ti, procuraremos que sea con Dolares [sic]. Enviamos Boletín del Banco Central donde aparece el trabajo tuyo (3 Poetas de América). Envía correspondencia facultad Economía, o Librería Ulises. Un abrazo de todos los balleneros. Por la ballena, El Gran Magma. [P.S.1] Hace algunos días te escribí desde Valera. [P.S.2] Vende a buen precio los libros.⁸³

Querido Hostias: Paso a anunciarte que recibí tu última carta. A riesgo de que no te encuentres en Bogotá, van estas líneas precipitadamente balleneras (y en medio de un tubo de ratón) que te anunciarán con grandes toques de clarín que ha salido POR FIN la edición tubular de tu poema NE [sic] USO DE RAZON, con un éxito del carajo y una estupenda diagramación de Aray (que se ha convertido en el San Jorge auténtico de la ballena). La salida del poema fue seguida

mismo, dos notas de prensa relatan la detención de Adriano González León, aun- que esta se produjo recién a comienzos de 1964. Si la razón fue o no la redacción del prólogo al libro de Ovalles es indeterminado, pero es cierto que estuvo deteni- do en la sede de Los Chaguaramos durante varios días: “Los primeros presos polí- ticos del 1964 son el escritor Adriano González León y su esposa [Mary Ferrero] quienes al retornar a Venezuela, después de varios meses de ausencia, cuando iban a darle el abrazo de Año Nuevo a sus familiares y unirse a ellos, sorpresivamente fueron llevamos desde el aeropuerto de Maiquetía a los calabozos de la Digepol”, “Detenido el escritor Adriano González León y su esposa”, *Clarín*, III, 619 (2 de enero de 1964), p. 7; o, en opinión de Rafael Alfonso, “Desde casi el inicio del Gobierno del señor Betancourt comenzó la presión y el cerco alrededor de la libertad de expresión. González León, escritor firme, escritor en el verdadero sentido de la palabra, y no como algunos que sólo han utilizado rótulo para sus mercenarias y acomodaticias intenciones, tenía que caer preso, tenía que ser arbitrariamente encarcelado por un régimen que no tiene el más mínimo respeto por ese soberano derecho como lo es el de poder expresar libremente nuestras opiniones” (“Quién metió preso al escritor Adriano González León”, *Clarín*, III, 627 (10 de enero de 1964), p. 6.

83 “Correspondence between Honorio [Caupolicán Ovalles] and Carlos Contra- maestre”, ítem 300364244, MoMA: Donación de Valentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012). Sin fecha.

inmediatamente de un gran HOMENAJE A CAUPOLICAN OVALLES (16 de julio) que consistió en una exposición tubular (objetos, lámparas, postes, torres, tubos, monigotes, etc. etc. todo-en-forma-tubular y sin olvidar un apócrifo de Perán-dos-morcillas); un tronco de exposición, la mejor que hemos realizado desde que el techo es ballena. [...] Los tubos son un éxito encontramos formas de diseños verdaderamente [*sic*] neoplásticos y coñoemadres y te estamos enviando por correo algunos esperando que te radiques en alguna parte y envíes tu dirección para lanzarte hasta cincuenta ejemplares para tu beneficio (la edición fue de 400 solamente) Toda esa iniciativa es labor feroz de un equipo ballenero que están arriesgando todos Pero yo destaco sobre todo la actuación de Aray, El Magma y Adriano (magma parlante) no he recibido tu telegrama y creo que [*ilegible*] se apresura a girarte tu dinero de acuerdo con las recomendaciones que me has dado [...]. Un gran abrazo tubular, [En uso de razón], Juan Calzadilla.⁸⁴

Una tercera misiva de Contra maestre a Ovalles transcribe la experiencia de Mary Ferrero en su visita a Argentina para asistir al congreso organizado por la Federación Universitaria Argentina (FUA) en Buenos Aires, donde distribuyó algunos ejemplares de las ediciones de *El Techo de la Ballena*, entre ellos, el libro de Ovalles.⁸⁵ Para su sorpresa, Ferrero declara con emotividad que un fragmento del poema fue improvisadamente leído por el delegado de Tucumán. Para los argentinos, el despliegue insurgente en otros países latinoamericanos, así como el exilio de Ovalles, eran los alicientes para la revolución

84 “Correspondence between Juan Calzadilla and Hostias [Caupolicán Ovalles]”, ítem 300364234, MoMA: Donación de Valentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012). La carta, del 18 de julio de 1963, contiene un breve epígrafe al comienzo que reza “Año de la mierda en el tubo. 3^{er} año de la necrofilia (andante)”.

85 La fecha del congreso es incierta, probablemente entre finales de 1962 y comienzos de 1963, mientras Carlos Ceballos, mencionado por Ferrero, aún era secretario general. El testimonio relata que primero visitó la sede de la FUA junto a Miguelito Asturias, hijo del escritor guatemalteco, con quien conversa sobre la guerrilla en Guatemala, así como también intercambia pareceres con Fermín Meléndez, secretario de relaciones exteriores de la FUA. “Correspondence between Carlos Contra maestre and Caupo[licán Ovalles]”, ítem 300364240, MoMA: Donación de Valentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012).

deseada. En general, el caso de Ovalles no solo mitificó la egolatría de Betancourt,⁸⁶ sino que también contribuyó a la popularidad irreverente del Techo.

El lenguaje crudo y la ironía de *¿Duerme usted, señor presidente?* son trasladables al *Homenaje a la necrofilia*, pero tal como se ha visto por la polémica desarrollada en la prensa, el mensaje político no trascendió en el caso de la pintura. Desde el análisis discursivo y estético, sin embargo, existe ese puente entre disciplinas que, en ese exceso desestabilizante del ideal moderno, expresa el desequilibrio y la angustia ante la asfixia de una década que se iniciaba prometedora pero que, en su transcurso, alimentaba a los cementerios.

86 Años más tarde, Ovalles mismo entrevistaría a Carlos Andrés Pérez, quien fuera ministro de interior por aquel entonces, publicando *Usted me debe esa cárcel* (1996), donde el ministro cuenta cómo intentó persuadir a Betancourt de no alimentar la popularidad del grupo con la detención de los autores del poema y del prólogo: “[...] fue un libro tremendo, y Rómulo se llevó una arrechera porque él esas cosas no las aguantaba. Me dijo: ‘¡Haga preso a ese carajo!’ Yo le respondí: ‘Mire, Rómulo, este libro lo van a leer cuatro o cinco personas, no lo va a leer más nadie, y si a alguien se le ocurre exhibirlo en librerías, yo lo impido. Si lo prohibimos, vamos a darle a este libro una difusión extraordinaria’. Rómulo me contestó molesto: ‘No, qué carajo, esto no se puede admitir; mire, en Venezuela el presidente que se deje coger el rabo, ¡lo tumban!’” (Ovalles 1996: 8). No obstante, de acuerdo al testimonio de Rodolfo Izaguirre o Daniel González, las detenciones breves o los registros domiciliarios por razón de investigación eran habituales y tenían la función de asustar a los intelectuales que coquetearan con los movimientos armados. Respondiendo a la pregunta “¿cómo se torturaba a un intelectual?”, Izaguirre responde con humor: “Bueno, podían colocar a Juan Liscano, sentado en un pasillo, sólo a ver, por catorce horas, a otros que son torturados, los de alma sensible. Otro modo, escuchar a alguien que maltrata el lenguaje: ‘mucho conversándome con cuyo detenido’”; mientras que González le resta importancia: “En mi caso, que no tuve intereses en manifestar mis propias necesidades ni vicisitudes, apareció en el periódico que estuve detenido en Las Brisas, simplemente por sospechas. Se llevaron las publicaciones y me llevaron: me retuvieron y no me interrogaron, tampoco me maltrataron. Era una época de ‘se detenía primero y se preguntaba después’; aunque Betancourt decía ‘disparen primero y pregunten después’. Si no es por el periódico dirigido por Guillermo Meneses [*La Esfera*], nadie hubiese sabido lo que pasó conmigo”, comunicaciones y entrevistas personales, 25 y 23 de julio de 2019, Caracas.

3.2. Asfixia por asfalto

Al principio estuvieron las ciudades.
Jacques Le Goff

La cita del historiador francés que abre esta sección hace referencia al nacimiento del intelectual occidental en la Edad Media. Según Le Goff (1990: 25), este aparece como un hombre de oficio que se instala en la ciudad de acuerdo a la división del trabajo. No de manera muy distinta, el antagonismo entre la “ciudad real” y la “ciudad discursiva” latinoamericana que se desprende de la lectura de la obra de Beatriz Sarlo o de Ángel Rama, da a luz al intelectual contemporáneo, quien perfila su oficio crítico a lo largo del siglo xx. Si bien exposiciones como *Homenaje a la necrofilia* o publicaciones como *¿Duerme usted, señor presidente?* marcaron desde el inicio de la década el carácter crítico del grupo y estableció una estética que denunciaba la violencia del país a través de la banalización de la muerte y la escatología, en un segundo tiempo se desarrolló una línea paralela o complementaria sobre la asfixia urbana. En el breve transcurso de dos años, se pasa de denunciar el robo del oxígeno por parte de las instituciones de cultura a reconocer que la asfixia la produce la ciudad. Retomando la modernidad espectacular que la década de los sesenta heredó de la dictadura de Pérez Jiménez, es necesario tener en cuenta la transformación urbana que se da en la ciudad de Caracas en tan poco tiempo para comprender el desarrollo de este discurso sobre la ciudad en El Techo de la Ballena. La Caracas de los sesenta era no solo un espacio de violencia política cotidiana, sino también de una cada vez más marcada desigualdad social combinada con una modernización vertiginosa. Junto al perfil urbano del progreso, esa gran proyección de desarrollo que se plasma en obras de arquitectura e ingeniería modernas, la remodelación del espacio público, la gran metrópoli que deja atrás la ciudad colonial, se halla la ciudad de la miseria, de la falta de suministros públicos o de la nueva cultura de consumo reflejada en vallas publicitarias y en la producción

de basura.⁸⁷ En este sentido, las impresiones recogidas por Marta Traba en *Mirar en Caracas* son verdaderamente ilustrativas:

Miro, en Caracas, desde la perspectiva del indocumentado. Por eso me queda muy difícil comprender el enfoque progresista y cosmopolita que encuentra perfectamente conciliables las autopistas con los ranchos, los carteles luminosos con las obras cinéticas, los conjuntos habitacionales del Parque Central con los túmulos blancos levantados por el B.O. [Banco Obrero] en las colinas del camino a La Guaira, la asepsia de los centros comerciales con la corte de los milagros de El Silencio, la visión de Caracas desde el Tamanaco con la visión de Caracas desde las escalinatas pestilentes del Caño Amarillo, las escasas galerías adonde llega la propuesta conceptual con las innumerables galerías donde se venden, “al detal”, bodegones y paisajes de araguaney, apamate y Avila (Traba 2017: 59).⁸⁸

Esta dualidad a la que alude Traba consistió en realidad en la superposición de dos modelos de ciudad ya desde los años cincuenta, a la que se sumó, en los sesenta, “la irrupción violenta de la provincia en Caracas” (Olaizola Rengifo 2016: 80).⁸⁹ La ampliación demográfica se dio, pues, por la inmigración interna, por la que grandes contingentes humanos se asentarían en la periferia y aportarían, desde lo alto de los cerros, ese característico paisaje de la metrópoli sudamericana.⁹⁰ De

87 El espacio vivido de las ciudades concentra: uno, el discurso oficial a través de una serie de obras públicas; dos, la proyección de modernidad a través de la renovación urbanística y la construcción en vertical; tres, la historia demográfica en la actualización de sus mapas; y cuatro, las múltiples relaciones de sus habitantes con ese lugar de vida. De acuerdo a Fernando Aínsa: “El espacio urbano no es nunca neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado. Su territorio se mide, divide y delimita para mejor controlarlo, a partir de nociones como trazado, horizonte, límite, espacio privado y espacio público” (2000: 32).

88 Reflexiones en torno a 1974, año de publicación de *Mirar en Caracas*.

89 El estudio de la producción cultural relacionada a la década de los noventa se retrae a los años cincuenta e incluye la misma cita de Traba sobre Caracas.

90 Los ranchos empiezan a ser construidos en Caracas en los años cuarenta, de ahí que el proyecto modernizador de la dictadura de Pérez Jiménez buscara erradicarlos desde el comienzo con un programa para “la transformación racional del

acuerdo a Olaizola Rengifo, estos núcleos poblacionales marginales, y marginados por la historiografía, transgredirían “los códigos formales del proyecto moderno” en su adaptación urbana.⁹¹ Se produce, por tanto, una modernidad subalterna que desarrolla estrategias de “reciclaje” y “rehabilitación”.⁹² Más allá de los aspectos opuestos, como las calles rectas del diseño urbanístico y los caminos curvos que escapan al plano, o el hormigón gris y la pintura de colores, hay, en los barrios marginales, un reaprovechamiento de los materiales: cemento y ladrillo, techos de zinc, rótulos comerciales y, a veces, luces de neón. Apunta Olaizola Rengifo (2016: 103-105) que, aun tratándose de una pequeño-burguesía cultural, quizá por ser muchos de los actores culturales de esa otra generación del 58, y concretamente de la izquierda cultural, fueran más sensibles a la apreciación de este fenómeno de modernidad subalterna tan desatendido.⁹³

medio físico y el mejoramiento moral, intelectual y material de los habitantes del país”. Cita del Servicio Informativo Venezolano de 1954, un documento con el objeto de divulgar los logros del Nuevo Ideal Nacional del perezjimenato. Recuperado en una traducción al inglés por Mayhall (2005: 126); y sin la referencia completa en castellano en Olaizola Rengifo (2016: 87).

- 91 El autor precisa que el estudio de la inmigración europea y norteamericana ha relegado a un segundo plano “el papel jugado por la provincia en la relectura, recodificación y amplificación de estas ideas [el pensamiento criollo y la modernidad cultural] bajo un manto sincrético, tropical, original, de ruptura con la tradición elitista cultural capitalina” (Olaizola Rengifo 2016: 80)
- 92 Se invierte con estas expresiones las reflexiones originales de Zygmunt Bauman, quien hace referencia a la absorción y necesidad del capitalismo de los márgenes: “Las organizaciones no capitalistas ofrecen un terreno fértil para el capitalismo: el capital vive de la ruina de esas formaciones, y aunque este ambiente no capitalista es indispensable para la acumulación, esta última avanza a sus expensas, devorándolo” (Bauman 2008: 43). Cuando el exceso de población residual es tal que no puede ser absorbido, “entonces las personas que han eludido el transporte y permanecen en el interior del recinto quedan destinadas al ‘reciclaje’ o a la ‘rehabilitación’ [...]. Están ‘afuera’, pero sólo de manera temporal: su estado de exclusión es una anomalía que reclama a voces un remedio y exige una terapia [...]. Son el ‘ejército de reserva de la mano de obra’ [...]” (Bauman 2008: 49).
- 93 Adriano González León provenía de Valera, Salvador Garmendia de Barquisimeto, Carlos Contramaestre de Tovar, Juan Calzadilla de Altigracia de Orituco, Caupolicán Ovalles de Guarenas, Edmundo Aray de Maracay, Efraín Hurtado de

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 desconcerto 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 [...] (Rama 1987: 22).

Al igual que Juan Liscano apuntaba a una razón sociológica, la del “infantilismo demográfico” para explicar su percepción del surgimiento de lo que denominó “antiliteratura”, Rama apunta otra razón, esta vez, relacionada no a la edad sino al origen:

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 seudocultura) vigente capitalina más que a través de sus beneficios para los núcleos dirigentes, por los perjuicios y distorsiones que acarrea 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 (Rama 1987: 31).⁹⁴

En general, El Techo pondrá el foco de atención en los detalles subversivos, o subversibles por la mirada, que se encuentran en la ciudad sin necesidad de pervertirla o forzarla. Se comparte así una experiencia de la ciudad que responde a un aquí y ahora concretos.

Partiendo de estos hechos y de las impresiones de Traba, vale la pena introducir que toda ciudad puede ser leída semióticamente. Ro-

Calabozo, Fernando Irazábal y Perán Erminy de Barcelona y Daniel González de San Juan de los Morros. Esta idea se completa con la cita de Rama.

94 Se aludió a esta cita en el capítulo anterior al referir la misma circunstancia aplicada a los integrantes de Tabla Redonda, tal y como Rama explicita en su ensayo.

land Barthes (1993: 260) expresaría la contradicción inherente entre la significación de una ciudad y los significantes fácticos.⁹⁵ Y en la medida en que la ciudad es un discurso y por tanto lenguaje, sus significados, que nunca son del todo plenos, son solamente provisionales y aportan el testimonio de un tiempo concreto: el sentido se moldea en la relación con sus habitantes, y por ello ese carácter no definitivo. De ahí que no debe pretenderse restringirlos ni fijarlos en un corpus ahistórico, al contrario, “históricamente esos significados son extremadamente imprecisos, recusables e indomables” (Barthes 1993: 266). Es en esa relación con los habitantes y no por los aspectos físicos reconocibles en el plano o en el paisaje que, aunque Traba parezca establecer la imposibilidad de que una ciudad llena de opuestos sea un lugar de praxis política, social y cultural auténtica, es posible que medre en ella un discurso estético y político moderno y crítico a la vez. Aunque la obra del Techo haya sido alineada a la tesis de *contesting modernity*, es innegable que, como ya se ha visto, también se apoyaran en un tejido institucional favorable no necesariamente fuera del circuito oficial, así como, en el caso concreto de la exploración de la ciudad, debían vivir en ella, disfrutándola y aborreciéndola, para poder utilizar esa experiencia en su discurso. El intelectual de izquierda optó por convertirse en “una voz crítica respecto a las deficiencias de la Democracia” volcándose en la construcción de un contra-imaginario que completara, desde dentro, el imaginario de una modernidad limpia y aparentemente sin contradicciones.⁹⁶

La temática de la ciudad, una ciudad con nombre propio, permite considerar cómo el grupo, que está fuertemente anclado a su origen caraqueño, cuestiona la tradición literaria y artística precedente por su desconexión con la transformación urbana. En la literatura seguían prevaleciendo los relatos y poemas criollistas, de temática provinciana

95 Barthes habla de la razón, la función, o el plano.

96 Cf. Iglesias Sánchez 2013: 389. Es cierto que la autora se refiere a un trabajo intelectual crítico en lo específico del trabajo fotográfico sobre la ciudad, pero la influencia de la “lección ideológica de izquierda” es trasladable al resto de disciplinas artísticas.

al igual que en los cuadros de bodegones y paisajes que describe Traba. Hubo también pioneros que se adelantaron al Techo y que tematizaron la transformación, como en el cuento de José Rafael Pocaterra, “La ciudad muerta” o el poema “La octava voz del coro es la de la ciudad” de Miguel Otero Silva.⁹⁷ En ambos, el tono roza la melancolía y la nostalgia con un cierto sentimiento de pérdida. Sin embargo, para El Techo, la denuncia de la alienación urbana viene en forma de humor trágico, en la medida en que ellos mismos, los autores de dicho discurso, disfrutan y padecen la ciudad al mismo tiempo.

A comienzos de 1963 se exhiben en la librería-galería Ulises una serie de fotografías de Daniel González, publicadas también en forma de libro con el título *Asfalto-Infierno*. En su edición encuadernada, las fotografías están acompañadas de varios textos breves de Adriano González León, relatos e impresiones sugeridos por las fotografías y que, al igual que las imágenes, explotan el tema de la ciudad como lugar de muerte física y simbólica. Por un lado, el texto de González León ha sido considerado como un “grito antiurbano que denuncia la pérdida de la individualidad en el entorno citadino” (Arráiz Lucca 2006: 25). Por otro, las fotografías de González están llenas de picardía y humor negro, manifestando una complicidad entre “el erotismo y la pulsión tanática” pero con una dimensión subversiva que revela la atmósfera de violencia estructural en el país.⁹⁸ Acorde a una estética de la banalidad según Sean Nesselrode Moncada o a una estética del desperdicio urbano según el propio González, el trabajo fotográfico y, por extensión, el narrativo tienen como foco de atención elementos y aspectos de la vida cotidiana que cuestionan la visión del progreso al recrearse en el señalamiento de la desigualdad.⁹⁹

La diagramación del libro debe ser comentada: el texto se halla casi siempre en la página impar y, en ocasiones, acompañado con una fo-

97 Ambos ejemplos son rescatados por Héctor Brioso Santos (2002: 113-114).

98 Ponencia de Félix Suazo, “Affair: cuerpo y ciudad en la fotografía venezolana”, *Cuerpos. Eros y políticas*, Encuentro Trasatlántica PHE. Foro de fotografía y artes visuales para Iberoamérica, Miami, diciembre de 2012.

99 Cf. Nesselrode Moncada 2004: 5 y Barazarte 2018.

tografía de menor tamaño en la parte inferior que recoge alguna pintada o rótulo, es decir, un iconotexto. La fotografía principal o de mayor tamaño ocupa toda la página opuesta. En su labor combinatoria, texto e imagen consiguen trasladar al lector un clima de inseguridad, fragilidad de la vida, violencia. Se puede considerar que el registro de la violencia es *per se* un acto político o un “compromiso constructivo con el pasado y un juicio moral de su significado político” (Rosaura 2017: 217). La violencia, sin bien no explícita, está latente y forma parte de la atmósfera que crean conjuntamente las imágenes y los textos. Esta viene dada no a través del relato cruento o de la fotografía sensacionalista, sino a través de la yuxtaposición de textos cuyo lenguaje y ritmo son violentos e imágenes donde la mirada evita posarse habitualmente. La latencia de la muerte en el caso de González León viene dada por esa “amenaza de muerte” que en sus relatos producen los neones, donde la distracción y los placeres que ofrece la ciudad nos ponen en riesgo constante, mientras que en el caso de González, se debe a la reiteración cómica de iconotextos con inscripciones como “asesinos”, “el suicida” o “cadáver”.

Esta estrategia, según Lisa Blackmore (2005), consiste en un sencillo *collage* que, ante una primera reacción de desconcierto, teje unidades de sentido dentro del discurso sobre la ciudad como espacio de violencia política y social. Otro ejemplo de yuxtaposición texto-imagen que establece una relación con el iconotexto de la parte inferior es la relación con “Bestia afilada”, un relato desde el punto de vista de un hombre integrado al asfalto, víctima de un atropello en la ciudad de los neones donde todos están “abobados por los anuncios”, que aparece junto a la pintada-firma “El Suicida”. En este caso afirma Blackmore (2005: 11) que se trata de la recreación de Caracas como espacio no negociable. La fotografía principal muestra, además, un *rancho*, la cara más visible de Caracas por hallarse en los cerros que rodean el entramado urbano, un espacio que es un no-lugar, puesto que su acceso y sus caminos no están reconocidos por ningún diseño urbanístico. A propósito del iconotexto y según el mismo González (2013), la pintada fue la respuesta de Chano El Suicida Motorizado a las indicaciones del Rotary Club para la prevención de accidentes de tráfico. En efecto, el libro está plagado de ambos iconotextos: las dis-

tintas pintadas en rocas adyacentes a la carretera que comunica Caracas con la costa y los letreros de advertencia vial del Rotary Club, que rezan “Infracciones, ¡Fíjate!” y señalan las cruces de los fallecidos en el asfalto. La fotografía del rancho en página par se titula irónicamente *Urbi et Orbi* y obviamente, debido a esa circunstancia se hallarse fuera del mapa, no está supeditado a las normativas viales. Paradójicamente, en el espacio restringido y desatendido de estas barriadas es donde se practica la libertad absoluta: la libertad de morir. Chano es el “único conductor de su vida y de su muerte” (González 2013). Esta yuxtaposición contradice, una vez más, al proyecto de modernidad.

Otro sentido de la yuxtaposición de ambos trabajos da lugar a un discurso sobre la alienación que produce la ciudad a través del sarcasmo, al exponer, junto a una fotografía del anuncio de una sastrería, un texto sobre la impudicia de ir vestidos, también en la muerte. Así, en “Lotería del vestido”, González León escribe:

[...] y otra vez el asfalto infierno: costra que humea al sol, residuo de la primera industria del país, orgullo, potencia básica de la nacionalidad por donde trota el orden constructivo de la democracia y la elección mayoritaria de las urnas. Súblevese [*sic*], desordénesse usted. Pero entonces, al brotar la esquina, allí mismo a media cuadra, se le ofrece una lotería del vestido. Ganancia terrenal junto a la obscenidad ciudadana de andar siempre cubiertos. Ganancia de la vida imperecedera, porque la posibilidad es celeste al precio de un millón. Hasta allí amenaza la impudicia, con telas. [...] Celebrable el soberano humor de quien comercia con mortajas, justo en el espacio abierto, anunciando en la cornisa por donde pasa la metralla. Su malicia nos adivina cadáveres desnudos. [...] Dispuestos ante la calle, no importa, hediondos e higienizantes, la ciudad aporta hallazgos e incandescencias, malos sabores, pobre piso de restaurant, asqueados, pero al fondo o al fin, decimos así, no hay fin ni estamos cansados y algo puede acontecer furioso a los trapiés o paso firme. Se nos sabe amenazados de vida (González y González León 1963: 6).

La fotografía *Último modelo* en la página opuesta que acompaña a este texto no es tampoco inocente. Se trataba del negocio de un sastre conocido como “Millón”, de quien el fotógrafo escribe que trabajaba en el barrio El Guarataro, y cuyo eslogan, “Con Millón hasta la muerte” acompañado de una calavera fluorescente, alude a la satisfacción

y fidelidad de sus clientes. Este relato, ficción o no, fue escrito para actualizar la crítica social en 2012, afirmando González que

[e]ste singular anuncio publicitario con el símbolo resplandeciente de la muerte, desapareció a mediados de los años ochenta, cuando su teléfono 42-20-97 dejó de repicar, quedando en profundo silencio sepulcral, probablemente después de extinto el fúnebre y tétrico acuerdo que amenazaba servir a sus clientes hasta los confines de la existencia, o seguramente por una cruel lapidación, cuando el *pret a porter* [sic] y la industria de la confección masiva de la moda lograron vida exitosa y sepultaron sin misericordia al costurero de las extravagancias mortales (González 2013).

Otro enfoque sobre la banalización de la muerte, en la línea del humor necrofilico, aparece en el conjunto de fotografías y textos ordenados como pequeña opereta bajo el título “Q.E.P.D.”. El conjunto muestra una mujer, posiblemente la propietaria, y dos transeúntes junto a un tanatorio donde se preparan cadáveres. En el texto de González, la *dramatis personae* incluye a la “patrona”, la “puerta” y a los clientes “uno” y “dos”, y se persigue una función musical, a la manera de una “zarzuela” dice, inspirado en la escritura de José María Vargas Vila y Eugène Ionesco.¹⁰⁰ Las onomatopeyas que imitan una puerta gastada por el tiempo se yuxtaponen a las primeras fotografías que componen el escenario: la firma de Chano, el Suicida en una viga y la

100 Vargas Vila (1860-1933) fue un escritor colombiano de ideas radicales que, tras la guerra civil colombiana de 1884-1885 se exilió en Venezuela, donde fundaría las revistas *Eco Andino* y *Los Refractarios*. Expulsado del país en 1891, se radicó en Nueva York, Roma y Barcelona, habiendo obtenido cargos diplomáticos en representación de Ecuador y Nicaragua. Su obra le valió la excomunión católica y continuas persecuciones, como lo fue en el caso estadounidense tras publicar *Ante los bárbaros: el yanqui, he ahí el enemigo* en 1900. Eugène Ionesco (1909-1994) fue un dramaturgo rumano-francés del teatro del absurdo. Una de sus obras más representativas, *El rinoceronte* (1959) está vinculada a su teoría sobre la deshumanización o *rinocerización*, la corrupción del espíritu, y en cuyos tres actos los personajes se metamorfosean en este animal, lo que ha sido interpretado como una crítica a la conformidad social y alienación colectiva que producen el auge del totalitarismo.

fachada de un edificio junto a cuya puerta de doble hoja cortada para duplicar sus hojas, se lee “se aplican inyecciones y sueros. Se preparan cadáveres. Telf. - 2370” indicando su labor comercial. Al pasar la página, la fotografía, fija en la captura de dicha fachada, muestra a una mujer asomada en la puerta. El texto de González León, esta vez, pone voz cantarina y vanidosa a la patrona, enfatizando el absurdo de la escena con los recurrentes “tralalá” que interrumpen su discurso. En la siguiente composición la cámara se ha desplazado ligeramente para capturar a una mujer que se acerca a la puerta del comercio fúnebre. El texto la identifica como “cliente uno” y en este caso, su discurso está alienado: “Yo me nutro de corn-flake. Por las noches, me instruyo en la pantalla de la televisión mientras la mecedora hace crac, crac. Son los cuentos. Los señores ilustrados nos enseñan lindos bailes. [...] Salen elegantes caballeros que se bañan y dicen que sólo con un jabón así vale la pena vivir” (González y González León 1963: 18). Esta vez no se trata de las luces de neón y los anuncios que pueblan la ciudad, sino de la penetración en el ámbito privado a través de la televisión. En el siguiente conjunto, en cuya fotografía, manteniendo ese ligero desplazamiento del enfoque, aparece un hombre desaliñado mirando a cámara, el texto ironiza: “Caballero relamido, muy *dry cleaning*, siempre así” (González y González León 1963: 20). Esta vez el discurso plantea el adoctrinamiento cultural con el que se crean los patriotas, aun cuando ellos no reciban la grandeza del país:

En los últimos veinte años yo aprendí mis derechos ciudadanos. Es por eso que aquí estoy. Me dijeron: la alpargata fue el calzado de descanso que lució la condesa Margarita. Canta... y yo canté. Vota... y yo voté. Es así como pueden explicarse mi apostura extraordinaria. Mi emoción. Soy un muchacho. Estos son músculos bien ganados en la zona petrolera (González y González León 1963: 20).

La pequeña obra continúa con los personajes cantando el “tralalá” tomados de las manos en el interior de la casa-comercio de la patrona según imagina González León, mientras que la composición apaisada de la fotografía completa ambos enfoques, incluyendo esta vez puerta, ventana, letrero, la mujer de la casa y el hombre en alpargatas. Un último conjunto de imagen y texto reproduce *Negocio próspero*, una

fotografía de una ventana, desconectada de la ubicación de las anteriores, en cuya reja un rótulo reza “se venden vestidos para difuntas” y fórmulas de posibles finales para el relato: “otro fin”, “final social-cristiano”, “final realista”, “final liberal-burgués”, “final de Gobernación” y “final”. En ellos se propone, respectivamente, el canto del himno nacional, la mediación de una asociación de caridad, la mediación de un sindicato, el allanamiento policial y un infarto colectivo.

La violencia también aparece en estos ejercicios combinatorios en lo que Brioso Santos ha denominado “muñequización”. Es cierto que el grupo recurre a menudo a los maniqués, “seres [que] tienden a la violencia” en la medida en que “el hombre semeja un muñeco en manos de la violencia ajena o el maniquí parece aplastado por sus semejantes” (Brioso Santos 2002: 217).¹⁰¹ La fotografía *Incorporándose a la marcha* retrata justamente a un maniquí asistido con muletas en el escaparate de algún local de ortopedia. En el relato yuxtapuesto “El sitio del paraíso”, González León se apoya en la metáfora del maniquí sonriente pero tullido para plasmar la falta de aprendizaje de la historia colonial que produce la neocolonización *de facto* y no *de iure* del comercio internacional. Esta vez, sin embargo, el lenguaje no es duro e insultante, sino más

101 El autor hace referencia a la imagen del “pelele inanimado” en *Doble fondo* (1965/6) de Salvador Garmendia, a los maniqués de *Espada de doble filo* (1962) de Dámaso Ogaz o a los homúnculi que dibuja Contra maestre en su serie *Los confinamientos* y que ilustran, no por casualidad, el libro de Aray sobre la ciudad *Sube para bajar* de finales de 1963, si bien una exposición de 1967 reuniría las ilustraciones en la galería El Puente. Estos dibujos de Contra maestre no están alejados de la serie *Seres de petróleo* del propio Daniel González. Díaz Orozco desarrolla aún mejor el tema de los maniqués en Garmendia en relación con su noción de lo grotesco en la estética del Techo al sostener que “[a] través de los maniqués, Garmendia explora las posibilidades de vida del objeto inanimado. En este sentido, el maniquí satisface las exigencias de los valores ideales de belleza que hacen de la corporeidad un objeto cerrado, liso, sin orificios: el cuerpo se erige en sus posibilidades de clausura de espaldas a esa piel porosa, orificial, donde lo corporal pareciera no acabarse” (Díaz Orozco 1997: 70). Si bien Garmendia no publica su libro de cuentos con las ediciones de El Techo de la Ballena, sí publica anticipadamente “Maniqués” en el tercer *Rayado*, al que Daniel González acompaña con una fotografía de un maniquí desmontado, y por tanto desmembrado, en un escaparate.

bien compadecido: “[...] y nosotros, aún en las escuelitas a medio techo llevado por el vendaval y la maestra tísica contándole a muchachos igualmente tísicos que pudo haber sido el sitio del paraíso” (González y González León 1963: 10). Finaliza el escritor aludiendo a esa condición del ciudadano que avanza, en medio del estupor de los placeres de la modernidad, con prótesis, convencidos del paraíso plástico que les puede proveer la explotación de un nuevo recurso: el petróleo.

Estas imágenes y textos permiten considerar a la ciudad como agente, tal y como se deriva de las reflexiones de Le Goff, Sarlo y Rama. Se puede afirmar que la ciudad es un agente en la radicalización del intelectual, por cuanto su poder alienante empuja a quienes la habitan a buscar entre los márgenes una salida que pasa necesariamente por una situación de violencia y, de ahí, esa banalización de la muerte. Para María C. Gaztambide (2015), el discurso de *Asfalto-infierno* cuestiona la ausencia de soluciones sociales del modelo económico venezolano, cuya proyección urbanística es símbolo de un programa político modernizador culturalmente dependiente. Esta interpretación se apoya además en el prólogo de Francisco Pérez Perdomo, quien justamente cuestionaba la construcción de la nación sobre un modelo económico basado en la explotación de petróleo:

Hay ciertos rostros de la ciudad nunca vistos con la atención y la claridad necesarias. Daniel González y Adriano González León, dos transeúntes, se han detenido por momentos y han acometido en conjunto la empresa de iluminarlos. De allí este libro, ASFALTO-INFIERNO: fotografías y textos que sutil y secretamente se relacionan sin supeditarse.

No será éste uno de esos libros usuales, semejante a las recopilaciones fotográficas elaboradas por traficantes e ilustradas con discursos patrióticos, o artículos de encargo, de los grandes valores nacionales, para halago de turistas y otros desorientados; a los conjuntos de fotos preciosistas, de señaladas y pintorescas regiones del país, con leyendas explicativas de una complacencia y una pobreza lamentables, o como esos volúmenes oficiales, ricamente presentados, que se proponen exaltar un falso esplendor para seducir voluntades inestables. Tampoco desfilarán por estas páginas los fotografiados y consabidos aspectos de la vida nacional, exportables a menudo en tarjetas postales para amigos y familiares distantes, sino una cara menos conocida y más dramática de la ciudad. [...] Y estas imágenes inteligentemente realizadas no obligan a González León a una fría fide-

lidad, sino que le sirven como punto de partida para el desarrollo de sus reflexiones personales. Con un lenguaje duro y brutal que se adapta a las inflexiones del habla, al desplazamiento de las carnes, al chirrido de puertas y ventanas y sillas, a la música banal, que adquiere a veces ciertos gestos alados de ballet y ritmo poético anacrónico para ajustarse con exactitud a la sátira (como en Q.E.P.D.), que no teme a la reputación de algunos vocablos entre puristas o personas bien educadas, con un lenguaje incontrolado, sin límites ortodoxos de puntuación y formales construcciones sintácticas, que da saltos mortales hacia adelante y hacia atrás, Adriano González León siente el peso y el acoso de la ciudad y se subleva gesticulando e insultando (González y González León 1963: 1-2).

En el prólogo a una nueva antología de 2008, Juan Calzadilla expresaba que Caracas, pese a ser una ciudad proyectada desde el poder, pone a disposición de los artistas la “interioridad del reino de las vísceras” para la creación de un “arte biológico, orgánico, violentamente exudado de las entrañas” (Ortega Oropeza 2008: XVI). En estrecho vínculo con los orígenes informalistas del Techo, la ciudad se presenta además como un basural y un rompecabezas que el artista trata de restablecer en imágenes o textos utilizando los desechos urbanos (Ortega Oropeza 2008: XVII).

El carácter multifacético de Daniel González sirve para tender un puente con los momentos discursivos del Techo que anteceden y suceden a *Asfalto-Infierno*. González era un artista plástico de formación, profesor desde 1956 y hasta 1967 en su *alma mater*, la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas. A comienzos de los sesenta, como el resto de artistas plásticos vinculados al Techo, desarrolló una estética informalista, aunque no tanto en la bidimensionalidad con relieve del lienzo, sino en la escultura. En 1960 en la VI Bienal de São Paulo expuso un ensamblaje titulado *Mito y petróleo* y en el Museo de Bellas Artes, la serie *Perforaciones*, plásticos traslúcidos y opacos superpuestos con texturas terrosas y derrames de lacas. Su implicación en *Espacios vivientes* y en el *Salón experimental* fue no solo en lo organizativo, sino también en lo artístico, exhibiendo obras con títulos sugerentes como *Rojizo* o *Materia negra*. A mediados de 1961 exhibió la serie escultórica *Tótems de petróleo* en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central, realizada con desechos de las industrias petrolera y automotriz, así como con elementos reciclados de la nueva cultura

de consumo. Algunos títulos de estas obras de lo que él denomina “estética del desperdicio” (Barazarte 2018) son: *Less is more*, *Homenaje al cosmonauta*, *Para restituir el magma*, *Acto deshumanizado*, *Images of man*, entre otras.¹⁰² A través de todos estos primeros trabajos se conforma el tema en torno al cual giraban sus preocupaciones por aquel entonces y que le perseguirán durante toda la década. La explotación petrolífera y la alienación moderna y urbana inundan su trabajo, a veces más o menos arqueológico o más o menos documental. En estos primeros años el petróleo se identifica con el magma que subyace al territorio. No en vano, tal como se ha visto, la referencia a la materia grasa y oleosa está presente en los manifiestos del grupo. Tras publicar *Asfalto-Infierno* viajó a Estados Unidos,¹⁰³ donde entró en contacto y realizó reportajes a escritores para entonces ya reconocidos de la contracultura norteamericana como Henry Miller o Lawrence Ferlinghetti, en cuya librería-galería City Lights Books expuso *La batalla de Vietnam*, un ensamblaje hecho con soldados de plástico fundidos sobre objetos cotidianos como ventanas o puertas imbuido por la candencia de la guerra.¹⁰⁴ No obstante, en la línea del trabajo fotográfi-

102 Daniel González, *Tótems de petróleo*, catálogo de exposición (Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1961).

103 Se trató en realidad de un cambio de rumbo, pues había recibido una beca del Ministerio de Educación para estudiar estética industrial en Bruselas y cine animado en la República Federal Yugoslava. Desde un punto de vista histórico, en el recorrido biográfico y profesional de González se patentan las contradicciones de la politización del campo cultural: si a finales de 1964 se lo detiene y allana su vivienda, en 1965 crearía dos murales *Color-Luz* para los edificios Camejo y Cruz Verde de uno de los complejos más emblemáticos de la Caracas moderna, el Centro Simón Bolívar. También trabajaría en 1966 para la revista *Imagen*, del recién creado INCIBA, con una serie encomendada de retratos, *Retroretratos*, de intelectuales latinoamericanos que por aquel entonces se encontraban o residían en Venezuela: Nicanor Parra, Emir Rodríguez Monegal o Mario Vargas Llosa, entre muchos otros. Y en esta misma línea, concluyó en 1969 *Días de memoria. El maestro en la intimidad*, una serie fotográfica sobre un ya anciano Rómulo Gallegos. Para la biografía completa del artista, puede consultarse su web personal: <<https://danielgonzalezpetroimagen.com/>> (última consulta: 15/10/2020).

104 Respondiendo a su predilección por el uso del negro y los contrastes en relación con una crítica de la industria petrolera, González afirma: “En mi caso era tra-

co y como diagramador de las ediciones de El Techo de la Ballena, su exposición *Máquinas bélicas* en la Bolles Gallery de San Francisco plasman ese vínculo entre la explotación petrolífera y el asfalto de la ciudad, entre la modernización conseguida con el dinero del petróleo y la importación de un estilo de vida norteamericano que plagó la ciudad de rascacielos, autopistas y neones. *Máquinas bélicas* consistió en una serie de *collages* de figuras androides realizadas a base de recortes gráficos de la industria bélica y automotriz. *Collages* que aparecen posteriormente en la diagramación del tercer *Rayado*, así como también en una muestra individual en 1965 en el Museo de Bellas Artes, en cuyo catálogo escribe Perán Erminy:

Lo que se ha dado en llamar “collage” nace del diálogo –armonioso, discrepante o equívoco– de realidades distantes. Diálogo (montado por el artista) que a veces alcanza una densa complejidad, resolviéndose en niveles diferentes y simultáneos [...] Esas acumulaciones de despojos mecánicos de toda especie, lejos de parecer un caótico desorden de basuras o desperdicios informes y confusos, resultan de una claridad y de una limpieza impecables.¹⁰⁵

En adelante su interés por la fotografía y el video lo llevó a seguir experimentando con estos medios. De ahí que, en consonancia con esa búsqueda de una salida de la urbe alienante y con el desplazamiento fuera de Caracas que se producirá en un último momento discursivo por parte del Techo hacia finales de la década, González probará suerte en la realización audiovisual, primero en 1966, con un documental fílmico sobre Alirio Díaz, guitarrista de renombre internacional, en su humilde pueblo natal, La Candelaria. La imagen fotográfica de este

bajar el asunto social, el derroche y lo efímero de la circunstancia abundante en contraste con la pobreza material del momento. Representan en muchos casos la situación triste del momento en duros contrastes: cuando vemos las imágenes de Vietnam en medio de la guerra va en consonancia con ese detalle. Por otro lado, y cercano a este ejemplo, cómo los propios soldados estadounidenses eran vistos como asesinos al volver a casa”, comunicación y entrevista personal, 23 de julio de 2019, Caracas.

105 Daniel González, *Collages* (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1965).

filme, de fuerte texturización y enfoque en los detalles del paisaje árido de Lara y de los edificios en ruinas, le valdría el Trofeo Cantaclaro, gracias al cual editaría el documental en forma de fotolibro. Siguiendo este último formato, en 1967 realizaría también un reportaje fotográfico sobre San Francisco de Cara, en el Estado Aragua, titulado *Cara. La historia sumergida*, un pueblo engullido por las aguas de la represa de Camatagua que abreviaría Caracas, no sin antes haber sido utilizado como campo de entrenamiento de un batallón militar. Sin embargo, volviendo a su tema sobre la vida moderna, la ciudad-espectáculo y el hombre alienado entre engranajes y autopistas, realizaría, en 1967, *Lucha demasiado libre*, una serie fotográfica de los luchadores en el Palacio de los Deportes de Caracas y, en 1968, *El hombre como fin*, un cortometraje experimental con danza sobre la industria del derroche.¹⁰⁶ Este breve recuento biográfico del desarrollo profesional de González a lo largo del decenio da las pistas para entender esa progresiva identificación de lo que se consideraban las causas del subdesarrollo, cada vez menos dirigidas al panorama político y más a la dependencia cultural que animaba la modernización en un país aún provinciano que descuidó el campo y una geoeconomía incapaz de repartir equitativamente los beneficios de la explotación petrolífera.

Así pues, en este segundo momento discursivo y estético del Techo se produce principalmente un imaginario sobre la ciudad de Caracas en una relación recíproca entre texto e imagen, entre la producción literaria de González León y el trabajo fotográfico de González. No obstante, pese a esa complementariedad señalada en *Asfalto-Infierno*, existe una diferencia material y discursiva en la representación de la ciudad: la mirada al paisaje desatendido de la ciudad captado por la fotografía tiene una fuerte dosis de humor trágico que en los textos

106 Vale la pena comentar que si bien se enfatiza esta transformación discursiva hacia la identificación del petróleo como el gran tema nacional, con un progresivo abandono de las estéticas más abstractas o informales para la consolidación de una denuncia más directa y concreta, aunque de menor impacto mediático; esto no quita que paralelamente no se siguieran desarrollando otros trabajos interesantes, como la ya mencionada colaboración junto a Jesús Sanoja Hernández en *En letra roja*.

literarios no siempre es la constante, tal y como ocurre en la yuxtaposición de *¡ALTO!*, una perspectiva de una carretera cercana a la cárcel Modelo en Caracas con la señal “despacio, cárcel”, enfatizando ese ambiguo mensaje, con un “manifiesto” lírico que conserva la exigencia política de los primeros textos colectivos.¹⁰⁷ El discurso del absurdo de la modernidad y la asfixia del estilo de vida urbano será desarrollado en la producción literaria, tanto narrativa como poética, por otros integrantes de la agrupación como Salvador Garmendia, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdonó y Edmundo Aray.

En cualquier caso, ambas disciplinas despliegan, con diferentes medios, unidades de sentido cuyo valor histórico no se apoya en el valor de verdad que puedan contener, sino justamente en su pertenencia al orden del discurso: quién observa y qué observa. De este modo, las imágenes y los textos indican el modo en que se piensa la ciudad en una determinada época por unos determinados actores, mostrando una experiencia. Para leer *Asfalto-Infierno* es necesario apoyarse en la dialéctica de las imágenes de Benjamin. La imagen (fotográfica o textual) se convierte en un acceso condicionado a su presente, cuyo deseo es justamente salvaguardar una memoria histórica de la amenaza discursiva del paso del tiempo que pudiera anular su valor testimonial. Para Benjamin, “el pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. [...] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (Benjamin 2008: 39).¹⁰⁸ La historicidad se concibe, así pues, como una detención del tiempo en imágenes,

107 Valga la mención de fragmentos como “nosotros, ciudadanos malparidos, reclamamos nuestro absoluto derecho a la intemperie” o “es así, cómo nosotros, pedimos, antes de que comiencen de nuevo los disparos, nuestra cuota miga de velocidad [...] a la espera de cualquier beso o graznido que indique la hora de volver el rostro” (González y González León 1963: 28).

108 Véase también Mariela Vargas (2012: 96-97), donde se explica el concepto de imagen con el que trabaja Benjamin. Las imágenes se leen y se tornan “visibles” en el momento en el que alcanzan su legibilidad (*Lesbarkeit*). La imagen benjaminiana es “un tejido hecho de palabras y recuerdos” que se desprende de las

permitiendo un ejercicio dialéctico o “instante de cognoscibilidad en la historia” (Vargas 2012: 101). En este sentido, puede decirse que esa imagen benjaminiana se transforma en un instrumento político y opera discursivamente dentro del campo cultural, por cuanto quienes la realizan, el fotógrafo y el escritor, se apoderan de un momento que “relumbra en un instante de peligro” (Benjamin 2008: 40).¹⁰⁹ De acuerdo a la idea del tiempo detenido de Walter Benjamin, cuando Sarlo habla de la ciudad en constante tiempo presente, este valor histórico cumple también una función arqueológica: “lo que se conserva del pasado en ella queda incrustado en lo que ella muestra como pura actualidad. [...] La literatura [y entiéndase también la fotografía] puede conservar un rastro de lo que se ha perdido, aun cuando la ciudad real borre la huella” (Sarlo 2010: 148). Si bien algunos elementos han sido borrados, como el comercio de Millón, los grafitis de El Suicida y los mensajes del Rotary Club, los altos índices de mortalidad y la inseguridad de la carretera, así como los ranchos que aún inundan los cerros son, todavía hoy, de una actualidad pasmosa en una ciudad en la que el transporte público y el acatamiento de las normas de seguridad vial parecen haberse quedado en tiempo pasado, lo que corrobora que el mito del progreso era justamente eso, un mito. Asimismo, la banalización de la muerte, dados el alto índice de criminalidad, las sospechas de arbitrariedad y prevaricación hacia las fuerzas de seguridad por razones políticas o la cultura doméstica en torno al televisor pueden ser leídas hoy como herencia de ese no-aprendizaje al que aludía González León en “El sitio del paraíso”.

Admitiendo cierta predilección o comodidad por el análisis de las imágenes fotográficas, debe anotarse también que los recursos ico-

imágenes detenidas de Proust. De ahí también el concepto del tiempo múltiple, por el cual la eternidad es un “espesor temporal de la imagen”.

109 En el intento aclaratorio de Theodor Adorno de estas imágenes dialécticas y tal como recupera Raymond Williams, las imágenes son políticas por cuanto son sociales: “Las ‘imágenes dialécticas’, continúa explicando Adorno, ‘no son modelos de productos sociales, sino más bien constelaciones objetivas dentro de las cuales la condición social se representa a sí misma’. Nunca pueden esperarse que sean un ‘producto’ ideológico, o en general un ‘producto social’” (Williams 2000: 124).

nográficos del Techo, y de González en particular, tienden a representar la ciudad a través de un corpus frecuentemente sugerido, por lo que debe considerarse el conjunto y no una sola fotografía para apreciar ese recurso. La experiencia de la ciudad es condensada en un programa iconográfico en el que se resaltan los signos textuales y visuales que se encuentran en el espacio urbano caraqueño de los sesenta, por lo que la función estética es tan fuerte como la referencial (Sarlo 2010: 147-148). Estas estrategias de González son pioneras en la expresión artística por medio de la fotografía en Venezuela, siendo justamente en la década de los sesenta cuando esta adquiere una categoría artística, puesto que hasta los cincuenta, la fotografía apenas sobrepasaba el ámbito del fotorreportaje del paisaje natural y urbano, a menudo con fines propagandísticos o proto-turísticos.¹¹⁰ Según Beatriz Cáceres-Péfaur, es con la aparición de las revistas *Shell* y *Farol*, irónicamente editadas por las compañías petroleras, que la fotografía obtiene un impulso y llama la atención de quienes, a partir de entonces, la convertirían en un “recurso visual mediático insertado en una propuesta estética contemporánea” (Cáceres-Péfaur 2004: 388). Al mismo tiempo, la necesidad que surgió, a partir de la Revolución Cubana y del creciente aumento de testimonios guerrilleros, por narrarse a uno mismo y por construir la propia historia ante la animadversión internacional, permite desarrollar un lenguaje visual documental e iconográfico característico. En Venezuela, la influencia del fotógrafo italiano residenciado en el país desde 1954 Paolo Gasparini comporta un cambio en la mirada de crucial importancia: el foco de la cámara se pone en la relación entre las actitudes individuales y la incipiente metrópoli.¹¹¹ De hecho, en agosto de 1965 El Techo orga-

110 A este respecto puede consultarse el ensayo de Lisa Blackmore (2017).

111 Si bien el documentalismo fotográfico crítico y social se consolida en la década de los setenta, se pueden apreciar algunos ejercicios en esa dirección en el trabajo de Daniel González a lo largo de la década previa. Tanto Gasparini como González registrarían en imágenes la paradoja Venezolana mostrando la cara más pobre de un país rico en petróleo (véase Iglesias Sánchez 2013: 390-391). A propósito de este mal manejo de la riqueza, apuntaba Ángel Rama que el derroche de recursos para promover un proyecto cultural que “letrase” la ciudad, no

nizaría una exposición de sus fotografías en su galería de la calle Real de Sabana Grande titulada *Cómo son los héroes*, en cuyo catálogo se aprecian algunos paralelismos con las fotografías de fachadas y rótulos de González.¹¹² Sin embargo, en *Asfalto-Infierno*, anterior al trabajo de y con Gasparini, no se aprecia la captación sobre esa relación de las actitudes y la metrópoli por medio del retrato de los hombres y mujeres que habitan la ciudad, puesto que en la mayoría de las imágenes esta se establece por medio de iconotextos u objetos encontrados y las pocas figuras, que él mismo denomina “personajes”, aparecen más bien retratadas como figurantes y no con una mirada antropológica. Sin embargo, hay que tener en cuenta que se trató de una selección de fotografías de sus distintas series, en las que sí se aprecia ese interés por vincular el espacio vivido y el espacio configurado. Las distintas series registran mítines, protestas, manifestaciones, pintadas en los muros,

se corresponde con un cambio generacional, “produciendo la contradicción de una política cultural con recursos modernos, pero comandada por ideas viejas” (*apud* Lecuna 2004: 46-47). Gasparini, después de su estancia en Cuba, donde colaboró con Alejo Carpentier en *Revolución*, regresa a Venezuela en 1967. En el proyecto de diseño e impresión de postales del Techo se incluyen varias de sus fotografías, acompañadas en el reverso con fragmentos del escritor cubano Edmundo Desnoes. De hecho, por aquel entonces, Gasparini trabajaba ya en un reportaje documental suprarregional que sería publicado en 1972, *Para verte mejor, América Latina*, en el que los textos pertenecen a Desnoes. “Paolo Gasparini”, *Archivo de fotografía urbana* (25 de abril de 2018), <<https://elarchivo.org/paolo-gasparini/>> (última consulta: 6/12/2023).

- 112 Sobre las relaciones entre las actitudes y el entorno en el trabajo de Gasparini, escribe Edmundo Desnoes en el catálogo: “Hay en todas sus fotografías una voluntad de apoderarse de la realidad. Cada una de sus fotografías es también un puente entre su inseguridad individual, el hombre aislado, y la solidez de un edificio y de un rostro ajeno. Primero fotografía figuras inmóviles en Venezuela y edificios estáticos; finalmente, en medio de la revolución cubana, recoge la imagen de hombres trabajando, bailando, descansando... Es el triunfo de la vitalidad. Su interés por el mundo exterior de hombres y edificios es la voraz necesidad de comunicarse y unirse a los demás. [...] Entiendo la obra de Gasparini como una lucha por apoderarse primero y luego comunicarse con el mundo creado por los hombres, de ahí el carácter eminentemente social de sus últimas fotos”, Edmundo Desnoes, “A nivel de sus ojos” *Cómo son los héroes* (agosto de 1965).

deterioro urbano, rótulos comerciales, espacios de tabú y silencio y retratos de ciudadanos anónimos ordenadas bajo los enunciados: *La protesta en la calle*, *Infracciones*, *El muro activo*, *El suicida* y *Asfalto-Infierno*. De hecho, la serie *Asfalto-Infierno* contiene muchas más fotografías de las que fueron publicadas en el libro, donde se combinaron ejemplares de las otras series. Según diversas fuentes, parece ser que en la exposición en la librería-galería Ulises se expusieron más fotografías de las impresas en la publicación (Ortega Oropeza 2008: 122). No obstante, es necesario señalar que la selección publicada junto a los textos de Adriano González León, al incluir ejemplares de todas las series, responde a un marco temporal más amplio de las tomas (1960-1962), correspondiente a los primeros años del Techo, pero aún no reflejado en el discurso de la agrupación.

En relación al resto de la producción literaria de la agrupación sobre el imaginario alienante de Caracas, se aprecia cómo en diversos trabajos la representación de la ciudad se realiza a través de la perspectiva del ciudadano anónimo y, en particular, del habitante de pensiones del centro de Caracas. En las novelas de Garmendia, los personajes solitarios son inquilinos de pensiones o superbloques que se debaten entre los aspectos aborrecibles y agradables de la vida en la ciudad. Así, en *Días de ceniza* (1963) la ciudad moderna es descrita desde el punto de vista de la vida del oficinista frustrado, de cuya vida miserable no hay escapatoria que le evite un final trágico. En los cuentos compilados en *Doble fondo* (1965-1966), sin embargo, se combinan la ciudad de los barrios populares con las oficinas, el empleo rutinario y la miseria del espíritu.¹¹³ Las profesiones de los personajes representan el progreso económico en una fórmula recíproca: “sus vidas explican la ciudad y la ciudad explica sus vidas”.¹¹⁴ Al igual que en el trabajo de González León, el asfalto, los automóviles y los edificios de cemento y

113 *Días de ceniza* se publicó en forma de folletín en la revista *CAL*, mientras que *Doble fondo* fue editado por el Ateneo de Caracas. En el tercer *Rayado*, no obstante, se publicó el cuento “Maniqués”.

114 Ángel Rama elabora esta idea afirmando que se trata de “un régimen simbiótico que bajo cobertura de libertad y holgura económica, esconde una opresión carcelaria” (1985: 145).

vidrio construyen ese escenario donde no hay sentido de pertenencia. En estas obras, de acuerdo a Ángel Rama, la ciudad es “un decorado sobre el cual se proyecta la acción, con su despereja y caprichosa reelaboración permanente de casas, calles, viejos salones, modernos despachos oficinescos, pero es sobre todo un sistema de vida al cual no logran adaptarse totalmente los personajes, insatisfechos por la febril artificiosidad urbana” (Rama 1985: 109). Con relación al tiempo de los relatos, estos transcurren en horas o pocos días, lo que, pese a la narración a veces lenta y exasperante desde la frustración vital del personaje, insiste en ese carácter de la vida apresurada de las ciudades, donde no hay tiempo para el cuidado de sí.

[...] *Días de ceniza* se presenta como la primera novela radicalmente urbana de la literatura venezolana, no porque otras (y desde el siglo XIX) no hubieran instalado sus peripecias narrativas en los centros ciudadanos, sino porque aquí aparece la ciudad típica del hoy, signada por el demolidor afán de modernidad, y porque gracias a esos rasgos se convierte en protagonista de la narración: ella comanda la vida y las acciones de los personajes, ella forja la inconformidad en que se encuentran. Cuando hablamos de ciudad, no nos referimos exclusivamente a un decorado de cemento, sino tanto a él como al modo de vida de la sociedad. No se trata de un sistema edilicio o urbanístico sino de un sistema social, que predetermina el comportamiento de las unidades o complejos que lo integran, homologándolos a todos [...]. Dicho sistema se rige además por otra coordenada, temporal, que dice su escasa antigüedad, y por la energética, que revela su violenta fuerza expansiva (Rama 1985: 146).

Rama, aunque no lo desarrolla, introduce aquí dos variables que se suman a la espacial, la del tiempo y la del motor de ese progreso. El tiempo de estos textos es rápido, aunque la narración no lo sea. Del mismo modo, el motor de ese progreso, la energía proveedora, es el petróleo que representan el asfalto de las autopistas y el combustible de los automóviles.

La actitud de los intelectuales ante el crecimiento de la ciudad y la transformación de su paisaje han sido teorizados como un trauma equiparable a la reconstrucción europea tras la Segunda Guerra Mundial, en el que la ansiedad y el sentimiento de transitoriedad distan de la trascendencia que busca la modernización (Brioso Santos 2002:

116). También se ha querido leer, en la (in)visibilidad de los ranchos que hacen el telón de fondo de los rascacielos una dialéctica pasado/futuro (Blackmore 2005: 16). Difiriendo de ambas concepciones, en ese disfrute y en esa frustración simultánea no parece haber trauma ni conflicto entre el pasado y el futuro. Al contrario, se trata de una experiencia pura del presente. Aunque es cierto que se evoquen lugares de origen rurales lejanos a Caracas, como era el caso de muchos de los integrantes del Techo, no hay en ellos, necesariamente, una representación temporal, sino justamente del desconcierto y de la diferencia. Del mismo modo, en la fotografía y en los relatos sobre las ruinas y los escombros, tal y como Calzadilla rescata en “La terrible prueba” sobre los restos de la antigua galería en El Conde mencionada en la sección anterior, no tienen una función romántica o melancólica, sino de absoluta conciencia del presente, de la transformación, de la transitoriedad. En palabras de Rama, que insiste en una retórica informalista aún en este período:

No se trata de volver al pasado, sino de comprobar austeramente la pérdida de una esencia, cuya frescura, cuya oscura vitalidad, centro de toda existencia y de toda posible renovación, la ofrece bajo las especies de una materia nutricia. Ella está en el pasado, en los orígenes, de ella se procede como el árbol del barro donde introduce sus raíces [...] (Rama 1985: 109).

El tema del deterioro ha sido una constante en el trabajo de Daniel González y por ello se ve en la diagramación del tercer *Rayado* de 1964, tanto en portada como en contraportada, una icónica fotografía en la que se captan las ruinas de un edificio derruido, un muro con una pintada que reclama la justicia por los muertos con la firma “amor de madre” delante del cual dos niños pasean y, al fondo, un superbloque de viviendas más los cerros del valle que circundan Caracas. También en el interior se encuentra una fotografía de una ventana abierta en una fachada en ruinas junto a tres breves textos de Efraín Hurtado que llevan por título “Ruina I”, “Ruina II” y “Ruina III” que describen, sin ningún tipo de emoción o sentimiento, cada rincón y grieta de los escombros. Ambas ciudades en tiempo presente, la moderna y la del deterioro, también se hallan en el breve relato de

Mary Ferrero publicado en ese mismo número de la revista. Acompañado esta vez de una fotografía de González de una ventana en una fachada agrietada en la que se adivina con dificultad una figura humana, “El primer hombre se detiene” de Ferrero describe el camino de una mujer que habita las barriadas pobres. En su relato no hay calles, sino escaleras, puentes de madera y terrazas de cemento desde las que, a lo lejos, se vislumbra el horizonte de la ciudad, con autopistas cruzadas. Un pensamiento domina entonces a la protagonista, en el que se superponen la imagen del trabajador sucio de un humilde garaje del barrio, con quien acaba de cruzarse, y la imagen vibrante de la ciudad. Esta superposición de imágenes se desvanece tan pronto como el garaje, a pesar de humilde, enciende sus luces de neón, y en la oscuridad, se invisibilizan las diferencias entre ambas ciudades. Un último ejemplo que podría añadirse al efecto subibaja entre ambas ciudades, la del plano organizado y la de las escalinatas fuera del plano, se halla en el libro de cuentos de Aray, *Sube para bajar* (1963), en el que las escaleras son las de un superbloque de viviendas donde un funcionario cobrador de banco debe insistir a los deudores por los pagos vencidos.¹¹⁵ El subibaja se da, en este caso, en la lucha interna del individuo por entender el sentido de su existencia, un efecto que se consigue no solo temáticamente sino también a través de la palabra, en “una simple operación mecánica” (Ovalles en Aray 1963). El relato está, así pues, plagado de repeticiones y oraciones simples sobre acciones muy concretas (“abrió”, “cerró”, “volvió a abrir”, “hurgó”, “sacó”, “levantó”, “miró”, “llevó”, “tomó”). Los diálogos con el ama de casa, a quien encuentra en lugar de al responsable de las finanzas del hogar, pese a diferir ligeramente, son análogos. En ellos se suceden preguntas y respuestas que conducen a un mismo resultado encapsulado en el “vuelva mañana”: haber subido para bajar sin ninguna novedad que lo rescate del absurdo de su trabajo.

En lo particular de la producción poética, Juan Calzadilla aborda sin duda el tema de la ciudad, o del individuo en la ciudad. Tanto por *Dictado por la jauría* (1962) como por *Malos modales* (1965) y

115 Se trata concretamente del cuento “Cincuenta y siete escalones”.

Las contradicciones sobrenaturales (1967), poemarios editados por el grupo, Calzadilla ha sido considerado el poeta de la ciudad por antonomasia, si bien él, y con razón, insiste en que se trata de una “simplificación odiosa”.¹¹⁶ A riesgo de caer en esa odiosa simplificación, pero consciente de que no se trata de la totalización de su obra, vale la pena retomar esos poemas sobre, o causados por, la ciudad. En el primero de los poemarios descubrimos de nuevo esa variable temporal de puro presente en “vivo a diario”, por la que la ciudad no es solo un espacio que sirve de escenario, sino que moldea la vida en ella:

[...] me introduzco en los edificios sin salida un día cualquiera
 rodéame magistral selva de concreto en ese instante
 en que una puerta se abre para cerrar otra
 redúzcome pierdo peso y altura y me he dicho
 desciende juan del último piso
 y decido no lanzarme dándome postín que mueve a risa en estos tiempos
 pues vivir en ellos es enorme empresa
 y río de primero sin llegar a ser el último
 y río de último siendo el primero
 río de miedo-pánico y de hambre canina cuando la ciudad hace
 la digestión de todas sus víctimas
 que sueñan sin poder dormir
 y que duermen sin poder soñar [...] (Calzadilla 1962).

La presencia del yo poético a través de pronombres verbales y conjugaciones en primera persona, incluso llegando a utilizar el imperativo para apelarse, sugieren el intento de apropiarse de sí mismo y evocan un monólogo interior que es consciente de la inercia de la

116 “El empeño de algunos críticos [...] en definirme como un poeta urbano de un modo tajante e inapelable, o como un poeta obsesionado por las poéticas del ciudadano, como decía Julio Miranda, es una de esas simplificaciones odiosas, propias de la pereza a que nos tiene acostumbrado un torpe afán de encasillamiento transmitido por los profesores de literatura, con sus manías reduccionistas y clasificatorias”. Así respondía Calzadilla en una entrevista realizada hacia comienzos de los 2000 por Luis Alberto Angulo, “Una actitud poco complaciente con la tradición”, *Revista Nacional de Cultura*, 343 (septiembre de 2016), p. 27.

vida en la ciudad. Calzadilla mismo afirma que su poesía está “lejos del ego” y construye un personaje “salta de la silla para convertirse en [un] doble”.¹¹⁷ Asimismo, ambos retruécanos para la creación de paradojas enfatizan esta inercia como un círculo vicioso o sin escapatoria, repercutiendo en la actitud del hombre en la ciudad. Por último, se sugiere explícitamente la agencia de la ciudad, por cuanto esta *digiere* a sus habitantes. La imagen digestiva se encuentra también en las reflexiones de Bauman sobre el capitalismo, cuyo proceso de absorción y necesidad de márgenes requiere la formación constante de nuevas masas periféricas, lo que le lleva a sostener que “existe una perspectiva plausible de que la modernidad capitalista (o el capitalismo moderno) *se atragante con sus productos residuales*, que no puede volver a asimilar, aniquilar o desintoxicar” (Bauman 2008: 45; énfasis del original).¹¹⁸ La ciudad se vuelve, así pues, *actante* apelable, tal y como se deriva también de “Legítima defensa” en el poemario de 1967:

Se me permite situarme en un sitio estratégico
de mi cuerpo para vigilarme mejor
Mis movimientos son tuyos, ciudad,
Me habitas cruelmente
Hostigas mi éxodo
Orientas mis pasos hacia los estados de postración (Calzadilla 1967: 9).

117 Calzadilla responde a una pregunta sobre la diferencia entre la poesía intimista, de la angustia y del drama personal de Pérez Perdomo y sus ejercicios inspirados en el drama colectivo y la hostilidad del entorno. La alusión al doble no es inocente en este autor, puesto que en 1965 se expusieron en la galería del Círculo del Pez Dorado una serie de dibujos suyos en una muestra titulada *Detrás de su doble*, en cuyo catálogo escribe Jacobo Borges: “La mano del poeta quería salir de la dobladura del codo. Debajo, frente a él, el papel, un rectángulo blanco, superficie plana que está AHÍ. El poeta escribe, el papel va llegándose de signos [...]. Los significados de estos signos nos son extraños, incluso para él mismo, que sigue escribiendo”, comunicación y entrevista *online*, octubre y noviembre de 2019, Caracas/Lucerna; *Detrás de su doble* (Caracas, mayo de 1965).

118 La idea de un vertedero necesario, humano o no, se encuentra ya en el ensayo de Francis Fukuyama, *El fin de la historia*.

Esta influencia de la ciudad sobre las acciones individuales también se sugiere como proceso enajenante y deshumanizador a la manera de una institución penitenciaria. Se trata de un proceso por el que el ser humano pierde su identidad individual y parece ser el resultado de una clonación, de una digestión, de una reeducación social: “ciudadano libre” con sus “facultades perdidas en los potes de basura” (“Reo”, Calzadilla 1965). Hay, en los poemas sobre la ciudad, una valoración, si bien no negativa, sí conflictiva de la ciudad. De nuevo, la ciudad no es un escenario en el que la vida se degrada, sino que es un agente o una entidad capaz de afectar a quien la habita activando el proceso de deshumanización.¹¹⁹ La alta densidad poblacional, la modernidad que se proyecta con el asfalto y el ritmo trepidante de una rueda que no se detiene son referencias indirectas del mito del progreso. Pero los héroes anónimos de dicho mito se debaten entre la vida sonriente del maniquí y la frustración personal, no sin culpa de su circunstancia: “Soy el ciudadano culpable, el origen y el fin de mi asco. Siento pavor y, al descubrirme bajo este aspecto repelente, me lanzo detrás de mí mismo, perseguido por la más espeluznante de las bestias” (“Las armas invisibles”, Calzadilla 1965).

Tras el efectismo que produjo el *Homenaje a la necrofilia*, pero dada la dificultad de difusión de su mensaje político debido a la polémica sobre la impresión del catálogo en la UCV, puede concluirse que la brillante metáfora de la violencia ejercida sobre los cuerpos no fue efectiva. En esta nueva apuesta, la fotografía y la literatura son directas y, pese a que aún haya guiños necrofilicos, estas son más accesibles para la mirada y la lectura. Hay, claro que sí, una prevalencia de la “investigación de las basuras” en ese regusto por el detalle y la descripción de lo abyecto y el deterioro. No obstante, en su interpretación más simple, se trata de imágenes de una miseria real, de una construcción contra-histórica del presente que se opone a la narrativa del progreso oficial. Quizá es por ser la fotografía un recurso visual en aquel entonces todavía nuevo y poco explorado desde el punto de vista artístico que, a diferencia de las numerosas reseñas sobre la plástica de González en la prensa, no ha sido

119 Gisèle Avome Mba (2008) plantea la idea de una “estética de la degradación”.

posible encontrar ningún comentario sobre *Asfalto-Infierno*.¹²⁰ Sí se recupera, a través de otros ensayos y entrevistas, que la publicación causó el allanamiento de la librería-galería Ulises, mediante el cual se confiscaron seiscientos de los mil ejemplares, al igual que en septiembre de 1963 se allanó su residencia y se lo detuvo.¹²¹ No obstante, es evidente que, debido a la opción por los recursos audiovisuales en la expresión de algunos de los miembros de la izquierda cultural en el que constituirá un último momento discursivo, sí hubo una recepción consciente de la potencialidad del juego con imágenes reales estetizadas. A los intelectuales empezó a preocuparles la apertura del campo cultural, donde el compromiso social no estuviera solamente circunscrito a sus discursos, sino también a la práctica y a los contextos de difusión. Es en esta búsqueda de nuevos públicos que se pueden entender las opciones por este tipo de medios, no solo porque implican un acercamiento y una observación cercana de lo que se pretende compartir, sino porque también muestran niveles de lectura múltiples que la acercan a públicos menos educados en arte. Esta hipótesis está también sugerida por la crítica que Tabla Redonda hizo de la “iracundia” del Techo. No obstante, sin reconocer la pertinencia de ese debate o el posible influjo de esa recepción por parte

120 Son diversas las reseñas dedicadas al artista. Véanse por Sofía Meneses, “Daniel González expone en Bellas Artes y se marcha a París”, el 13 de septiembre de 1960 en *Páginas de El Universal*; sobre la misma muestra, *Perforaciones*, el anuncio “Hoy en Bellas Artes Daniel González” en *Muebles contempo*; “Daniel González en Bellas Artes”, el 16 de diciembre de 1960 en *La Esfera de la Cultura*; por Eduardo Robles Piquer (RAS), “El abstraccionismo de Daniel González”, el 15 de diciembre de 1960 en *Arte, cultura y ciencia*; por Juan Calzadilla, “Daniel González expone el domingo en Bellas Artes”, el 18 de septiembre de 1961 en *Arte, cultura y ciencia*; “Daniel González y la chatarra”, el 9 de octubre de 1961 en *La Pizarra del Arte*; “Nuevo arte en Venezuela”, el 17 de septiembre de 1962 en *Life en español*; “El pintor Daniel González expondrá ‘Encolados’ en el Museo de B. Artes”, el 26 de mayo de 1965 en *El Nacional*; o incluso por Pierina Wolf, “Daniel González, Collages”, el 15 de junio de 1965 en una revista “para toda la familia”, *Kena*.

121 Así lo relata Olaizola Rengifo (2016: 98) aunque sin cita alguna. La biografía de González publicada en la edición de Douglas Monroy hace referencia al allanamiento y detención en septiembre de 1963 (véase Monroy 2018: 174). No obstante, Francisco Pérez Perdomo señala la escasa difusión que tuvo *Asfalto-Infierno* en la entrevista incluida en Coviella y Dávila (2015: 184).

de sus colegas, El Techo, en su retórica grandilocuente tiende a describir los avances de su grupo dentro del sub-campo de producción restringida como un avance dentro de todo el campo (Bourdieu 1993: 59). Y pese al reconocimiento relativo que recibe hoy *Asfalto-Infierno*, pues es frecuentemente referido, no ha habido ediciones de calidad del mismo.¹²² En conclusión, esta nueva propuesta estética y discursiva sirvió más para el desarrollo profesional individual que para el alcance de un debate local sobre las deficiencias culturales identificadas. Las contra-narrativas que se construyen sobre la ciudad y la vida moderna son, aun así, poseedoras de un valor de autenticidad innegable. Desde la narrativa, la poesía o la fotografía, el trabajo de estos intelectuales propone una mirada-testimonio o mirada-experiencia que, en su antagonismo con el discurso oficial, conforma un acceso histórico en la disyuntiva entre la ciudad discursiva y la ciudad real.

3.3. De Caracas a Cabimas

En las películas-memoria, el testimonio es el documento principal y la forma de interrogar, el secreto de la obra.
 MARC FERRO, *El cine, una visión de la historia*.

Partiendo del ensayo de Marc Ferro, esta sección aborda ambas caras de la reflexión histórica a partir de la producción cultural cinematográfica del Techo. Por un lado, el cine no puede alumbrar sobre el pasado, dado que el cineasta, según su ideología, explica las causas de una situación acorde a su entendimiento; pero por otro lado, el cine sí puede alumbrar sobre el pasado, en la medida en que dicho pensamiento ideológico es una huella discursiva de cómo se lo comprende en

122 En 1979 el *Diario de Caracas* reeditó el fotolibro añadiendo nuevos textos de González León. Dada la crisis política, social y económica en la Venezuela actual, es difícil considerar que la edición facsímil de 2016 de la editorial estatal El Perro y la Rana pueda compensar la escasa distribución de la edición original dentro y fuera del país.

el presente y, por tanto, ayuda a entender el discurso de quienes en él participan (Ferro 2008: 162). Tal es así que el campo cinematográfico venezolano no fue ajeno al debate sobre el compromiso social y político de intelectuales y artistas, quienes sintieron la necesidad de comprometer su obra con un discurso crítico antiimperialista. Sin duda, se trató de un período en el que casi cualquier disciplina se tornó política debido a una urgencia de renovación y reconstrucción del presente. Se produce además un descubrimiento de lo “latinoamericano” como parte de un sentimiento solidario tercermundista, el cual llegó al tiempo que se consolidaba la regeneración de la escena cultural, por lo que en ocasiones se concibe la reivindicación de la cultura nacional como parte de una lucha compartida en toda la región.

El objeto de esta sección consiste en estudiar el desplazamiento del Techo fuera de Caracas hacia el centro de la explotación petrolífera, en Maracaibo. Para ello, el análisis del discurso se centra principalmente en el film *Pozo muerto* (1968), sin dejar por ello de apoyarse en otros materiales que contribuyen a esa conceptualización de un tercer momento discursivo en el que el petróleo deja de ser un lubricante narrativo, como en el caso del primer y segundo momento, en los que, en su cualidad magmática, subyacía el territorio nacional e invadía y condicionaba el ritmo en la ciudad a través del asfalto, respectivamente; para ser un objeto narrado.¹²³ Se puede hablar con propiedad de la existencia de una *petronarrativa* que se alimenta del enfoque testimonial del documental propio del Tercer Cine o Nuevo Cine Latinoamericano. El interés histórico del análisis reside en las condiciones de validación discursiva en un contexto dispar: por un lado, un contexto de desradicalización política en el campo cultural venezolano debido a la institucionalización de la producción cinematográfica y, por el otro, un contexto de auge del testimonio como género narrativo y de

123 Barrios contempla como petronarrativa no solamente aquellas producciones culturales que tienen al petróleo como “objeto narrado”, sino también a aquellas en las que este constituye un “lubricante narrativo” dada su ubicuidad en la vida moderna. Elizabeth Barrios, “Invisible Geographies: Oil, Time, and Ecology in Venezuelan Cultural Production”, (tesis doctoral, Universidad de Michigan, 2016), p. 124.

surgimiento del cine comprometido que se consolidará en el resto de la región en la década de los setenta.

Retomando una cita del segundo manifiesto que evocaba la plasticidad y tratamiento informalista del petróleo, puede anticiparse esta clarividencia del grupo al señalar este carácter lubricante del petróleo en la producción cultural: “Desde los 3 m. por 5 de los *garages* donde nos hemos refugiado se ha expandido una grasa plástica (*oleoum magmae*), según decía Tircio, o residuos de X-100 y Esso-Motor-Oil (encantador patrimonio que nos otorgan las compañías explotadoras) para embadurnar bellas costumbres de nuestra pintura [...]”.¹²⁴ El grupo estetizaba de este modo el uso de desechos industriales para contrarrestar el vértigo moderno y para evidenciar las fallas del progreso y la economía acumulativa incapaz de gestionar sus residuos, lo que se puede considerar una perspectiva proto-ecológica que se desarrolla a lo largo del decenio. En primer lugar, con la restitución del magma se apela a cierto orden cósmico que ha sido adulterado, extraído de las entrañas de la tierra, permitiendo la experiencia informalista y el juego con la materia bruta, tal y como lo hacía Daniel González con sus *Perforaciones*. Seguidamente se pone en el foco crítico las paradojas de la modernidad, en la obsesiva construcción en vertical y en el asfalto, en el deterioro urbano que se genera con la separación del espacio y que empuja a los habitantes de la periferia a reciclar y reciclarse continuamente. Por último, la mirada atiende ya no a las consecuencias de la extracción en la vida en la ciudad, sino al centro mismo de la explotación, donde no hay riqueza, sino condiciones paupérrimas y derrames que destruyen la vida tradicional de estas poblaciones. Por tanto, progresivamente a lo largo de la década, El Techo se da cuenta de que los residuos no son solo industriales, sino también humanos. Utilizando esta vez el sentido exacto de la referencia a Bauman de la sección anterior, se trata de individuos que esperan, en los márgenes de la modernidad, a ser incorporados a la autopista del desarrollo.

A la pregunta retórica del tercer manifiesto sobre el significado de la vinculación del grupo al gran cetáceo que es la ballena y que Edmundo

124 “Segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

Aray recupera en el prólogo al guion de *Pozo muerto*, se responde esta vez que, para entonces, la exigencia de claridad en el compromiso social empujaba a la tarea cinematográfica para “enfrentar al hombre subdesarrollado y a la sociedad económica subdesarrollada” e “investigar en las causas que la crearon y aún pretenden sostenerla”. Aunque dirigido por Carlos Rebolledo, *Pozo muerto* es una producción del Techo en colaboración con el cineasta y por ello vemos en los créditos y en la ficha técnica que el guion y la dirección cinematográfica están a cargo de Aray, así como la producción y la asesoría al director llevan los nombres de Carlos Contraamaestre y Adriano González León. El documental está integrado por tres relatos testimoniales que giran en torno a la explotación petrolífera en el Estado Zulia y su incidencia en la vida de los habitantes que no trabajan para las compañías. Los tres juntos apenas superan la media hora de duración y en ellos se da un tratamiento estético particular propio del Tercer Cine: la narrativa del film, que enfatiza detalles de la vida en los municipios adyacentes a los campos petroleros, está construida a partir de la locución *en off* de los testimoniantes, que a veces se torna en voz *over* al mostrarnos ocasionalmente sus rostros.

El primero de los testimonios pertenece a Víctor Gómez, un barbero que habita en el ya abandonado Campo de La Paz. Al tiempo que la narración recorre un relato de vida, que pasa por el éxodo campesino en búsqueda de trabajo para las compañías petroleras y la consolidación de una barbería en 1940 para los habitantes de la urbanización obrera, la situación presente de quien tiene la palabra es de subsistencia. La representación cinematográfica de este relato intercala imágenes del pueblo que dan cuenta del abandono de los edificios, de la escuela y de las instalaciones deportivas. El segundo testimonio pertenece al periodista José Semprún y se realiza en las localidades de Lagunillas y Cabimas. En él también intervienen voces no identificadas de diversos obreros desempleados en lo que parece una suerte de reunión sindical. Esta vez se muestra una población residencial con una mayor actividad comercial, cuyo surgimiento es consecuencia del ya mencionado éxodo campesino, tal como refiere la voz que narra. Sin embargo, se describe también una situación de impotencia, persecución y criminalización de esta población, tanto por los reclamos ante los despidos masivos por parte de las compa-

ñas como por la ilegalidad de algunas de sus actividades comerciales: junto al pequeño establecimiento y mercadillo, existe una fuerte red de contrabando y juego. Después del testimonio de los distintos obreros, la cámara registra un desplazamiento en automóvil de Lagunillas a Cabimas acompañado de una copla crítica sobre la colonización “gringa” del Estado Zulia: “Esa es la cosa, la cosa / de la bandera zuliana / la americana en Cabimas / la americana en La Rosa”.¹²⁵ Una vez en Cabimas, las imágenes del deterioro de los palafitos, viviendas elevadas sobre estacas en el lago típicas de la región, dan cuenta de un mayor estado de pobreza en comparación al municipio de Lagunillas. El relato de Semprún finaliza con su rostro hablando a cámara en una declaración contundente sobre el futuro fatídico de estos municipios. El tercer testimonio pertenece al pescador Nemesio Hidalgo, del municipio originalmente pesquero de Tasajera. Su relato integra otras voces locales que ponen de manifiesto, una vez más, la necesidad de subsistir con actividades ilegales como el juego o la venta ambulante debido al desempleo ocasionado por las petroleras. Al tratarse de un pueblo pesquero, se hace énfasis en los derrames de petróleo en el lago que han perjudicado o hecho desaparecer este modo de vida. La cámara nos muestra los muelles derruidos, el horizonte del lago de Maracaibo repleto de pozos petrolíferos y aquellos que, en medio de la urbanización, apenas cercados por una valla metálica, invitan a los niños a trepar en su estructura.

En general, el documental tipifica a los habitantes que aparecen en él representados según su categoría profesional o condición social, un recurso que el grupo había utilizado en el primer número de la revista *Rayado sobre el Techo*, donde los tres nombres de quienes no son miembros del grupo que responden a la encuesta “¿cree usted que la pintura debería desaparecer?” se acompañan de epítetos relativos a su condición laboral: “funcionario de hacienda”, “estudiante de filosofía” y “obrero de la construcción”.¹²⁶ La selección, tanto en el documental como en la

125 Guion *Pozo muerto* y minuto 17:24 del film.

126 “¿Cree usted que la pintura debería desaparecer?”, *Rayado sobre el Techo*, 1 (marzo de 1961).

revista del grupo, funciona como una muestra sociológica que pretende dar veracidad al testimonio que se ofrece, acercándolo así al sujeto popular. En el caso del documental, la muestra viene enriquecida por la presencia física de la imagen, los rostros y las voces. Este documental puede insertarse dentro de una línea incipiente de lo que sería el Tercer Cine, por cuanto es posible identificar rasgos que se corresponden con la noción de cine urgente, por usar el término del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC), o de cine militante, una noción más propia del Nuevo Cine Latinoamericano.¹²⁷ De acuerdo a la tesis de un proceso de desradicalización de los intelectuales venezolanos hacia finales de los sesenta, sostiene John Beverley (2002: 27) que el testimonio surgió en un contexto de crisis de representatividad de los partidos políticos de izquierda, hecho que en el caso venezolano coincide con la legalización del Partido Comunista y su desvinculación con la lucha armada. Al testimonio se aferraron quienes aún abogaban por la lucha, como ocurre en el caso de Edmundo Aray, que no solo realiza *Pozo muerto*, sino que funda y dirige la revista *Rocinante*. La urgencia de dar voz cediendo la palabra al sujeto popular tiene un carácter pro-revolucionario y aspira a una narrativa contra-histórica (Ramírez 2001: 66). No obstante, las voces registradas son tratadas como representantes de una colectividad subalterna y presentadas dentro de un discurso del que los únicos autores son los realizadores. La incorporación del testimonio de figuras subalternas configura “una epicidad forjada entre las luchas históricas por la liberación y las cotidianas por la supervivencia” (Mestman 2016: 27). Esto es, una *epicidad* hecha verosímil por la intersección de lo colectivo y lo individual.

A lo largo de los años sesenta y setenta, el cine venezolano aumentaría su producción de documentales con denuncias sociopolí-

127 Aray, quien siguió muy de cerca el proceso cubano, estaba al tanto ya en marzo de 1962 de la creación del ICAIC. Alfredo Guevara, uno de sus fundadores, promovió, en junio de ese mismo año, la publicación de una “Declaración del Cine Latinoamericano Independiente” en el marco de la Tercera Reseña de Cine Latinoamericano organizada en Sestri Levante, en Italia, donde se animaba a los realizadores a comprometer socialmente su trabajo creando una estética propia. Es por Alfredo Guevara que Aray viaja a Cuba en 1965. Cf. Malaver 2013: 17.

ticas sobre las condiciones de vida de la población sin recursos, con un discurso descriptivo y testimonial y un bajo presupuesto para su realización. Poco antes de *Pozo muerto* se había filmado el documental mencionado en el capítulo anterior de Jesús Enrique Guédez, *La ciudad que nos ve* (1966). En general, se trata de películas que no formalizan una crítica al carácter estructural de la pobreza, aunque el prólogo de Aray hable de investigar las causas, sino que ponen su mirada en la injusticia para mostrarla. Rodolfo Izaguirre haría mención a un manifiesto de cineastas de “la generación del 60” en el que se defiende un cine popular que evite “el excesivo apego folclórico o el gratuito regocijo estético y trate, por el contrario, de indagar con mayor lucidez ideológica en los complejos mecanismos de la realidad venezolana” (Izaguirre 1968: 42).¹²⁸

En efecto, el cine de este período responde a una comunidad ideológica y geográfica que excede la frontera nacional y aúna cineastas de diversos países de la región latinoamericana bajo un sello de solidaridad. La crítica Ambretta Marrosu establece que es la coyuntura geopolítica e histórica la que genera este proyecto común:

Ce fait est important car il permet de comprendre à quel point la découverte réciproque des cinéastes latino-américains et de leurs œuvres leur est apparue comme une révélation, lors de émouvantes rencontres de Viña del Mar (Chili) et de Mérida (Venezuela) et les efforts de théorisation qui s'ensuivirent (Marrosu 1984: 46).

Las fechas de 1967, 1968 y 1969 y las ciudades de Viña del Mar, Mérida y de nuevo Viña del Mar son las coordenadas que remiten al

128 En un breve inventario, Izaguirre menciona las películas de Guédez y de Rebolledo y Aray junto a otras como la de Abigaíl Rojas junto a Daniel González, *Alirio Díaz*, defendiendo su valía en el contexto de precariedad institucional del medio cinematográfico en Venezuela y debate de promulgación de una Ley Orgánica del Cine hacia finales de los sesenta: “han logrado superar con constancia y dedicación, las numerosas trabas de realización y procesamiento para testimoniar a través del ejercicio del documental, del cortometraje, no una visión esquemática, convencional y tramposa del país, sino más bien la rica, difícil y contradictoria presencia social venezolana en la que el hombre se muestra como un ser consciente y activo dentro de un país en franca transformación” (Izaguirre 1968: 43).

establecimiento de los contactos transnacionales que dieron lugar al Nuevo Cine Latinoamericano. En 1969 Octavio Getino y Fernando Solanas firmaban un artículo que recogía distintas formas de cine militante: cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo y cine testimonial (Getino y Solanas 1988: 38). Ambos cineastas argentinos abogaban por la libertad en el tratamiento formal y estético y la imposibilidad de universalizar el tratamiento de problemas locales. Si se tiene en cuenta el contexto de regeneración de la cultura nacional en Venezuela, es importante no perder de vista la configuración de espacios y modos de discurso que dan cuenta de las particularidades regionales internas.¹²⁹ Si bien existe un discurso transnacional latinoamericano, la genealogía local revela las particularidades del campo cultural.

En 1962 se impulsó un Departamento de Cine en la Universidad de los Andes a cargo del cineasta letón Leo Ozols. Al estar adscrito a la Facultad de Ciencias Forestales, se realizaban documentales con fines científico-académicos o sobre el potencial turístico de Mérida (Rojas 2011: 19-20). Las limitaciones técnicas de este departamento causó la dimisión de Ozols en 1965, siendo nombrado como sucesor el cineasta español Miguel San Andrés. Gracias a él, se invirtió en un equipo profesional y se estableció un convenio con la empresa ÁVILA FILMS, que se encargaba del revelado, copiado, montaje, sonorización y distribución (Rojas 2011: 23). Esta empresa propuso en 1967 un proyecto documental sobre la universidad y solicitó su realización a Carlos Rebolledo, quien fue contratado inicialmente como adjunto en el Departamento de Cine de la ULA. En 1968 Rebolledo se había convertido en el nuevo director del departamento y llevó a cabo el proyecto para ÁVILA FILMS tras modificar el guion junto a Salvador Garmendia, que había sido recientemente nombrado director de

129 “Pero al momento de pensar en el funcionamiento de los respectivos testimonios en esos films (y su lugar en las rupturas respecto de tradiciones previas), requerimos de una indagación en historias y procesos políticos, culturales propiamente nacionales que los distinguen no sólo en el contenido (lo cual es evidente), sino también en el tratamiento cinematográfico. Brevemente: ¿a qué tipo de subalternidad histórica y presente remitían esos testimonios en cada caso?” (Mestman 2016: 28).

publicaciones de la ULA (Rojas 2011: 24-25). Justo antes de iniciar sus funciones como director del Departamento de Cine, Rebolledo asistió al Primer Festival de Cine Joven Latinoamericano y Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar en marzo de 1967. Pese a la afirmación repetida sobre la participación de *Pozo muerto* en este festival, la programación oficial no recoge la proyección del documental venezolano.¹³⁰ No obstante, paralelamente se llevó a cabo un congreso de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) que bien pudo haber acogido la proyección de Rebolledo (Francia 1990: 119). En cualquier caso, Rebolledo volvió a Venezuela decidido a organizar en Mérida una muestra de cine documental. Coincidiendo con la organización del Primer Festival Internacional de Música en septiembre de 1968, se decidió realizar la muestra consecutivamente para compartir los gastos y recursos de la organización.¹³¹ Rebolledo fue autorizado por la universidad a viajar por todo el subcontinente para invitar personalmente a los cineastas que ya habían participado en Viña del Mar y enviar sus películas a través de encomiendas diplomáticas gracias a un acuerdo con el Ministerio de Asuntos Exteriores (Rojas 2011: 29).¹³² A propósito de este evento, Rebolledo recalca:

130 Véanse Rojas 2011, Maggi 2015 y Aray 2008, que habla de su proyección en la Muestra de Mérida.

131 A este respecto, señala Rebolledo: “Una Muestra de Cine es costosa y en Venezuela nadie aportaría nada para ella. Pero un Festival Internacional de Música sí tiene posibilidades de lograr financiamiento, ya que la música sí es considerada una actividad artística y cultural importante en nuestro país [...]. Las instituciones que dieron su aporte para el Festival de Música aceptaron la idea de la Muestra como un buen complemento y así se concretó la iniciativa”, “La Muestra de Mérida y los problemas del cine latinoamericano en una entrevista con Carlos Rebolledo”, *Cine al Día*, 4 (julio de 1968), p. 15. La Muestra contó así con la financiación del Concejo Municipal del Distrito Libertador y la ULA, a la que se sumaron después contribuciones de Corpoandes, del Ejecutivo de Mérida, del INCIBA y el Ministerio de Fomento, entre otras.

132 Fueron finalmente invitados Glauber Rocha (Brasil), Thomas Farkas (Brasil), Fernando Birri (Argentina), Agustín Mahieu (Argentina), Arturo Ripstein (México), Manuel González Casanova (México), Guillermo Angulo (Colombia), Jorge Sanjinés (Bolivia), Peter Chaskel (Chile), Hugo Ulive (Uruguay), Mario Handler (Uruguay), Guido Aristarco (Italia), Pio Baldelli (Italia), Valentino Or-

[...] lo que define un documental es el grado de compromiso que el cineasta tenga con la realidad. El problema que se plantea en este caso es de tipo ideológico. No importa que lo representado sea la realidad misma o una reconstrucción. Lo que da el grado de verdad y de autenticidad son las intenciones. Además, la forma de abordar la realidad no determina el grado de realismo con que ésta es expresada.¹³³

La Muestra de Mérida tuvo un éxito inesperado que trajo como consecuencia la transformación del Departamento de Cine en Centro de Cine Documental de la ULA y la realización de una serie de películas en la línea discursiva del Tercer Cine: *Diamantes, Caracas, dos o tres cosas* y *Basta* de Ugo Ulive en 1969, *TV Venezuela* de Jorge Solé también en 1969, *Medicina rural* de Donald Myertson y Roberto Siso en 1970 o *Venezuela, tres tiempos* de Carlos Rebolledo en 1975. Este

sini (Italia), Louis Marcorelles (Francia), Robert Benayoun (Francia), Marcel Martin (Francia), Hernando Salcedo (Colombia) y Roberto A. Morgan (Panamá). Cf. “La Muestra de Mérida y los problemas del cine latinoamericano en una entrevista con Carlos Rebolledo”, *Cine al Día*, 4 (julio de 1968), p. 15.

- 133 “La Muestra de Mérida y los problemas del cine latinoamericano en una entrevista con Carlos Rebolledo”, *Cine al Día*, 4 (julio de 1968), p. 15. No deja de ser interesante que el mismo número de la revista en que se publica esta entrevista a Rebolledo incluya el ensayo “Observaciones sobre cine” de Bertolt Brecht, así como un estudio de la Universidad del Zulia sobre la cultura radiotelevisiva, dando cuenta de esa búsqueda de un nuevo público por parte de los intelectuales que se acercan a los medios de comunicación de masas: “Las sociedades –se afirma con insistencia– tienen la radio, la TV, la prensa que se merecen. Pero esta aseveración un tanto fatalista admite un doble análisis causal: por un lado, puede sustentarse en la creencia de que un sistema radio, de TV, etc., es ‘malo’ porque ‘debe’ ponerse a nivel con una audiencia subdesarrollada (tesis paternalista-patronal); por otro lado, puede originar la convicción de que el sistema engendra subdesarrollo por displicencia, ignorancia o compromiso de los sectores responsables. [...] La ‘libre’ industria cultural venezolana de los medios masivos ha venido trabajando fuertemente amparada por una ideología creada *ad hoc* por sus explotadores, repleta de falsos justificativos ‘naturales’ (hacemos lo que podemos; le damos al público lo que quiere; la cultura no vende; nuestro pueblo es ignorante), facilitada por una presión cultural externa casi nula”, “Televisión: el aparato singular lucecita o de la pedagogía telefilmica”, *Cine al Día*, 4 (julio de 1968), p. 29; negritas del original.

último documental de Rebolledo retoma el tema de la explotación petrolífera y, esta vez, sí formaliza explícitamente la denuncia contra el imperialismo estadounidense (Suárez 1988: 321).

Puede decirse, entonces, que en este tercer momento del discurso del Techo confluyen a un tiempo variables locales, nacionales y transnacionales: junto al proyecto particular de la Universidad de los Andes de desarrollar el Departamento de Cine, que poco a poco integraría a algunos miembros del grupo, se da la necesidad de mostrar y narrar de forma más ideológica la realidad nacional, teniendo como resultado el acercamiento entre distintos actores de la región latinoamericana. Así pues, tal y como señalaba Mariano Mestman, cabe reflexionar sobre el funcionamiento de estos testimonios dentro de los procesos nacionales que está denunciando para entender a qué tipo de subalternidad histórica hace referencia.

Pozo muerto se inicia con la aparición de una “ficha petrolera”, un conjunto de textos que recorre la historia de la explotación:

1880: Una empresa nacional descubre y explota el petróleo.

1907: La explotación petrolera pasa a manos del capital extranjero.

1909: El dictador Juan Vicente Gómez otorga una Concesión a la Compañía Shell, que cubre 27 millones de hectáreas del territorio venezolano.

1922: Estalla el pozo “Los Barrosos”. Durante nueve días produce más de 100.000 barriles diarios. Se dice entonces que Venezuela es el país más rico del mundo.

1965: Inversión bruta acumulada de las empresas extranjeras: 20.000 millones de bolívares.

1965: Utilidad bruta acumulada, declarada por las empresas extranjeras: 40.000 millones de bolívares, al tipo de cambio de 3,08 Bs. por dólar, significan más de 13.000 millones de dólares (guion *Pozo muerto*).

Un breve recorrido histórico sobre la explotación de este recurso sirve para alumbrar la particularidad local del documental. Desde la década de 1920 el Estado venezolano dependía de los ingresos de la producción de petróleo para la exportación. Esta producción conlleva no solo el proceso de exploración, explotación, transporte y refinado, sino también el control legal, técnico y administrativo que permite su exportación. En el segundo de los testimonios de *Pozo muerto*, el periodista Semprún

menciona el “chorro del Barroso” que convirtió al municipio de Cabimas en el principal centro petrolero del país. Con ello hace referencia al “reventón” del pozo Los Barrosos número 2 (R 4) del 14 de diciembre de 1922, el cual, durante nueve días y desde una profundidad de 500 metros, expulsó 100 000 barriles diarios (Cilento Sarli 2005: 128). Ya en 1913 la Venezuelan Oil Concessions (VOC) se había instalado en el distrito de Santa Rosa en Cabimas, un pueblo de apenas 1800 habitantes. El acta de asociación de esta empresa recogía el deber de “promover i ayudar la inmigración, i establecer ciudades, aldeas i colonias”, convirtiéndose en el acta fundacional de una Cabimas urbana (Cilento Sarli 2005: 143). Sin embargo, el crecimiento de Cabimas solo dio lugar al hacinamiento popular en viviendas precarias o ranchos con una población que alcanzó los 100 000 habitantes a principios de la década de los sesenta y los 140 000 a principios de los setenta.¹³⁴ Lagunillas, por otra parte, era un asentamiento palafítico a orillas del lago que, tras el establecimiento de la Mene Grande, la Shell y la Creole a principios de los años 30, empezó a registrar múltiples denuncias de los incendios, derrames y contaminación en el lago (Cilento Sarli 2005: 144). En el tercero de los testimonios del documental, que acontecía en Tasajera, una población perteneciente a Lagunillas, se aprecian estos palafitos y muelles derruidos mientras la voz del pescador Hidalgo hace referencia a los continuos derrames y reclamos por los que la Guardia Nacional acaba intimidando a la población. Durante el gobierno de Betancourt, a principios de la década de los sesenta, se produjo una nacionalización tibia de la explotación petrolera. Por un lado, se fundó la Corporación Venezolana del Petróleo (CVP), una agencia que controlaba las concesiones, y por otro lado, se anunció la política de “no más concesiones” que implicaba que no se renovarían aquellas regidas por la ley del 43, consistentes en cuarenta años. Esto trajo como consecuencia que las compañías cesaran en las inversiones o actividades de exploración como

134 “Cabimas, con mucho más del 65% de su población viviendo en barrios de ranchos, es una ciudad emblemática del ‘efecto-petróleo’ que enriqueció al Estado venezolano y a unos cuantos privilegiados, pero no ha logrado sacar a su pueblo de la pobreza” (Cilento Sarli 2005: 144).

medida de presión, y de ahí el declive, abandono de pozos no rentables y los despidos masivos que se mencionan en todos los testimonios de *Pozo muerto*. El periodista Semprún sostiene concretamente que las empresas solo hacen las maletas para presionar, pues son capaces de emplear a las poblaciones que se agolpan alrededor de los campos dado que la CVP siguió otorgando licencias de explotación bajo el nombre de “Contratos de Servicio”, violando la política de “no más concesiones”, pese a haber adquirido “rango constitucional” en 1961.¹³⁵

Hasta ahora parecería que la petronarrativa del documental solamente hace referencia a la explotación del crudo. No obstante y aunque referido al género de la novela, Gustavo Luis Carrera, fundador de la revista de filosofía *Crítica Contemporánea*, recogía hasta 1972,

135 Carlos Mendoza Pottellá, en la “Introducción” al libro de Rubén Sader Pérez (2013: 11), anota que este fue miembro del Directorio Ejecutivo de la Corporación Venezolana del Petróleo (CVP) desde su fundación en 1960 y director general de la misma entre 1963 y 1969, e intentó corregir la perversión de la figura de estos “Contratos de Servicio” en favor de una verdadera nacionalización. Seguidamente se incorpora una cita de Betancourt que permite comprender la frustración de quienes estaban a favor de la nacionalización, dado que se prefiere apaciguar a las empresas extranjeras: “Esta empresa no viene a competir con las empresas privadas. La misma modestia del capital de trabajo que le hemos asignado, indica cómo son de limitados sus fines y objetivos; pero la Corporación Venezolana del Petróleo debe ser y será el vehículo de que se valga el Estado para otorgar, ya no concesiones sino Contratos de Servicio y otras fórmulas de arreglo, que hay muchas, y muchas se están utilizando en varios países petroleros, para desarrollar la explotación y producción de aceite negro en el país (29/05/1961)”. En el libro de Sader Pérez (2013: 18), se subraya que muchos de estos nuevos contratos sobrepasaban al período de vencimiento de las concesiones originales. Años más tarde, Betancourt justificaría su acción de gobierno, y la de su ministro de minas, Juan Pablo Pérez Alfonzo de este modo: “Y habría que preguntar, entonces: ¿Si Acción Democrática no propugna, en la actual coyuntura internacional, la nacionalización integral de la industria del petróleo, es porque ese partido está dispuesto a admitir, como hecho fatal, que poderosas influencias extranjeras continúen gravitando sobre el destino político y el desarrollo económico del país? Y la respuesta es una, rotunda: no” (Betancourt 2007: 848). No obstante, Araujo (2013: 21) sentenciaría que el gobierno de Betancourt y Leoni incurrirían en numerosas contradicciones y vacilaciones respecto al programa de su política petrolera.

fecha en que publica su ensayo, una serie de tópicos comunes que van más allá de las malas condiciones de vida: la discriminación, el éxodo campesino, el delito y el vicio, el antiimperialismo, accidente y catástrofe, el suprapoder de la Compañía, la invasión de tierras y selvas, el agrupamiento sindical, la represión o el nuevo “conquistador”, entre otros (cf. Carrera 2005: 119-149). Muchos de estos temas se dan en *Pozo muerto*, como el desplazamiento de agricultores y trabajadores pecuarios hacia o por los centros petroleros que aparece en todos los relatos. Asimismo, el desajuste que provocan las empresas en la vida social de las poblaciones adyacentes a los campos, especialmente debido a los despidos masivos, da lugar a “manifestaciones delictuosas”.¹³⁶ El juego y la prostitución se representan como consecuencias o efectos secundarios de la falta de trabajo, por lo que se puede decir que retrata una violencia estructural. Especialmente en el testimonio del pescador Hidalgo se hace énfasis en esta necesidad de llevar a cabo una actividad comercial ilegalizada, como es, en su caso, la venta de “lotería de animalitos”, mostrándolo en el recorrido del municipio mientras busca clientes para sus apuestas.¹³⁷ En cuanto a la prostitución, es curioso que para el carácter irreverente del Techo, este tema no aparezca mejor retratado en el documental. En su lugar, y quizá aún pueda añadirse a la lista de tópicos de Carrera, la desestructuración familiar da a entender que las mujeres deben buscarse la vida. Es en la tercera parte del documental, durante el testimonio de Hidalgo, que se recogen las voces de dos mujeres a la cabeza de una precaria economía familiar: la una hace mención a la situación de desempleo de su marido como causa de su necesidad de trabajar en la venta ambulante de arepas, dando a entender resignada que otras salen a buscar a los “america-

136 “Dentro del desajuste total que priva en la vida de las improvisadas poblaciones petroleras [...], las manifestaciones delictuosas son de las más visibles por sus repercusiones públicas. [...] Además el delito público y bullicioso casi siempre va acompañado del vicio, y justamente en sus aspectos más escandalosos: la ruleta, el baile, el prostíbulo, el alcohol” (Carrera 2005: 128).

137 La lotería de animalitos consiste en una práctica paralela a la lotería oficial por la que se apuesta un animal que se corresponde con un número. El ganador se decide con la cifra final del número premiado en la lotería oficial.

nos”; la otra, viuda con doce hijos, alude a cómo estos niños pierden la infancia debiendo madurar antes de tiempo. Otro tópico posible sería la maldición de los recursos, en la medida en que durante el primero de los testimonios, en uno de los desplazamientos de la cámara en el interior de una escuela abandonada, se superponen en *off* voces infantiles que repasan una lección de geografía que culmina con la afirmación de que la principal riqueza venezolana es el petróleo.¹³⁸ Esta secuencia concreta alude a ese mito del progreso inculcado en las aulas, de ahí que la combinación de estas imágenes de abandono y la lección de escuela permita dar a entender, desde la lectura contemporánea, que la explotación de ningún recurso favorezca a las poblaciones afectadas directamente, si bien, obviamente, el documental escapa a una visión determinista.¹³⁹

En todos estos ejemplos, aunque no se formalice la denuncia de un culpable de la pobreza de estos municipios y sus poblaciones, ninguno de ellos defiende el estado de cosas, hecho que según Carrera puede interpretarse como una “posición antiimperialista no declarada explícitamente” (Carrera 2005: 130). En el prólogo a la reedición del trabajo de

138 La imagen de la maldición de los recursos naturales o enfermedad holandesa es manifiestamente palpable en producciones culturales más recientes, como en el caso de la obra de la artista Ana Alenso, *Tropical Curse* (2015). También conocida como la paradoja de la abundancia, se trata de una teoría económica que analiza cómo países con grandes ingresos por exportación tienen un desarrollo macroeconómico menor debido a la baja inversión en otras industrias, específicamente para la manufactura de sus materias primas, exponiéndolas a las fluctuaciones de los precios del mercado internacional. Fue Richard Auty (1993) quien acuñó esta terminología, pese a que Venezuela no formaba parte de sus estudios de caso.

139 Para Malaver, “[n]o se considera el petróleo como maldición, ‘excremento del diablo’, mirarlo así sería darle un determinismo y animismo impropio: son las leyes las que despiden obreros, la policía que reprime y encarcela a los que protestan, el gobierno que entrega la riqueza petrolera a las transnacionales” (Malaver 2013: 20). La expresión “excremento del diablo” pertenece a Rolando Peña (2018), quien sostiene que el “excremento del diablo (petróleo) ha sido una bendición y una maldición. No es su culpa. Es culpa del mal uso que se le ha dado. Por cada barril de petróleo se debería sembrar un árbol. Eso sería lo justo. El calentamiento global está sucediendo inexorablemente y nuestro deber es hacer algo al respecto. No esperemos que sea demasiado tarde”.

Carrera, Miguel Ángel Campos observa que se trata de un estudio marcado por el instrumental marxista, una visión de lo social que, en la década de los setenta, gozaba de “prestigio ideológico” (Carrera 2005: 9). El análisis de Carrera está adscrito a la tesis del materialismo histórico y hace un análisis de lucha de clases, haciendo de su estudio un reflejo del pensamiento de su tiempo (Carrera 2005: 10). Sería legítimo entonces afirmar que el inventario de tópicos de Carrera consiste en problemas que siempre han estado ahí, singularizados solamente por la presencia de un nuevo gestor: las compañías y el estado petrolero.¹⁴⁰ Por ello, y pese a que la película no explicita el tópico de la maldición de los recursos, es inevitable pensar que en la relación del hombre con la naturaleza, el valor desmesurado que se da a ciertos recursos termina por corromper su equilibrio. Raymond Williams sostenía en su ensayo “Ideas of Nature” que la separación entre el hombre y la naturaleza es un fuerte lastre histórico. Especialmente desde la era moderna con la fiebre colonizadora, se legitima la razón científica para el ordenamiento, mejora y aprovechamiento de la tierra, categorizándola como silvestre o infértil de no ser explotada (Ginn y Demeritt 2008: 303). En cierto modo, esta diferenciación se traslada también al ser humano, por cuanto los hombres y mujeres son civilizados o incivilizados, útiles e inútiles, tal y como se explora con la dicotomía entre la ciudad y su periferia. Pero volviendo a la relación con la naturaleza, perspectivas socioeconómicas antagónicas como el capitalismo y el comunismo no han sabido ir más allá de este sentido de conquista de la tierra, en una actitud que necesariamente conlleva a la explotación de unos hombres por otros y a una situación de perpetua dominación social en favor del beneficio económico de quienes ostentan el poder.¹⁴¹ De acuerdo a Williams, la

140 Teniendo en cuenta la actual circunstancia venezolana, parece ser que no queda más remedio que confirmar esta tesis, puesto que buscar un único culpable para un problema estructural es un recurso retórico demasiado manido (Carrera 2005: 21-22).

141 Aquí resuena el pensamiento de Marcuse: “Es precisamente esta necesidad [de cambiar la forma de vida] la que la sociedad establecida consigue reprimir en la medida en que es capaz de ‘repartir los bienes’ en una escala cada vez mayor, y de usar la conquista científica de la naturaleza para la conquista científica del hombre” (Marcuse 1993: 24).

separación histórica entre el hombre civilizado y la naturaleza, en la que se incluye al hombre incivilizado, en realidad oculta la intensificación de la interacción:

In our complex dealings with the physical world, we find it very difficult to recognize all the products of our own activities. We recognize some of the products, and call others by-products [...]. The enclosed and fertile land is our product, but so are the waste moors from which the poor cultivators were cleared, to leave what can be seen as an empty nature. Furthermore, we ourselves are in a sense products: the pollution of industrial society is to be found not only in the water and in the air but in the slums, the traffic jams, and not these only as physical objects but as ourselves in them and in relation to them. In this actual world there is then not much point in counterposing or restating the great abstractions of Man and Nature. We have mixed our labour with the earth, our forces with its forces too deeply to be able to draw back and separate either out (Williams 1980: 83).

El planteamiento de Williams remite, así pues, a esa paradoja contemporánea por la que independientemente de quién tome las riendas de la explotación, la miseria no cesa. A este respecto, vale la pena mencionar brevemente el análisis que Barrios realiza sobre el film *Nuestro petróleo y otros cuentos* (2005) del equipo realizador italiano Elisabetta Andreoli, Gabriele Muzio, Sara Muzio y Max Pugh.¹⁴² El documental dialoga directamente con *Pozo muerto*, dado que también se basa en la recopilación de testimonios de los pobladores cercanos a las plantas petroquímicas de Petróleos de Venezuela, S.A. (PDVSA), aunque a diferencia del primero, recoge igualmente el discurso oficial de la empresa.¹⁴³ En sus primeras secuencias, *Nuestro petróleo* registra las mismas

142 Véase Barrios (2016: 162-203) para un análisis de este documental.

143 “By emphasizing the systemic continuities underpinning a self-proclaimed revolution, *Nuestro petróleo* generated a vociferous controversy among supporters of the Chávez regime, some of who saw the documentary’s critique as a necessary call to rethink Venezuela’s dependence on oil. Others declared the film to be counter-revolutionary” (Barrios 2016: 163). Las reacciones de intelectuales de izquierda hoy, afines o detractores del chavismo, encontrándose en ambas filas miembros de toda la izquierda cultural es, sin duda, un aspecto interesante para el estudio de las trayectorias intelectuales más allá de la década del sesenta.

situaciones intercalando las imágenes de archivo de *Pozo muerto* con el registro más reciente de las poblaciones adyacentes a los campos, recorriendo algunos tópicos comunes como el desempleo y las actividades ilegales, la protesta, las infraviviendas y el deterioro urbano, y la contaminación que daña la pesca en el lago, deteniéndose en este último debido a los efectos en malformaciones genéticas que produce la planta petroquímica de gas construida en los noventa junto a Lagunillas.

Es por todo esto que, en perspectiva histórica, pueda anticiparse cierta práctica diagnóstica en *Pozo muerto* vinculada al discurso proto-ecologista que se desprende de los testimonios. En este primer ejercicio diagnóstico se anticipan las consecuencias que recoge *Nuestro petróleo*, explorando la imagen de la nación como cuerpo colectivo y la somatización de sus males.¹⁴⁴ Respondiendo a las preguntas que plantea Luis Duno-Gottberg sobre “[q]uién nombra la enfermedad, desde dónde se pronuncian los discursos y dónde se sitúa el foco de lo patológico” (2009: 414), es evidente que, para El Techo, la enfermedad que se diagnostica con las experimentaciones estéticas de los primeros momentos discursivos sobre la condición alienante de la vida moderna causada por la fiebre negra, tiene su foco de lo patológico en el Estado Zulia, donde se recogen testimonios afectados por la explotación para la búsqueda de culpables.

Volviendo al cauce del análisis de la petronarrativa en *Pozo muerto*, Rodolfo Quintero, otro historiador marxista, señalaba en 1968 la deficiencia bibliográfica sobre la explotación del petróleo en Venezuela, por cuanto ignoraba “los aspectos culturales del mismo, de particular importancia como factor de cambio de la manera de vivir [de] los venezolanos durante los últimos cincuenta años” (Quintero 2011: 16). Según Quintero, existe una cultura del petróleo que se manifiesta material e inmaterialmente en procesos de transculturación del estilo de

144 Respecto de esta idea de un primer ejercicio diagnóstico puede leerse próximamente publicado: Isabel Piniella, “Del petróleo la tinta: Patología del campo cultural venezolano en los sesenta”, en la obra colectiva que edita Manuel Silva-Ferrer, *Los paisajes del subsuelo: Configuraciones, espacios y narrativas en la cultura del petróleo*.

vida criollo y tiene rasgos propios que diferencian las urbanizaciones de los campos petroleros de otros centros urbanos. Por un lado, se hallan los trabajadores petroleros que viven las comodidades de los barrios obreros auspiciados por las compañías, zonas residenciales al estilo estadounidense que minan la actividad sindical. Se tratan de “hombres Creole” u “hombres Shell” (Quintero 2011: 39) que imitan la cultura extraña y subestiman lo nacional. Este grupo social no aparece representado en *Pozo muerto*, si bien el primer testimonio del barbero Gómez se realiza en una urbanización residencial de este tipo ya abandonada y refiere a su época de bonanza como barbero de esta. Por otro lado, se hallan los barrios pobres, donde habitan quienes no participan de los beneficios laborales de las compañías y que esperan ser contratados para poder abandonar estas poblaciones.¹⁴⁵ En una semblanza sobre el ocio nocturno de estas poblaciones, este autor reproduce la paradoja a la que hacía referencia Mary Ferrero en su cuento “El primer hombre se detiene”, en la que la noche parece borrar las diferencias de clase y las fronteras espaciales entre ambos barrios:

Los sábados por la noche, principalmente, pobladores del pequeño mundo de los “extranjeros blancos” visitan los centros de diversión donde los *criollos* forman la mayoría de la clientela. En las mesas de juego y las salas de baile se reduce la distancia social entre el que manda y el que debe obedecer. Se confunden unos con otros, beben y cantan y se emborrachan juntos; consiguen favores fáciles de mujeres de apodos que se relacionan con la actividad petrolera: “La Tubería”, “La Cuatro Válvulas”, “La Cabría”, “La Remolcadora” y otras (Quintero 2011: 29).

A diferencia de otros autores, Quintero remite críticamente a una cara amable y civilizadora del petróleo a costa de la transculturación en contraste con la miseria de esos otros representados en *Pozo muerto*. A propósito del lado bueno de la explotación, Elizabeth Barrios (2016) señala que son pocos los casos que recogen las consecuencias positivas de la extracción y pone como ejemplo el esfuerzo de la compañía Shell para crear una narrativa benévola sobre los beneficios de la

¹⁴⁵ Quintero (2011: 47) sostiene que la desocupación afecta al 30% de la población en torno a los campos.

modernidad alcanzable gracias a la industria petrolera. Películas como *Lago de Maracaibo* (1954), *Una industria en marcha* (1956) y la trilogía *Venezuela y petróleo* (1960), que se centraba en las técnicas, la historia y las comunidades, gozaban de una buena difusión gracias a la Unidad Fílmica de la Shell en Venezuela (UFSV).¹⁴⁶ Eran proyectadas en organizaciones sindicales, asociaciones campesinas, centros educativos de todos los niveles, salas de cine comercial e incluso en sedes diplomáticas. Ante la dificultad de acceso a estos filmes en la actualidad, Barrios propone el análisis de *Oil for Aladdin's Lamp* (1949), que a su vez sirve para comprender la comprensión transnacional de la explotación petrolífera. Esta película, en consonancia con el carácter lubricante del recurso petróleo en la producción cultural del Techo, plantea la ubicuidad del petróleo a través de un imaginario de clase media al que todo espectador debería aspirar y, por tanto, aceptar la explotación como un bien necesario. El filme se inicia con una serie de textos que anuncian, en nombre de la ciencia, los avances en la vida de todos gracias a la industria petrolífera: “But since Aladdin's time, science has set us straight about miracle... We know today, that the true Genie of the Lamp was the OIL that provided its lights... for from humble, commonplace oil has come enduring miracles beyond Aladdin's wildest dreams”.¹⁴⁷ Es decir, la película plantea para qué querer un genio si se tiene petróleo. En adelante se suceden numerosas escenas de estos “avances”, como en el fundido entre dos secuen-

146 La Royal Dutch Shell utilizó el recurso del cine ya desde los años veinte, creando la Shell Film Unit (SFU) en Londres en 1934. El objetivo de estos filmes no era su venta comercial, sino la promoción de una imagen de la compañía que fuera favorable a las ventas de su producto principal a través de la divulgación científica e informativa. Con una ambición global, las películas eran traducidas y dobladas a otros idiomas, especialmente en aquellos países donde tenía intereses económicos. En consecuencia, acabaron creándose unidades fílmicas en Australia, Egipto, India, Nigeria y Venezuela. La UFSV operó entre 1952 y 1965, siendo productor general Lionel Cole y cesó su labor justamente por el anuncio de no más concesiones y próxima nacionalización, si bien se creó en su lugar la productora independiente Neofilm, que siguió realizando trabajos para la Shell en Venezuela. Cf. Colmeranes 2018: 283-286.

147 *Oil for Aladdin's Lamp* (Shell Oil Company, 1949).

cias que pasa del laboratorio y el vertido del líquido negro al tocador de una mujer que se acicala frente al espejo. El narrador plantea entonces qué ocurriría si no hubiera petróleo, a lo que la acción escénica responde haciendo desaparecer los objetos sobre el tocador, dejando a la mujer incluso sin su vestido. Este y otros ejemplos en la película, o fuera de ella, como la publicación de revistas culturales, libros o programas de radio y televisión patrocinados por las compañías, plantean esa presencia invisible del petróleo en los hábitos cotidianos.

Como secuela de *Pozo muerto* y en consonancia con su línea crítica, Aray y Rebolledo colaboraron de nuevo en 1972 para la realización de *Venezuela tres tiempos*, producida esta vez con los fondos del Departamento de Cine de la ULA. Esta vez se incorporan en la narrativa los bienes que produce la explotación de petróleo con una vuelta al escenario de la capital bajo una mirada crítica que relaciona todos los momentos discursivos por los que pasa El Techo en los sesenta. El filme reproduce la estructura de 1967 al integrar tres testimonios: un niño limpiabotas, un desempleado enfermo y un anciano pobre, así como otros breves que se intercalan, incluido el de un representante de la Creole. Sin embargo, a diferencia de *Pozo muerto*, las secuencias de imágenes redundan en contrastes: la miseria de muchos contra la opulencia de unos pocos. Esta vez más influido por el cine panfleto de *La hora de los hornos*, el documental abunda en preguntas y respuestas, cifras y datos que explicitan el discurso político y constituyen un intento para el despertar de la conciencia en los espectadores.¹⁴⁸

Ahora bien, más allá de los aspectos locales retratados en *Pozo muerto*, cabe preguntarse por la función del testimonio dentro del documental. De acuerdo a Martin Lienhard, estos textos o voces representan una “verdad” que debe leerse en el contexto de su producción, entendiendo por producción la voluntad de transmitir u ocupar un

148 “[...] las imágenes de la vida de las clases altas [se] alternan con la barriada pobre, los caminos de tierra con el asfalto y el bullicio [...]. Como documento visual de denuncia, *Venezuela tres tiempos* sobrea abunda en información, cifras, quiere dejar claro, hasta el abuso casi, el despojo, la pobreza que genera la riqueza petrolera; así las preguntas se repiten y las respuestas también, las imágenes vuelven y en no pocos casos redundan” (Malaver 2013: 21).

lugar autorizado en la lucha por el poder discursivo. La función de este documental consiste en desarrollar una práctica contradiscursiva en el que la representación del presente histórico se realiza a través de la recuperación de testimonios y voces desautorizadas. Así, estos testimonios son recogidos por un letrado o intelectual que los aúna como discurso subalterno en un producto destinado a miembros del sector hegemónico.¹⁴⁹ No obstante, estas películas quedaron restringidas, en palabras de Rodolfo Izaguirre años más tarde, “al ámbito de algún cine club de provincia o a los espectadores de la Cinemateca Nacional, un público muy concientizado para el cual no estaban dirigidas aquellas obras testimoniales y contestatarias” (Izaguirre 1984: 86).¹⁵⁰

Al inicio de la película, a diferencia del guion, aparecen dos textos además de la ya mencionada “ficha petrolera”: una declaración de intenciones en clave satírica que se presenta como “testimonio de la riqueza” y una dedicatoria al profesor universitario Salvador de la Plaza, “quien durante más de cuarenta años ha orientado sus esfuerzos hacia la formación de una conciencia de soberanía económica nacional”, además de un grabado renacentista habitual del Techo que precede a la acción fílmica.¹⁵¹ Estos textos se nos presentan como única inter-

149 El autor considera que los testimonios deben ser considerados como “protocolos de una sorda lucha por el poder discursivo” (Lienhard 2000: 792).

150 A propósito de la evolución del compromiso a lo largo de la década, Izaguirre rememora lo que para él determina la pobreza de las posiciones cerradas: “La ideología tiene que ver con la cultura. Antonio Pasquali y yo, creamos un cineclub. Allí, Pasquali consigue *El acorazado Potemkin*, que es la joya del cine soviético, donde se habla del héroe colectivo y que exalta la Revolución Bolchevique. Nosotros actuamos como perfectos intelectuales a los estudiantes, creyendo que ellos también lo eran. En la proyección, los estudiantes se quejaron de la película y pronto surgió un altercado: Ernesto Mayz Vallenilla, creador de la Universidad Simón Bolívar, que era de derecha, retaba a golpes a un estudiante comunista que le impedía a él ver una película que exaltaba lo que ese muchacho cree, la revolución comunista. Nos dimos cuenta que sí, que la ideología tiene que ver con la cultura. Por eso insisto que son ‘toxinas’, como he dicho antes”, comunicación y entrevista personal en Caracas, 25 de julio de 2019.

151 *Pozo muerto*, minuto 1:17. Salvador de la Plaza fue fundador en 1926 del Partido Revolucionario Venezolano (PRV), antecedente del PCV, durante su exilio en México debido al destierro que padeció bajo la dictadura de Juan Vicente Gó-

vención por parte de los realizadores, que construyen un marco político-económico y crítico desde el que interpretar las voces a las que se cede espacio, claramente seleccionadas y presentadas en función de su condición social y laboral (barbero, periodista, pescador, obreros, esposas). Pero los realizadores dejan otras huellas de su intervención al insertar, por ejemplo, la copla que aparece en el segundo testimonio durante el desplazamiento de Cabimas a Lagunillas. Esta copla es casi uno de los pocos elementos que posee un discurso revolucionario explícito sobre la dominación de carácter imperialista de Estados Unidos: “No se asuste compañero / de ver la Revolución / asústese de los gringos / que arman la conspiración”.¹⁵²

A diferencia del testimonio escrito, la ventaja que posee el carácter oral del audiovisual, es que permite apreciar estéticamente la cultura verbal de los oradores populares. Sin embargo, no podemos determinar si el guion que editó El Techo se hizo antes o después de la realización del documental. Esta duda tiene como fundamento las diferencias que existen especialmente en el tercer relato. De tratarse de una transcripción, el guion deja fuera la intervención de la segunda mujer y, sin embargo, la película excluye la última frase del guion que da título a esta sección del capítulo. El hecho de que en la ficha técnica aparezcan los nombres de Antonio de la Rosa, Edmundo Aray y Carlos Rebolledo como guionistas, permite preguntarse si consiste en un trabajo *a posteriori* de organización o estructuración que se hace después de registrar los testimonios o si, por el contrario, se trata de una dirección de las voces en función de una serie de entrevistas pre-

mez. También tuvo que exiliarse durante el gobierno de Eleázar López Contreras y la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. En la década de los sesenta pudo ejercer como profesor de historia en la UCV. Véanse Mattié 2010 o D’Angelo 2017, donde se menciona la crítica de Salvador de la Plaza al desinterés del Estado en redistribuir la riqueza invirtiéndola en otros sectores justamente por el carácter no renovable del petróleo y su caducidad como recurso económico, pensamiento que comparte Arturo Uslar Pietri y sintetizado en su popularizada expresión “sembrar el petróleo”. Arturo Uslar Pietri, “Sembrar el petróleo”, *Ahora*, 183 (14 de julio de 1936), p. 1.

152 Guion *Pozo muerto* y minuto 17:06 del film.

vias. La duda viene además incentivada por el trabajo de Aray como “director literario”. Aunque existen momentos en la cinta en la que se escuchan narraciones espontáneas que bien pudieran consistir en un primer y único ejercicio de grabación de estas voces, también se dan fragmentos en los que los testimoniantes utilizan un lenguaje poético con una prosodia propia de la lectura en voz alta, como ocurre en el testimonio de Semprún: “Lagunillas está condenada a ser un pueblo que existió una vez. Se fueron de Cabimas, se irán de Lagunillas, como se irán de todas las zonas donde operan dejando su estela devastadora”.¹⁵³ Esto podría confirmarse gracias a la ficha técnica, que distingue entre el sonido de estudio y el sonido de campo. No obstante, queda aquí el interrogante abierto a este respecto, dado el fallecimiento reciente de Aray en junio de 2019.

Por último, pese al comentario de Izaguirre sobre la escasa eficacia de estas películas debido al ámbito restringido de visionado, vale la pena recuperar que hubo una discusión suprarregional sobre las estrategias de difusión y alcance de la recepción. En la muestra de 1968 organizada en Mérida por Rebolledo, Jorge Sanjinés hablaba de un cambio de receptor. Para el cineasta boliviano, no bastaba con dirigirse al intelectual, las clases medias o los estudiantes; sino que era necesario popularizar este tipo de cine para hacerlo llegar a las masas que deben liberarse.

En esta muestra tan importante que se realiza en Mérida, hemos tomado contacto con un grupo de películas patéticas verdaderamente, la mayor parte de las películas con que me he encontrado aquí son películas hermanas en su dolor. Plasman y están mostrando, minuciosamente, que todos compartimos iguales problemas de hambre, miseria, de mortalidad infantil y otras cosas...

Pero todas estas películas, la mayor parte de ellas (incluyendo desde luego las nuestras) están en la etapa del testimonio de “mostrar” esos problemas. [...] El pueblo sabe más del hambre que él sufre, del frío que pasa, que nosotros los cineastas, de modo que estas películas para el pueblo... significan poco.¹⁵⁴

153 Guion *Pozo muerto* y minuto 19:58 del film.

154 Jorge Sanjinés, “Su testimonio en Mérida”, *Cine del tercer mundo*, 1 (1969), pp. 79-80.

El propio Rebolledo reconocía en 1976 que las estrategias del documental como la descripción de las condiciones de vida precaria por sus protagonistas, el catálogo visual de la miseria, la denuncia fuera de contexto sobre el enemigo sin estudiar la interacción local o la crítica sobre la deformación del gusto popular por la ideología dominante, se han mostrado ineficaces. Además, la recepción restringida de estas películas en círculos intelectuales anula su potencial liberador (cf. Rebolledo 1988: 329). Evidentemente, la opción por el cine, más que las exposiciones de arte, las ediciones de libros o la revista, coincide o responde mejor a ese “impulso hacia lo público” del que hablaba Beatriz Sarlo (1992: 9). No obstante, en el caso venezolano, además de la escasa difusión popular, estas producciones se asociaron muy pronto al contexto académico de la Universidad de los Andes, lo que es en sí una anomalía del carácter contestatario de sus discursos. Ya al final del recorrido del Techo, *Pozo muerto* evidencia, por más que se trate de una colaboración en la que participan Garmendia, González León y Aray junto a otros intelectuales ajenos al grupo, la prosecución de los caminos individuales.¹⁵⁵

La traslación de Caracas a Cabimas es sintomática de una necesidad de radicalizar el discurso en un último momento en que la ballena se desintegraba. Un ejercicio animado por el auge del cine prorrevolucionario y la necesidad de comunicar con imágenes verídicas, abandonando el lenguaje poético y las metáforas plásticas, y pasando de seleccionar objetos-desechados a humanos-desechados, posiblemente debido a que todas las propuestas estéticas perdieron su fuerza subversiva al ser aceptadas por las instituciones de cultura. Con todo, Cabimas acabó convirtiéndose en un nuevo objeto discursivo y perdió su cualidad real, por cuanto el enclave geográfico fue conceptualizado. Téngase en cuenta que no solo el grupo siempre estuvo en estrecha vinculación con el Estado Zulia, donde irrumpe la primera exposición informalista en Maracaibo y donde siguieron llevando a cabo diversas exposiciones, sino que

155 No en vano, Aray se dedicaría el resto de su vida al cine, al igual que Izaguirre a la crítica cinematográfica.

de los sesenta.¹⁵⁶ En efecto, esta transformación del discurso y de sus formas concurre paralelamente a la desradicalización política de los actores, y por más que la denuncia de la miseria es un recurso aglutinante incuestionable, su utilización es sintomática de ese último esfuerzo por mostrarse fieles al ideario político.



De izq. a dcha., Adriano González León, Juan Calzadilla, Daniel González, Tony Gallardo, Flor Romero y Carlos Contramaestre (sentado), participantes de Espacios Vivientes, Maracaibo, 1960.

Archivo familia González. Cortesía de Daniela González.

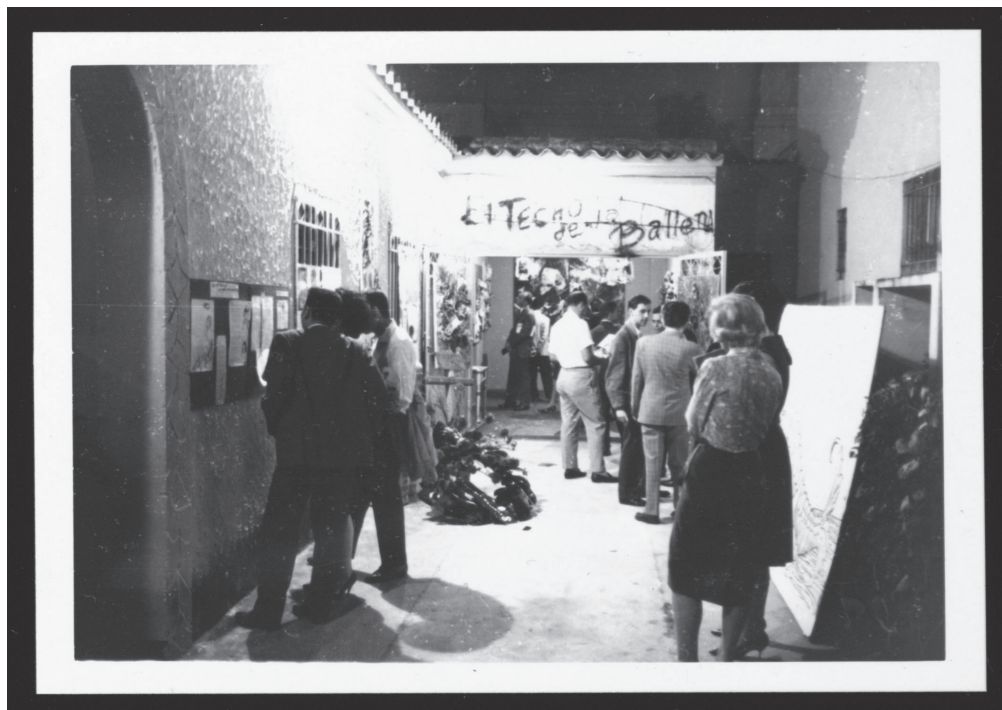
156 Véase a este respecto la “Carta a los promotores del Congreso Cultural de Cabi-mas”, en Chacón 2005: 213.



Exposición *Homenaje a la cursilería*, 1961. 5x5 cm, Colección El Techo de la Ballena. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



Rodolfo Izaguirre recibe el dibujo de Ángel Luque, Caracas 1961. 5x5 cm.
Colección El Techo de la Ballena. The Museum of Modern Art, New York/Scala,
Florence.



Exposición *Homenaje a la necrofilia*, Caracas 1962. 5x7 cm, Colección El Techo de la Ballena. The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



De izq. a dcha., Caupolicán Ovalles, Adriano González León,
Mary Ferrero, Rodolfo Izaguirre. Caracas 1962. Fotografía de Daniel González.
Archivo familia González. Cortesía de Daniela González.

CAPÍTULO 4

Entrelazados e (in)materiales

En la década de los sesenta entran en ebullición diversos fenómenos sociales, culturales y políticos: los reclamos estudiantiles, la liberación sexual, el poder negro, las vanguardias culturales o los movimientos armados son algunas de estas expresiones. Estos acontecimientos responden a contextos locales de ruptura: ruptura con el modelo de desarrollo, ruptura cultural y ruptura con el modelo político. Cada uno de estos quiebres se produce en momentos y en geografías diferentes a lo largo del decenio, por lo que debe hablarse de un proceso múltiple que no responde a un mismo punto de inflexión, siendo posible hablar de los “mayos sudamericanos” o los “mayos antes de mayo” (González 2010: 114) para describir una serie de reivindicaciones que venían debatiéndose vigorosamente en América Latina. No obstante, y de acuerdo a Yanko González, es legítimo preguntarse por qué y para qué pensar estas rupturas “desde la interconexión con los mayos metropolitanos” (2010: 112). En efecto, el mayo parisino viene a condensar una operación patrimonial de “homogeneización globalizadora”, haciendo aún más urgente la tarea de revitalizar los “mayos geográfica y temporalmente distantes”.¹

1 “Conexiones biyectivas o unidireccionales, descargas atomizadas o circuitos eslabonados, lo cierto es que pensar la especificidad de los mayos no nos debe

En los sesenta, los jóvenes se erigen como un actor social de cambio, configurando una comunidad imaginada y una identidad que emerge simultáneamente en distintos puntos del globo: una generación que estaba viviendo una etapa de relativa prosperidad y mejoras en el nivel de vida, pero que en el norte se veía constreñida por un modelo industrial y tecnocrático que consideraba alienante y carente de ideales sociales, y que en el sur se veía asfixiada por la dependencia neocolonial que no resolvía la desigualdad social.² El modelo francés fue un movimiento contestatario de base estudiantil que cuestionaba la sociedad de consumo y tenía tintes libertarios; el modelo norteamericano, también de base estudiantil, poseía además un contenido liberador, sexual y espiritual, y una oposición política a la guerra de Vietnam; mientras que el modelo checo, propiamente político, aunó a intelectuales, estudiantes y obreros a favor de un sistema socialista con mayores libertades. Sin embargo, cuando se habla de América Latina, más allá de los casos particulares de México y Montevideo, los

conducir necesariamente a la parálisis comprensiva, más bien retroalimenta su potencial heurístico. Tras el decorado, el escenario y el poliédrico gui[o]n revolucionario de los muchos mayos –de Córdoba a Brighton, de San Francisco a Praga, de México a Berkeley, de Concepción a Roma– quedan sin maquillaje sus actores: juventudes que eclosionaron y que ensancharon los intersticios institucionales desmantelando frontalmente el adultocentrismo y la dependencia social de las y los jóvenes para fundirse y reconocerse en una simultaneidad espacio-temporal, en una épica ‘sincrónica diacrónica’” (González 2010: 113).

- 2 Sobre la juventud norteamericana, escribe Theodore Roszak: “Si la experiencia de los jóvenes americanos contribuye en alguna medida a que comprendamos este dilema, ello se debe precisamente a que la izquierda de nuestro espectro político ha sufrido siempre de una patética escualidez. Por esta razón, nuestros jóvenes son mucho menos aficionados a recurrir a los depósitos retóricos del radicalismo que sus compañeros europeos. [...] Paradójicamente, son los jóvenes americanos, con una tradición izquierdista subdesarrollada, quienes parecen haber captado con más claridad el hecho de que, si bien hay unos acontecimientos inmediatos (tales como la guerra de Vietnam, la injusticia racial, la pobreza, que exigen un tratamiento político de viejo estilo), la lucha suprema de nuestro tiempo se libra contra un oponente mucho más poderoso precisamente porque es menos obvio y patente y al que daré el nombre de ‘tecnocracia’, forma social desarrollada en Estados Unidos mucho más que en cualquier otra sociedad” (1981: 18).

movimientos de liberación que se dieron durante toda la década de los sesenta hace que hablar de mayo del 68 signifique hablar de la larga década, donde los movimientos contraculturales y el nacimiento de una nueva izquierda o marxismo del Tercer Mundo están ligados a la práctica de los intelectuales y a las protestas estudiantiles mucho antes de la efeméride primermundista.

En la Venezuela de mediados de los sesenta, entre la dictadura y el repliegue de la insurgencia guerrillera, los intelectuales afines al ideario izquierdista sostuvieron una actitud de permanente sospecha ante toda retórica del desarrollo y del consenso. La postergación de la generación de 1958 debido a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez dejó su huella en los jóvenes-adultos que rozaban la treintena en los sesenta, pudiendo finalmente desarrollar una práctica contestataria en el contexto de la renaciente democracia. Salvando las diferencias de sus respectivos contextos, estas prácticas pueden describirse con las palabras que Nelly Richard dedica a la Escena de Avanzada chilena en los ochenta y noventa:

[...] una escena de prácticas artísticas, teóricas y literarias que, junto con tomar posición en contra del paradigma dictatorial, experimentaron con nuevos lenguajes estéticos y culturales nacidos del desmontaje de técnicas y soportes de la tradición de las Bellas Artes; de la borradura de los géneros y la exploración de nuevos formatos –el cuerpo, la ciudad– mediante cruces transdisciplinarios; de la evocación del *margen* como concepto-metáfora que abarca en su constelación simbólico-territorial flujos de percepción y conciencia asociados a la precariedad y la intermitencia de los bordes (Richard 2018: 196).

La cita es elocuente en la medida en que sirve para describir a la izquierda cultural como una comunidad para la que la marginalidad es legitimadora. Tal como se ha visto, la reivindicación de la materialidad de una revista de pobre diagramación en el caso de *Tabla Redonda*, así como la exploración estética de restitución magmática y exploración de nuevos medios audiovisuales para la comunicación de ideas en el caso del *Techo*, deben enfatizarse con ese paréntesis del título de este capítulo: lo material, los soportes, y lo inmaterial, los discursos, se vuelven un solo concepto.

Hacia 1964 se producen intentos de colaboración como resultado de una búsqueda de expansión de los horizontes más allá de la inmediatez del campo cultural caraqueño. Los actores vinculados a la izquierda cultural, posiblemente todavía en actitud reacia a la participación en las instituciones oficiales de cultura, establecieron contactos interamericanos en los que se exhibe un entusiasmo y un sentimiento fraternal que difícilmente se aprecian dentro de las fronteras nacionales. La participación tanto de miembros de Tabla Redonda como de El Techo de la Ballena, así como de otros integrantes de otros grupos menores, en revistas tan disímiles como la mexicana *El Corno Emplumado* o la cubana y emblemática *Casa de las Américas*, cuyos posicionamientos estéticos y políticos no siempre fueron paralelos, lleva a preguntarse qué buscaban los actores venezolanos en ellas: ¿proyección internacional? ¿diálogo y discusión plenamente estética? ¿fraternidad latino/americana?

Aunque, aun cuando estas colaboraciones no aniquilen la hegemonía de lo nacional, en el entusiasmo que se da como estructura de sentimientos de una comunidad, por más que conectada, mayoritariamente imaginada, la importancia de incluir un capítulo dedicado a las redes y discursos compartidos más allá del territorio político venezolano permite desplazar el foco de atención y actualizar la mirada sobre el pasado. Es cierto que el mapeo y las fuentes son limitadas, así como se puede decir que las conexiones y las redes no son sólidas, pero no por ello merecen ser desatendidas. Es más, la atención a la transferencia y a los contactos no solamente se corresponde a la actualidad disciplinaria del historiador, sino que es un ejercicio obligatorio para plantear cualquier historia intelectual y cultural. Así, este capítulo reconstruye la participación de los actores venezolanos en el contexto de un proyecto interamericano a mediados de la década de los sesenta, planteando concretamente cierto coqueteo con la contracultura, lamentablemente desatendida en los estudios latinoamericanos y eclipsada por los movimientos de liberación, la guerrilla y el debate sobre el compromiso. Si bien no se puede decir que la generación de 1958 venezolana represente un movimiento contracultural en su totalidad, los vínculos y diálogos interamericanos que tematizan la vida moderna, la alienación urbana o el poder transformador de la poesía han

sido erróneamente calificados como generación *beat* latinoamericana, dando lugar a una comprensión unidireccional del fenómeno.³ Valeria Manzano apuntaba algunas razones de este descuido:

Hay, al menos, dos ejes analíticos que colaboraron para opacar esta vertiente. Por un lado, la historiografía que ha auscultado movimientos contraculturales en América Latina ha privilegiado el análisis de otro tipo de fenómenos –como las culturas del rock– que eclosionaron con mayor visibilidad hacia finales de la década. [...] Por otro lado, la historiografía que ha analizado procesos culturales e intelectuales en la década de 1960 se ha interesado antes bien en los modos en que se procesaron las relaciones entre prácticas escriturarias, modernización socio-cultural y política revolucionaria, en los debates sobre el “rol del intelectual” y en los modos en que se imaginaba a América Latina (Manzano 2017: 117).

Y sin embargo, tanto la experiencia del Primer Encuentro Americano de Poetas celebrado en México en 1964 como la creación del movimiento Nueva Solidaridad a raíz de tal encuentro, fueron iniciativas propiamente latinoamericanas. Precisamente la iniciativa de la revista mexicana de *El Corno Emplumado* fue emulada por Alex Rode, quien desde Washington pedía permiso a Sergio Mondragón y a Margaret Randall para editar su revista análoga *Outcry*.⁴ Y es que en los estudios

3 Ya en 1966 Stefan Baciu hablaba en estos términos. Sin embargo y paradójicamente, en su ensayo recoge en una nota al pie una cita de una carta del nicaragüense Sergio Ramírez en la que se señalan las diferencias con los *beats*: “No somos bitniks por cuanto esta desfilosofía implica una abulia ante el acontecimiento de una civilización exorbitante que a nosotros nicaragüenses, brasileros, venezolanos, paraguayos, hondureños, haitianos, mexicanos, etc. no nos ha tocado vivir, porque nuestro elemento es otro, diferente a los vending machines, a los ten cents, a los drug stores, a las superautopistas, rascacielos, máquinas infernales de odio e guerra, el amor en bolsas de polietileno, al contacto sexual ya previsto y calculado estadísticamente, al sonambulismo de Wall Street, a las pizarras cifradas” (Baciu 1966: 739). También el investigador Daniel Llano Parra ve en esta nomenclatura un error grave que sirve a la caracterización de la neovanguardia latinoamericana como un “epifenómeno del caso norteamericano” (2015: 15).

4 La carta de Alex Rode, fechada el 5 de agosto de 1963, reza: “Now, a second point. Would you feel OUTCRY was stepping on your toes if we went ahead with our present plan: to contact writers throughout the world, in conjunction

sobre la contracultura norteamericana, con especial atención a la generación *beat*, antecedente de lo que Norman Cantor identifica como cultura protestataria, cualquier influencia o rastro de la relación interamericana brilla por su ausencia.⁵ Lo mismo ocurre en las biografías de *beats* como Williams Burroughs o Allen Ginsberg, de quienes casi únicamente se comenta su preocupación por la bomba atómica y se obvian otros acontecimientos históricos que pudieran contribuir a su progresiva politización.⁶ En los cincuenta, varios poetas *beats* viajaron por América Latina, quizá en un principio guiados por una imagen ideal del paraíso y de la tierra sin ley, escapando a la sociedad moderna del norte y abriéndose a nuevas experiencias con estupefacientes, lo que definitivamente contribuyó a su solidarización con las causas liberacionistas. Algunos de ellos, como Burroughs, se establecieron en México, otros participaron desde Estados Unidos en el grupo activista Fair Play for Cuba Committee, y Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg visitaron Chile en 1958, donde el primero conoció la poesía de Neruda que inspiraría su *The Hidden Door*, siendo sobre todo Ferlinghetti quien mostró una mayor involucración con los “movimientos de resonancia política” (Woods 2017: 2). Estas experiencias fueron

with Grinberg, for the purpose of trading & translating each other's work?... I'm enclosing a copy of the letter we're sending out as soon as I hear from you...”, *El Corno Emplumado*, 9 (enero de 1964), p. 149. La sección de cartas y la correspondencia personal a través de la cual fue posible coordinar este tipo de proyectos editoriales funcionaba de ventana informativa desde la que la realidad estaba naturalmente teñida con el entusiasmo o el desencanto de los ojos que miran. También en ellas se apreciaban las posiciones políticas y críticas de los colaboradores, que no dudaban en hacer alegatos en defensa o repudio de ciertos acontecimientos o instituciones. Estos contactos sirvieron para dar a conocer las “otras Américas” que representaban cada uno de los hemisferios para su contraparte.

- 5 Véase el libro de Héctor Brioso Santos, donde cita un fragmento de *La era de la protesta* de Cantor: “La nueva izquierda protestaba contra la ausencia de calidad, contra el vacío de la vida moderna, contra el medio urbano fragmentado y carente de un sentimiento de comunidad, contra la impotencia de la sociedad americana, incapaz de llevar a la práctica sus promesas de igualdad y libertad y de ponerse a la altura de sus valores e ideales tradicionales” (Brioso Santos 2002: 123).
- 6 Manuel Luis Martínez (1998: 33-34) cuestiona al biógrafo de ambos *beats*, Barry Miles.

decisivas en la designación de “rebelde” que Ginsberg dedicaría a sus compatriotas en comparación a los “revolucionarios” del sur.⁷ En este proceso de politización que hace a los poetas del norte conscientes de la política extranjera de su propio país, Theodore Roszak (1981: 18-19) sostiene que los jóvenes norteamericanos, “con una tradición izquierdista subdesarrollada”, logran identificar al enemigo en su propio modelo social y en lugar de tomar la vía política para la lucha, escogen la vía cultural. De esta manera es como las diferencias fueron progresivamente borradas en los sesenta, donde el internacionalismo da paso al deseo de internacionalización que iguala a los *beats* de San Francisco y Nueva York con los barbudos cubanos, los mufados argentinos, los hartos mexicanos o los traicionados nicaragüenses.

La confluencia de poetas americanos, aunque a veces fuera por medio de la polémica, a través de la red interamericana a lo largo de la larga década del sesenta confirma la necesidad en que se incurre al descartar los contactos y transferencias como parte constituyente de los procesos culturales locales. Es muy posible que para los del norte, el contacto les permitiera ampliar una visión panorámica con la suma de las diferentes luchas mientras que para los del sur, el horizonte de lucha se desencauzara como un delta al verse sumergidos en un proceso

7 “In 1958, the Bay Area Chilean scholar Fernando Alegría invited Ginsberg and Lawrence Ferlinghetti to attend a leftist writer’s congress in Concepción de Chile. Because of Alegría’s efforts, ‘Howl’ was first translated in Chile in 1957. While in Chile, Ferlinghetti began a lengthy imitation of Neruda’s *Alturas* that he entitled ‘The Hidden Door’, which he completed en route home from the conference in February of 1960, when he stopped at Machu Picchu. [...] But it also moves along on Nerudian expressions of labor solidarity for the ‘lost door of Lota coal mines’ and surrealist observations [...]. It is tempting to view ‘The Hidden Door’ as a weak entry into the ruin poem genre, Beat posturing of the kind that led Ginsberg to call American Beats ‘rebels’ in distinction from Latin American ‘revolutionaries’ [...]” (Feinsod 2017: 182-183). Véase también Manzano: “El viaje a Cuba, sin embargo, les devolvía una percepción muy diferente de América Latina, una que LeRoi Jones, Ginsberg y también Ferlinghetti narraron en el formato de lo que el crítico literario Todd Tietchen denomina ‘Cubalogue’, un tipo de relato que apostaba a la creación de contra-información [...] y los combinaba con descripciones de viajes y sus efectos políticos y personales” (2007: 126).

global. Asimismo, y dada la diversidad de posicionamientos políticos que defendían quienes en ella participaban, esta red dio lugar a una solidaridad y sentimiento fraternal que terminó borrando durante un breve período de tiempo las huellas y los vínculos ideológicos, por más que Feinsod vea en ella cierta tendencia a la izquierda:

Leftist poetic inter-Americanism partly follows this geopolitical tempo, de-centering the US-centric 1965 civil rights moment and the 1968 anti-Vietnam War protests as the main vertices of the decade's self-conception, permeating the aesthetic imagination with revolutionary identifications between guerrillero, Beat, and African-American poetry early in the decade, and exhibiting bracing anger at state policies by decade's end (Feinsod 2017: 191).

4.1. Aullidos

Sergio Mondragón y Margaret Randall lanzaron *El Corno Emplumado* en 1962, cuando “las relaciones entre los países de América [eran] peores que nunca”, como la materialización de un proceso de búsqueda y confluencia de los poetas de ambos hemisferios, presentándose como una “alternativa a la Guerra Fría cultural” (Llano Parra 2015: 89). En el primer número, de enero de 1962, la nota de los editores describía el proyecto como una “revista de poesía, prosa, cartas y arte del Continente” en espera de que “sea la mejor prueba (*no política*) de que TODOS SOMOS HERMANOS”.⁸ En 1963, en el sexto número, se le reconoce a la poesía un valor superior por ser el objeto de la confluencia entre ambos hemisferios, pues es a través de ella que toma forma el “hombre nuevo”.⁹

8 “Nota de los editores”, *El Corno Emplumado*, 1 (enero de 1962), p. 5; mayúsculas y cursivas del original.

9 A propósito de la doble conceptualización del hombre nuevo en la década de los sesenta puede anotarse que, por un lado, Rafael Squirru generó la imagen de Kennedy mientras que, por otro, el Che Guevara tomó por modelo a Fidel Castro. La retórica del hombre nuevo por parte de Squirru tenía el objetivo de facilitar el intercambio artístico en el ámbito institucional, mientras que las intenciones de

Vivimos una nueva era, la Era del Hombre. Es nueva porque así lo han determinado los procesos cósmicos, pero lo es también porque un hombre nuevo ha aparecido –y está apareciendo– en nosotros. Y los poetas, que son la voz de la tribu, cantan a este hombre nuevo; o mejor: desde este hombre nuevo.¹⁰

Este discurso se mantiene en los números séptimo y noveno, en los que la transformación social solo es posible como consecuencia de la transformación del individuo, un proceso descrito como espiritual. Según Carmen Virginia Carrillo (2005: 203-217), esta creencia en la sensibilidad superior de los poetas se explica por el grado de independencia de este género literario. Siguiendo un poco más con la presentación de la línea editorial de la revista, cabe señalar que en el décimo número se recoge el manifiesto del movimiento Nueva Solidaridad, la “Declaración de México”, tras el Primer Encuentro Americano de Poetas llevado a cabo la capital azteca en febrero de 1964. Organizado en colaboración con la revista argentina *Eco Contemporáneo* que dirigía Miguel Grinberg y la también mexicana *Pájaro Cascabel* que dirigía Thelma Nava, el evento hizo posible el encuentro personal de una red postal que venía articulándose a través de las distintas revistas. Pese a no tener una línea ideológica definida, en la declaración fundacional de solidaridad poética se destacan las inconformidades políticas de estos intelectuales:

NS es una comunidad paralela que acciona por confluencia y no por competencia. Las revistas no son otra cosa que los signos externos de esa revolución interior, al igual que el resto de los sucesos en el campo político, científico y económico. Es importante decir que esta revolución es algo más que literaria: incluye la lucha de los negros estadounidenses por la igualdad de derechos, la lucha de pueblos sometidos a centenarias cadenas coloniales por su libertad, la lucha de todos los pacifistas del mundo por una justicia social y el desarme, los nuevos descubrimientos en el área de la sicología y la lucha de marxistas, católicos, estudiantes

Guevara describían una aspiración de cambio social inspirado en la Revolución Cubana. Hay, en cierto modo, una doble perspectiva del panamericanismo que coexiste también en la revista mexicana. Cf. Wellen 2012: 158-176.

10 “Nota de los editores”, *El Corno Emplumado*, 6 (abril de 1963), p. 5.

y seres humanos de diverso origen y edad frente a una sociedad cuyas presiones son más y más mecánicas, y cuyas demandas más y más deshumanizantes.¹¹

Esta declaración reconoce a las revistas como “signos externos” de la “revolución interior” y como reacción frente a las presiones de la alienación social. El léxico de este manifiesto determina la posición política, pero más aún el credo de sus simpatizantes: la creencia de que la revolución interior dará lugar a la transformación de lo exterior.¹² Hacia el final del texto se abordan las ambiciones del proyecto, que van desde la edición de otra revista editada “progresivamente por los grupos actuales en el Movimiento” a la publicación de un directorio completo que facilite el intercambio, así como la creación de centros de traducción y la organización del Segundo Encuentro Americano de Poetas en Brasil.¹³ Ninguno de estos proyectos se llevó a cabo, aunque ello no desvaloriza la voluntad de crear lazos interamericanos. El logro consistió en que, a partir del vínculo estético y del acuerdo en unos principios básicos de crítica política, fue posible imaginar el proyecto de Nueva Solidaridad, tratándose, así pues, de un proceso de construcción de un “nosotros” generacional transfronterizo (Manzano 2017: 119).

Entre los venezolanos firmantes de la “Declaración de México”, o manifiesto del movimiento Nueva Solidaridad, se encuentran Edmundo Aray y Juan Calzadilla en representación del grupo El Techo de la Ballena y a Ludovico Silva.¹⁴ El entusiasmo de los venezolanos

11 “Declaración de México”, *El Corno Emplumado*, 10 (abril de 1964), p. 112.

12 También Grinberg habla en esos términos al reconocer a las revistas como “expresión de una revolución interior” (2010: 54). Manzano considera que este vocabulario condensa la apuesta de los convocantes de este movimiento al proponer “la búsqueda por localizar los puentes entre lo ‘interior’ y lo exterior” (2017: 116-117).

13 Véase “Objetivos inmediatos”, *El Corno Emplumado*, 10 (abril de 1964), p. 116.

14 Es necesario anotar que Ludovico Silva aparece como representante de Tabla Redonda, agrupación de la que no fue un miembro activo, aunque algunos de sus trabajos fueron publicados en la revista de esta agrupación como, por ejemplo, el poema “Bala inversa” en el número 9 de 1963. Es quizá una pequeña errata de los editores de *El Corno Emplumado*, ya que manejaban una cantidad ingente de información sobre grupos y revistas de todo el continente. Las menciones se

en el proyecto se plasma en el ofrecimiento de Caracas como cuarto lugar en el orden de edición de la revista continental a la que se ambicionaba. Es posible que esta se pensara como una colaboración entre miembros de distintas agrupaciones, puesto que para aquel entonces las polémicas entre los grupos se habían disipado y el intercambio de prólogos y reseñas, independientemente de la agrupación integrada, eran habituales. No obstante, también es posible que fuera una tentativa del Techo, ya que fueron Aray y Calzadilla quienes participaron en el encuentro de poetas mexicano leyendo un manifiesto como acto performativo y gesto subversivo, dado que el texto estaba caligrafiado en un rollo de papel higiénico. Posteriormente, en el tercer *Rayado sobre el Techo* se publicó una versión ligeramente distinta titulada “Declaración de independencia”, en la que se describen las condiciones materiales e inmateriales de la confluencia interamericana:

[...] ni conferencias ni ruedas ante los flashes de la gran prensa ni declaraciones importantes [...] después de habernos hartado las tripas y emborrachado en medio de la hermosa abstinencia mexicana y conocido aproximadamente 400 poetas, de trato y comunicación, que tienen los mismos gustos, las mismas diferencias las mismas necesidades la misma urgencia de publicar un poema en la revista de Toluca en donde finalmente nos leeremos a nosotros mismos/ viviendo sintiendo cerca la gritería de 400 poetas que no tienen con qué pagarse una edición modesta y mucho menos el pasaje por avión adquirido a crédito a razón de 22 dólares, aproximadamente la cuota mensual que no pagaremos nunca y que la compañía tendrá que cargar al renglón de gastos y pérdidas.¹⁵

encuentran en el apartado de firmas al final de la “Declaración de México” (*El Corno Emplumado*, 10 [abril de 1964], p. 115).

- 15 “Declaración de independencia”, *Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964), p. 55; María Eugenia Sánchez publicó en su blog que el texto leído fue la declaración que se publicaría en el *Rayado* (“Declaración de independencia ante el Congreso Interamericano de Solidaridad Poética”, *Blog La ballena mira al cielo*, s/f 2009). Si bien el blog de María Eugenia Sánchez ya no se encuentra disponible *online*, la información sobre la caligrafía en papel higiénico ha sido confirmada por Juan Calzadilla, aunque ofrece un texto ligeramente distinto con el título “Manifiesto de México”, a través de la comunicación personal establecida con el poeta y artista entre octubre y noviembre de 2019, Caracas/Lucerna: “[...] como fuéramos

Efectivamente, el encuentro mexicano reunió a poetas y escritores provenientes de quince países americanos sin ninguna intermediación institucional, quienes se costearon sus propios viajes y se alojaron en las casas de sus anfitriones mexicanos.¹⁶ La lectura poética y las discusiones se llevaron a cabo en salas cedidas para la ocasión o incluso al aire libre, en el parque de Chapultepec. Aunque según los organizadores no se trataba de un encuentro para el debate político, en las sesiones llevadas a cabo en el Club de Periodistas la lectura poética se veía impedida por discusiones y mítines políticos, tanto por quienes acusaban el encuentro de comunista o de representante de la OEA.¹⁷

invitados a hablar en la tribuna a mí se me ocurrió leer un manifiesto caligrafiado sobre un rollo de papel higiénico y así lo hice en el Auditorio del Colegio de periodistas del DF ante un público sorprendido más por el tono de voz y las palabras que por la performance del suscrito”.

- 16 Sobre las condiciones materiales descritas, también en la nota editorial del décimo número de *El Corno Emplumado* se rememora: “Estas personas, misteriosamente conectadas entre sí en los últimos dos años por una red de cartas y revistas de poesía, vendieron sus libros y máquinas de escribir, aprovechando el plan de ‘vuele ahora y pague después’, y llegaron a esta ciudad durante la primer[a] semana de febrero. Aquí durmieron en hoteles baratos, sobre petates o camas extras en las casas de los poetas mexicanos, y compartieron arroz y frijoles diariamente con nosotros”, “Nota de los editores”, *El Corno Emplumado*, 10 (1964), p. 5.
- 17 Véanse la nota editorial publicada en *El Corno Emplumado*, 10 (1964), p. 5, donde los mexicanos relatan que “[h]ubo allí de todo: micrófonos, reporteros, fotógrafos, saboteadores, gritos, malentendidos, y en más de una ocasión las sesiones se convirtieron en mítines políticos”; y el artículo publicado por Miguel Grinberg, “El socialismo ulterior”, *Eco Contemporáneo*, 8-9 (1965), p. 29, donde rememora: “El año pasado, siguiendo un impulso, bajo el nombre de una ‘nueva solidaridad’ realizamos en México un encuentro de poetas. Fue gente de 15 países americanos. Pocos poetas locales entendieron de qué se trataba. Unos nos acusaron de comunistas, otros de agentes de la OEA. Cada reunión pública fue un escándalo. No faltó el intelectual de izquierda –José Revueltas– que apareció con un discurso de 60 páginas en el que se discutía la personalidad de José Stalin. Hay que trabajar con discreción [sic], sin ruido. [...] Nuestro socialismo es pre-político. Propiciamos la búsqueda, la exploración. Tenemos la alternativa del alerta permanente”. Por otro lado, pocos parecen haber sido los participantes norteamericanos aunque en el número doble 8-9 de la revista argentina *Eco Contemporáneo* se incluye un “Mensaje a los poetas” de Thomas Merton con motivo

Pese a ello, en este contexto cristalizó el Movimiento NS y su manifiesto, aunque en realidad ya venían gestándose en la relación entre los editores de la revista mexicana y el argentino Grinberg, favorecido por la sensación de “inminencia” del momento histórico.¹⁸

Pero el argentino Grinberg tenía su propia agenda, consistente en modelar ese “nosotros” generacional e interamericano de acuerdo a su concepción de una “generación mufada”, claramente un localismo lunfardo (Manzano 2017: 119). En su revista Grinberg defiende:

La MUFA es, dada sus características, un estado del espíritu que condiciona a toda una generación argentina. Un fenómeno que en la generación actual es categóricamente un factor causal. [...] Y a los mufados les resultan tan enfermantos los aburridos nenes o nenas que obtienen su pan de papi o mami para retozar luego en la cama con el psicoanalista, como asimismo los enajenados de izquierda que creen ser alguien cuando gritan “Viva Fidel” y pretenden socializar el confort ajeno para disimular así los pocos deseos que tienen de trabajar de verdad. Materialistas a-dialécticos de masturbación y colchón o materialistas dialécticos de ocio y violencia: idéntico lastre para la Revolución.¹⁹

Y prosigue hacia el final de su texto “Revolución versus revolución”:

Y el futuro, si lo hay y es de ellos [de los mufados], será ganado por prepotencia de trabajo creativo. Allí no habrán [*sic*] diferencias entre marxistas, cristianos, ateos, heterosexuales, apolíticos, locos, cuerdos, liberados, desorientados, etc. Bastará la responsabilidad, la aversión a la polémica viciosa, una disciplina, una

de este encuentro poético, el cual revela el intento de mantenerse alejados de la política: “Hermanos, les hablo a través de la distancia como uno que debería estar allí. [...] Los poetas no nos hemos forjado vínculos y certidumbres mentales. El espíritu vital que nos ha unido, sea en el espacio o sólo por coincidencia, hará de nuestro encuentro una epifanía de certidumbres imposibles de ser destacadas en la soledad. La solidaridad de los poetas no está planeada y ligada a las convicciones políticas, puesto que éstas son fuente de prejuicio, ardidés y maquinaciones”, Thomas Merton, “Mensaje a los poetas”, *Eco Contemporáneo*, 8-9 (1965), p. 60.

18 Valeria Manzano (2017: 117) cita el ensayo de la crítica cultural Diana Sorensen, *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties* (2007: 14).

19 Miguel Grinberg, “Revolución versus revolución”, *Eco Contemporáneo*, 1 (noviembre-diciembre de 1961), p. 63.

adulter mental, una madurez emotiva y por sobre todo: voluntad para trabajar en serio. El mufado no se vende.

[...] Puede hacerse mucho. Empezando por sacar una revista para compartir la soledad, por ejemplo. Diálogo, un gesto fraternal, casi un acto de amor.²⁰

El esfuerzo de las revistas argentina y mexicana se concentró en esa inclusión de voces reconocidas como hermanas, similares y análogas, de las Américas, como por ejemplo, de los nadaístas colombianos y de los venezolanos de El Techo de la Ballena, pero especialmente de los norteamericanos de la generación *beat*. No obstante, en el segundo número de *El Corno Emplumado* de 1962 se había incluido un artículo de Waldo Frank que establecía claras diferencias entre los “bitniks” y los barbudos de Cuba:

Hay en los Estados Unidos una nueva generación de poetas, pintores, músicos –o simplemente holgazanes– que se llaman a sí mismos los beatniks. No son realmente nuevos. Se diferencian de los primeros románticos, desde Chateaubriand y Gérard de Nerval, no sólo en el extremismo de su rechazo a la civilización que han heredado: una civilización que ha obtenido el poder de destruirse, y que niega al individuo un lugar donde vivir, un trabajo que hacer, como ser *humano*. Ellos usan drogas, creen en robar cuando pueden (con seguridad). Reducen cultos honorables pero foráneos, como el Budismo Zen, a un juego adolescente. Y producen una poesía que es a menudo amargamente atrayente, aunque débil y confusa. Muchos de estos jóvenes llevan barbas.

Pienso en ellos en conexión con la revolución de Cuba, porque son bien diferentes. Muchos de los jóvenes de Cuba también llevan barbas, símbolo del rechazo de una bien afeitada civilización de los negocios, ejemplificada por hombres vacíos tales como Nixon. Pero si ellos han dado el alto a nuestra cultura corrupta de Dinero y de Cosas, es porque están ocupados creando un mundo nuevo –*humano*– en Cuba.

Lo que más hondamente me conmueve en Cuba es la preeminencia y la autoridad de la Juventud. Es la juventud la que ha tomado el mando. Y esta juventud no necesita marihuana alguna para inspirar su coraje y para dar libertad a su amor. [...] ²¹

20 Miguel Grinberg, “Revolución versus revolución”, *Eco Contemporáneo*, 1 (noviembre-diciembre de 1961), p. 65.

21 La carta/artículo había sido previamente publicada en 1960 en la *Nueva Revista Cubana*, II, 1. *El Corno Emplumado*, 2 (abril de 1962), pp. 121-122.

El tono crítico de esta larga cita sirve para confirmar ese primer recelo a la analogía y enfatiza la implicación política de los cubanos en el proceso de transformación social. A mediados de la década, sin embargo, la confluencia poética borró las diferencias a través de la conceptualización del “hombre nuevo” en la figura del poeta. En 1963, al hacerse pública la existencia de un esfuerzo de confluencia, *Eco Contemporáneo* reproduce un dossier sobre las actividades del Techo, así como una carta en la que los balleneros enfatizaban el poder constructivo y regenerador de la poesía. La correspondencia que se recoge en el número lleva la firma de Caupolicán Ovalles:

[...] estamos de acuerdo en trabajar juntos, y en convertirnos en representantes y distribuidores los unos de los otros. Pensamos que es mucho lo que debemos hacer, mucho lo que escribir, mucho lo que orientar. Su acción, su preocupación amigos, verdaderamente nos ha impresionado. Les estamos preparando una antología de poetas y escritores de El Techo de la Ballena. Los planes que tienen me parecen los planes que todos debemos realizar, entre ellos, hay algunos similares, que aquí nos habíamos planteado, para citar uno nada más, valga: una invitación –aceptada– al Gran Miller.²²

Más allá de la jactancia legitimadora sobre la invitación aceptada de Miller, de la que, por otro lado, no hay vestigios, los latinoamericanos no vacilaron en mostrar simpatías y casi fascinación por los *beats*, lo que seguramente alimentó la confluencia interamericana. También un *tablista* como Cadenas publicó en el tercer *Rayado* del Techo el prólogo a *Trampa y traición*, una anunciada publicación de ensayos inéditos de Henry Miller de la que no se tiene más constancia que el anuncio en sí mismo. Cadenas escribe admirando la labor crítica de Miller y el desapego a las doctrinas de toda clase, anticipando así la que será la tónica del intelectual crítico, por contraste al revolucionario, de finales de década:

A la obra de echar por tierra la tramoya, de quitar la máscara a los actores, de devolver al espectáculo su perdido candor ha contribuido decisivamente Miller.

22 Sección de cartas de *Eco Contemporáneo*, 6-7 (1963), p. 167.

Su desbordamiento en la tarea no deja de provocar perplejidades o indignaciones en los pacatos incurables, en los graves administradores del pensamiento “serio” y aun en los revolucionarios que no han podido soltar rigideces de enojosa memoria. Miller sigue imperturbable su camino lanzando piedras a todos los reverendos absurdos que el hombre para su mal, ha creado.²³

Decía Contramaestre en 1981 sobre el contacto que Daniel González estableció con los norteamericanos Ferlinghetti, Ginsberg y Miller, durante los meses que estuvo en Estados Unidos entre 1963 y 1964, que la relación cultural hemisférica debe entenderse como un paralelismo, pues eran movimientos (contra)culturales espontáneos.²⁴ La librería-galería City Lights Book de Ferlinghetti, sin embargo, fue abierta en 1953 y las ediciones homónimas en 1955. Esto significa que, a mediados de los años sesenta, no se trataba de un proyecto espontáneo, sino que gozaba de cierto reconocimiento internacional dentro de los movimientos contraculturales. Como ya ha sido mencionado en el anterior capítulo, González expuso en dicha galería la serie de ensamblajes *La batalla de Vietnam*, entre las cuales se encuentra *El tiempo de los asesinos*, donde se aprecia la técnica y la sencillez de los materiales. La relación con Ferlinghetti pareció ser amistosa, pues él mismo aparecería como corresponsal del Techo en el último *Rayado*, número que también incluye una traducción de González del poema “Junkman Obbligato”:

De pie ya mismo vámonos
a donde van los perros.
Subiendo la Colina
donde tienen guardados los terremotos
detrás de los basurales
de la ciudad
a perdernos
entre las tuberías del Gasómetro

23 Rafael Cadenas, “Henry Miller levanta su tienda”, *Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964), p. 49.

24 Entrevista incluida en Coviella y Dávila 2015: 111.

y los desperdicios.
 A mirar bien mirados
 los vaciaderos
 del Asco Urbano.
 País mío de mis lágrimas.
 Desaparezcamos
 en cementerios de automóviles
 para volver
 años después
 con remiendos en el culo
 juntando trapos y periódicos,
 secando calzoncillos
 en fogatas de basura.²⁵

El poema se publicó acompañado de una objetografía de González, probablemente expuesta como parte de *Máquinas bélicas* en la Bollen Gallery de San Francisco. La elección del poema no es en absoluto inocente, puesto que El Techo, y especialmente González, en ese arco de transformación discursiva a lo largo del decenio, muestran cada vez más interés por trabajar con los desechos industriales y la imagen del hombre-máquina como resultado de la sociedad moderna.²⁶ Asimismo, por más que Contramaestre hablara de un paralelismo, el “aullido” de Ginsberg y de su poema *Howl* están especialmente presentes en la producción del Techo: Aray utiliza este término para hablar de la poesía de Calzadilla, escribiendo tanto en el segundo *Rayado* “[p]oeta que vive dentro de una sociedad determinada, poeta que se

25 Sobre el verso “país mío de mis lágrimas”/“my country tears of thee”, González incluye una nota que explica la referencia a “my country ‘tis of thee”, canción patriótica del siglo XIX cantada con la melodía del himno británico *God save the king/queen*. Lawrence Ferlinghetti, “Obbligato del chatarrero”, *Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964), pp. 7-8.

26 Rescata Héctor Brioso Santos, del catálogo de la exposición *Sujetos plásticos de la ballena* en la librería-galería Ulises de marzo de 1963, el título irónico y crítico de una obra de González que combina lo nacional con lo transnacional: “Los oficios iconoclastas de un ex geométrico aspirante a Beatnik” (Brioso Santos 2002: 149). La exposición tenía un carácter plenamente provocador, al igual que lo había sido el *Homenaje a la cursilería*.

contamina—quíeralo o no— en esa sociedad, que se siente convertido en número, en funcionario, en objeto, y que por ello aúlla²⁷; así como en el prólogo a *Dictado por la jauría*, se dice que el poeta “acepta su condición de espectador, de mercancía o de número, asume también su violencia y aúlla” (Calzadilla 1962: 3). Esto no significa la ausencia de originalidad o autenticidad en las propuestas venezolanas, pero indica que había un conocimiento previo que da lugar a la intertextualidad aludida. El contacto y la voluntad de un intercambio interamericano no fue una circunstancia aislada y espontánea a mediados de la década, sino que materializó o plasmó de forma colectiva ese tanteo que se dio con anterioridad por parte de algunos actores. Téngase en cuenta que también Tabla Redonda se acercó a la literatura norteamericana, mostrando simpatías no tanto por los *beats* como por William Faulkner, quien visitó Caracas en abril de 1961, por invitación de la Asociación Norteamericana de Venezuela.²⁸ No obstante, aunque no propiamente un miembro del grupo, Héctor Mujica escribió una reseña en la que se pedía a Faulkner un mayor compromiso explícito contra la segregación racial estadounidense y se preguntaba por su postura ante la nueva política de John F. Kennedy respecto de Cuba.

27 Edmundo Aray, “Contra el arpón, el mordisco de la ballena”, *Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).

28 En esa visita el Ministerio de Educación condecoró al escritor con la Orden de Andrés Bello el 6 de abril. Aquí un fragmento del discurso que él mismo leyó en castellano: “El artista, quiéralo o no, descubre con el tiempo que ha llegado a dedicarse a seguir un solo camino, un solo objetivo, del cual no puede desviarse. Esto es: tiene que tratar por todos los medios y con todo el talento que tenga —su imaginación, su propia experiencia y sus poderes de observación— poner en una forma más duradera que su instante de vida frágil y efímero —en la pintura, la escultura, la música o en un libro— lo que él ha experimentado durante su breve período de existencia: la pasión y la e[s]peranza, lo bello, lo trágico, lo cómico del hombre débil y frágil, pero a la vez indómito; del hombre que lucha y sufre y triunfa en medio de los conflictos del corazón humano, de la condición humana. A él no le toca solucionar la disyuntiva ni espera sobrevivirla excepto en la forma y el significado —y las memorias que representan e invocan— del mármol, la tela, la música y las palabras ordenadas que, algún día, tendrá que dejar como su testimonio” (*apud* Brodsky 1986: 280).

Pese a la confrontación, el texto termina enfatizando la diferencia entre la postura anti-imperialista y el anti-norteamericanismo:

[...] William Faulkner podría llevarse una imagen más exacta de la realidad venezolana, que no sólo la de fiestas y saraos. Así podrá darse cuenta, por ejemplo, de que no somos anti-norteamericanos por convicciones ideológicas o “fidelismo”, sino que somos anti-imperialistas y que sí nos importa el destino actual y futuro de nuestra patria, atada a los inversionistas norteamericanos no sólo en lo económico, sino también en lo político, lo social y lo cultural.²⁹

Esta mixtura de lo cultural y lo político es la que, pese a los esfuerzos, acaba por aumentar la brecha entre los posicionamientos y disuelven las tentativas del abrazo americano. Quienes se mantuvieron fieles a Cuba radicalizaron su discurso mientras que quienes veían con cada vez más recelo el personalismo de Fidel prefirieron seguir un camino individual sin expresar explícitamente su pensamiento crítico.³⁰ Así es que, al igual que se produjo un distanciamiento discursivo entre *El Corno* y *Eco Contemporáneo* con relación a lo que significaba NS, finalmente el esfuerzo colectivo de estas iniciativas se disolvió progresivamente a lo largo del segundo quinquenio de la década. Señala Manzano que, en realidad, 1965 fue la última ocasión en la que “proponentes de distintos tipos de revolución, de distintas vertientes de estética ‘disruptiva’, pudieron sentarse a la misma mesa” (Manzano 2017: 118). La autora se refiere a la participación en calidad de jurados en los premios Casa de las Américas de cuatro participantes de NS junto al *beat* Ginsberg.³¹ Así, hacia 1967, en ese contexto de polariza-

29 Héctor Mujica, “Recado a William Faulkner”, *Tabla Redonda*, 7 (marzo-abril de 1961), p. 16.

30 Recuérdese aquí el telegrama que Salvador Garmencia envió a Juan Goytisolo sobre la cautela para no alimentar la crítica al proceso cubano sin avalar tampoco todas las decisiones en materia de cultura, especialmente después del caso Padilla. Claudia Gilman hablaba de una preferencia por el silencio por parte de los intelectuales que se identificaron con una figura crítica. El telegrama se publicó en *Libre* en 1971 y es referido en Claudia Gilman 2012: 245.

31 Concretamente Edmundo Aray (Venezuela) para ensayo, Elmo Valencia (Colombia) junto a Miguel Grinberg (Argentina) para cuento, y Nicanor Parra (Chile)

ción intelectual que culmina con el antiintelectualismo propugnado por Cuba, *El Corno Emplumado* y *Eco Contemporáneo* reflejan la brecha entre los intelectuales.

Por un lado, los editores de la revista mexicana se separaron y difundieron en su apoyo incondicional a Cuba. Fue justamente Randall quien se alinearía con el país isleño y, con la explosión social de los “mayos” de 1968, alimentó desde el editorial de la revista un nuevo impulso para el discurso revolucionario ante el estancamiento de la lucha. Así, en la nota editorial del número veintisiete, escrita solamente en inglés por la estadounidense, se habla de una revolución mundial como resultado de la sincronía de los movimientos de protesta:

WORLD REVOLUTION is not yet a *global* reality, but a new and world-wide generation is reacting against the imposed status quo—in the streets of Detroit and Newark and Rio de Janeiro, before the Russell tribune, in the halls of Columbia University, in the middle of Paris [...], before induction centers in the U.S., in the new revolutionary offensive in Cuba and in the mountains everywhere.³²

En octubre de ese mismo año se recoge, así como algunas inscripciones de las que abundaron en los muros parisinos, una denuncia formal sobre la represión policial de las protestas estudiantiles que derivó en la matanza de Tlatelolco, lo que causó la retirada del subsidio estatal que recibía la revista y complicó la financiación de los que fueron los tres últimos números.³³ Para ese entonces, poetas como

y Allen Ginsberg (EEUU) para poesía junto a José Lezama Lima (Cuba), Jaime Sabines (México) y John Michael Cohen (Reino Unido).

32 Margaret Randall, “Editor’s note”, *El Corno Emplumado*, 27 (julio de 1968), p. 6.

33 El editorial justifica así el aumento de precio de la suscripción: “A partir del mes de julio, el gobierno mexicano ha venido combatiendo una huelga estudiantil legítima que adquirió el carácter de movimiento popular. En nuestro editorial del número 28 de EL CORNO EMPLUMADO (mes de octubre), elevamos nuestra protesta contra la represión que, incluso entonces, no había llegado a su punto álgido. Inmediatamente después que apareció el editorial, se suspendió la entrega del subsidio gubernamental que recibíamos (y que constituía poco más o menos la mitad de los fondos de la revista)”, “Nota de los editores”, *El Corno Emplumado*, 29 (enero de 1969), p. 6.

Ginsberg ya se habían distanciado de la Revolución Cubana por diferencias ideológicas relativas a la libertad sexual.³⁴

Por otro lado, también *Eco Contemporáneo* había iniciado otras rutas una vez pasada la euforia tras el encuentro mexicano. Aunque en el décimo número de la revista Grinberg abandona la “mufa” y aboga por la “siconáutica”, desarrollando esa convicción de vida sin fronteras entre lo exterior y lo interior, lo cotidiano y lo trascendente, lo terrestre y lo intemporal; hacia el final de la década, el Movimiento Nueva Solidaridad se había convertido casi que en una broma, tal y como se expresa en la reconceptualización como “Poder Joven”:

El MNS no es una agrupación política ni un club literario, sino un organismo experimental embarcado en una revolución síquica cuya meta inicial es la liberación del ser. Ante la mediocridad del Poder Civil, la insensibilidad del Poder Militar y la futilidad del Esquema Bolche, alza el baluarte del Poder Joven: una fuerza generativa tan revolucionaria como la mejor guerrilla y tan irreversible como la vida misma.

El MNS ha puesto en marcha un operativo de Dinamización Existencial Liminar Trasmutable Asistemática sobre el que no hará publicidad. [Proyecto DELTA]³⁵

34 Ya en el *Cubalogue* de Allen Ginsberg “Prose Contribution to the Cuban Revolution” de 1961, el poeta *beat* reflexionaba sobre su experiencia personal. Según él mismo, su politización no se dio con su intento de graduarse como abogado laboralista, sino en el encuentro con los *beats*, en la medida en que aprendió a “valorar el sentido de lo extraño [...] a darse cuenta de lo limitante y relativo de todo juicio y discriminación”. En este sentido, Ginsberg celebraba los avances materiales de la Revolución Cubana pero advertía sobre la imposición de “reglas de identidad” y “modos anticuados de conciencia”. La traducción y el cambio del título es de *Eco Contemporáneo* del texto original de Ginsberg publicado en la revista unigénita *Palante*, del FPCC. “El artista y las revoluciones”, *Eco Contemporáneo*, 5 (1963), p. 88-93.

35 Véanse, sobre el “Poder Joven”, E. K. “Poder Joven”, *Eco Contemporáneo*, 10 (1967), p. 4; y “Declaración del MNS – 1968”, *Eco Contemporáneo*, 11 (octubre de 1968), p. 7. La cita pertenece a “Poder Joven. Movimiento Nueva Solidaridad”, *Eco Contemporáneo*, 10 (1967), p. 65. El proyecto DELTA y la siconáutica aparecen también explicados así: “Ellos dicen anhelar el cambio de estructuras, nosotros trabajamos por el cambio de contenidos. La Siconáutica es la pre-ciencia

Aunque en el número 5 también se insistía en “integrar América” y la revista se ofrecía como plataforma de documentación de “un proceso de transformación, ubicable en el espíritu humano y no en las urnas electorales”, hacia 1967 se ahondó definitivamente la brecha y, a diferencia de *El Corno Emplumado*, *Eco Contemporáneo* marcó distancias con Cuba: “Para trabajar por la libertad, el MNS no necesita recibir instrucciones desde La Habana”.³⁶ En definitiva, en el proyecto de revista de Grinberg acabaron refugiándose una mayoría de intelectuales menos afines o críticos con la Revolución Cubana y más escépticos con el debate sobre el compromiso y qué significaba el mismo. Si los norteamericanos se politizaron progresivamente con el contacto, aunque no necesariamente apoyando a Cuba, los latinoamericanos parecieron encontrar una vía crítica lejos del dogmatismo que empezaba a imponerse desde el proyecto cubano. Obviamente esto no se aplica a todos los actores culturales y, en el proceso de desradicalización revolucionaria, hubo quienes se atrincheraron con más ímpetu que a principios de la década.

Pero la simpatía y admiración inicial por la clarividencia de una visión crítica contra la sociedad alejada del partidismo por parte de los norteamericanos no fue una constante invariable. En la relación con los *beats*, *Eco Contemporáneo* mantuvo siempre un tono exigente. En la sección de cartas de la revista, en la que se reproducen los contactos a través de la correspondencia con Ginsberg, Ferlinghetti o Thomas Merton, se celebra pero se exigen nuevas alternativas a la creación

de la exploración del espacio interior, etc. Nuestro combustible fundamental, es el Poder Joven: crearemos nuestros propios organismos culturales, sociales, educacionales y económicos. Los siconautas son una tribu universal que tomará del cristianismo algunos valores inmutables pero que los enriquecerá incesantemente en pos del socialismo cósmico. [...] Mientras desarrollamos el proyecto DELTA (Dinamización existencial liminar trasmutable asistemática) recaudamos fondos para crear un Instituto que actúe simultáneamente como Banco de Ideas y como centro formativo de una primera promoción de instructores siconáuticos”, “Elogio de la marginalidad”, *Eco Contemporáneo*, 10 (1967), p. 63.

36 Véanse el editorial “Integrar América”, *Eco contemporáneo*, 5 (1963), p. 3; y “Poder Joven. Movimiento Nueva Solidaridad”, *Eco Contemporáneo*, 10 (1967), p. 65.

que superen el discurso de la negación. Un ejemplo de ello es la carta dirigida a Jack Kerouac, Ferlinghetti y Ginsberg de 1962, en la que Grinberg hace un balance entre las motivaciones y las propuestas de los cincuenta y los sesenta. Así, el “rechazo” y la rebeldía juvenil se valora como punto de partida pero se muestra insuficiente: “Es imperioso moverse haciendo”.³⁷

En un gesto que antecede al movimiento de NS, Grinberg había lanzado una convocatoria en 1963 bajo el nombre de “Acción Poética Americana” para discutir el sentido de la poesía y la revolución, que para el argentino era entendida como proceso espiritual. En parte como respuesta a esta convocatoria, en la carta en la que *Outcry* pedía permiso a *El Corno Emplumado* para la emulación de su proyecto, Alex Rode manifestaba la complicidad con *Eco Contemporáneo* y escribía que la confluencia estaba sujeta a unos principios básicos “contra los poderes antivitales, antisexuales y antipoéticos” por los que las “[d]iferencias políticas son preocupaciones de la generación pasada” y las “[d]iferencias nacionales ya no tienen ningún sentido”.³⁸ Pero fue tras el encuentro en México de 1964 que Grinberg realizó un viaje por Estados Unidos en el que las diferencias se pronunciaron. Especialmente la correspondencia Grinberg-Ginsberg fue más encendida debido a acusaciones por parte del primero de la participación de los *beats* en revistas y organismos institucionales. En su respuesta de agosto de 1964, Ginsberg escribió: “Querido Miguel: Aún trato de imaginarme si estás lleno de caca o si tienes algo útil en la mente. Cuantas más cartas nos escribamos menos nos entenderemos”.³⁹ Asimismo, en 2014, Grinberg publicó junto a su diario de viaje una serie de cartas intercambiadas con Ginsberg en las que reclamaba a toda la intelectualidad norteamericana: “déjennos solos en América Latina”.⁴⁰

37 Miguel Grinberg, “Cartas a la Beat Generation”, *Eco Contemporáneo*, 4 (diciembre de 1962), p. 5.

38 Carta de Alex Rode del 5 de agosto de 1963. *El Corno Emplumado*, 9 (enero de 1964), p. 150.

39 “Correspondencia Ginsberg-Grinberg”, *Eco Contemporáneo*, 8-9 (1965), p. 118.

40 Del mismo modo que cuestiona la *cubanofilia* cada vez más polarizada entre los latinoamericanos, Grinberg sostiene aun así un discurso antiimperialista, por cuanto

Si bien en 1965 confluyen de nuevo como jurados en el Premio Casa de las Américas, este evento terminó por marcar el rumbo individual de todos ellos.⁴¹

Ahora bien, en este contexto de sintonía poética despolitizada, aún con la progresiva desradicalización de unos pero la creación de trincheras intelectuales de otros, cabe analizar cuál fue la participación de los actores venezolanos en el proyecto interamericano y dilucidar si verdaderamente se borraron las huellas de la regionalidad. Una breve contribución en forma de ilustraciones en el noveno número de *El Corno Emplumado* de la mano de Daniel González, antecede al número dedicado a la poesía venezolana.⁴² Las ilustraciones de González consisten en diseños abstractos de línea gruesa negra, creando volúmenes curvos. Se trata de ilustraciones como las que utilizó para la diagramación de *7 de 40*, del grupo marabino 40 Grados a la Sombra. En el prólogo de esta edición escribe Josefina Urdaneta:

He aquí que vivimos en una ciudad petrolera. [...] La presencia de “las más modernas instalaciones industriales” se esconde púdica tras poblaciones que viven bajo el nivel del mar, como Lagunillas, que algún europeo enfermo del hígado ha llamado “el culo del mundo”. Eso no significa que no contemos con determinados objetos que tienden a hacer nuestra vida más grata: automóviles, televisores, neveras, lavadoras, aire acondicionado, ventiladores, repelentes, insecticidas, matamalezas, envasados, alimentos sintéticos, desodorantes, papeles sanitarios y

le dice a Ginsberg: “si querés hacer algo por la liberación, pelea la batalla aquí mismo, no en nuestros países: allí estamos luchando contra los efectos, no contra las causas”. Las citas pertenecen a Grinberg en *Memorias de los ritos paralelos: Diario de Nueva York, 1964* (2014), recuperado a través de Manzano 2017: 132.

- 41 Fue en este viaje que Ginsberg marcó distancias con la Revolución Cubana por la política sexual estigmatizante contra la homosexualidad. De acuerdo al recuerdo de Roberto Fernández Retamar, la visita del norteamericano en Cuba terminó mal: Ginsberg fue expulsado de La Habana y se desmanteló la dirección de Casa de las Américas por haberle extendido la invitación (Manzano 2017: 134).
- 42 Sobre quién distribuía la revista en Venezuela se sabe poco. A partir del décimo número aparece Ludovico Silva y la revista *LAM* como representantes en Caracas, pero hasta entonces seguramente fuera a través de la red de distribución del Fondo de Cultura Económico que les facilitó Arnaldo Orfila.

una red inimitable de supermercados. Por ello, ciertos sectores confían en que la mayoría, una vez mecanizado el pensamiento, bendiga los beneficios de la automatización.⁴³

La ironía salta a la vista y apunta a los intereses que González ya venía desarrollando en su trabajo plástico con las esculturas y los ensamblajes. La tinta negra como el petróleo que dibuja ese sol que cae perpendicular en una ciudad tan húmeda como cálida, se pone al servicio del automatismo, de la mecanización de la vida y la alienación moderna para enfatizar ese discurso crítico. La cuestión del petróleo y las ilustraciones para otros grupos o revistas en estos años de confluencias nacionales y transnacionales sería seguida por González al colaborar con su serie *Seres de petróleo* para *Sol cuello cortado*⁴⁴ y para el undécimo número de *El Corno Emplumado*, acompañando en este último caso a las contribuciones poéticas de sus compatriotas.⁴⁵ En

43 Josefina Urdaneta, "Prólogo", en *7 de 40* (Maracaibo: Ediciones 40 Grados a la Sombra, 1964), s/p.

44 El número consultado de *Sol cuello cortado*, referencia unívoca al libro de poemas de Aimé Césaire *Soleil cou coupé* de 1947, consiste en una publicación sencilla de veinticuatro páginas sin numerar editado por Héctor Silva y Caupolicán Ovalles que de acuerdo a la datación del MoMA es de 1966. En el número participan también los *tablistas* Jesús Enrique Guédez, Arnaldo Acosta Bello y Samuel Villegas junto a los balleneros Caupolicán Ovalles y Daniel González. También se encuentran junto a estos nombres a Juan Sánchez Peláez, un poeta poco anterior a quien tanto unos como otros profesaron respeto y simpatía, a los hermanos Silva y a Alfredo Chacón. Las ilustraciones de González estructuran toda la revista y se "derraman" de una página a otra. En el editorial se lee: "Hoy, por primera vez, explota en nuestro país un hatajo de artistas que no 'vive' sino que muere de la poesía. Venezuela ha expulsado una excrecencia globulosa desbordada de una linfa violenta. Esta excrecencia es una aberración. Lo veréis: al principio taladró parásito de tierra envilecida por el taladro petrolero, y ahora: Oh, Alianza para el Progreso del Gran Negrero", *Sol cuello cortado* (Caracas: Ediciones de la Nueva Poesía, 196[6]).

45 También se incluyeron cinco ilustraciones de Juan Calzadilla, donde la línea fina y continua recrea formas reconocibles entre la madeja, la trama, la red o el laberinto lineal, aunque también encasilladas en viñetas a la manera de un cómic *western*. En la página 40, por ejemplo, se halla una composición de pequeñas figuras que se repiten rítmicamente con pequeñas variaciones. Para Calzadilla, la

este último caso, los dibujos se alejan del geometrismo impulsado por la línea negra y recrea, a base de manchurroneos de tinta, figuras antropomórficas con rostros grotescos y genitales amplificadas. La tinta y el petróleo se vuelven carne y sangre en esta ocasión, lo que puede interpretarse como esa imposibilidad de escape a la modernidad. En consonancia con la creencia de la revolución interior del proyecto interamericano, hay en estas ilustraciones, al igual que en la poesía que será antologada en dicho número, esa concepción del “ceder” al que aludía Rafael Cadenas en el prólogo al libro de Francisco Pérez Perdomo en 1963: “Cuando el adversario es ubicuo no existe otra solución que el adiestramiento para aceptar. [...] El acto de ceder equivale a un regreso a nuestra propia humanidad, al punto del cual en realidad no hemos partido”.⁴⁶

El impacto de los venezolanos, y especialmente de los balleneros y su consigna marxista-surrealista “cambiar la vida, transformar la sociedad”, se percibe en los editores mexicanos en la nota editorial del décimo número, puesto que a la pregunta retórica que se hacían Mondragón y Randall “[¿]transformar la sociedad?” se respondían: “Por supuesto. Pero sobre la base de un profundo cambio en la naturaleza del hombre. Es decir, propusimos un método inverso a la lógica: *cambiándonos a nosotros mismos transformaremos el mundo en que vivimos*”.⁴⁷ Este enunciado sintetiza en gran parte el interés y la selección del siguiente número, en el que se publicaron los poemas de Rafael Cadenas, Arnaldo Acosta Bello, Efraín Hurtado, Edmundo Aray, Caupolicán Ovalles y Francisco Pérez Perdomo, entre otros.⁴⁸

escritura y el dibujo se hallan estrechamente ligados, de ahí que sus ilustraciones tengan componentes caligráficos, una técnica que desarrolló al descubrir “formas orgánicas que se despreñaban del lenguaje para asumir, en el soporte, una forma creativa de igual peso estético que un poema o un relato” (Calzadilla 2018: 13).

46 Prólogo de Rafael Cadenas en Francisco Pérez Perdomo, *Los venenos fieles* (1963).

47 “Nota de los editores”, *El Corno Emplumado*, 10 (abril de 1964), p. 3; énfasis del original.

48 La lista completa incluye, junto a los incluidos en el cuerpo de texto, a Juan Sánchez Peláez, Luis Miguel Morales (por aquel entonces director de la *Revista Nacional de Cultura*), Miguel Lorenzo (del grupo Subterráneo), Alfredo Chacón,

Algunos aspectos poéticos de estos autores ya han sido tratados en los capítulos precedentes, por lo que el análisis que se sigue consiste solamente en la observación de pilares estéticos y temáticos que posiblemente sirvieron para el diálogo con el resto de poetas americanos. En el nivel semántico, las transgresiones perseguían el establecimiento de un marco ideológico que permitiera el surgimiento de un “hombre nuevo”, basándose en la convicción de que la función estética permea lo social, y de ahí la resonancia entre los temas que proponen los distintos actores. En el nivel gramatical y sintáctico, las transgresiones proponen una evaluación de la relación entre las palabras y las cosas y su comunicación. A través de distintos recursos, como el verso libre, el poema en prosa, las yuxtaposiciones conceptuales, las anáforas o evocaciones surrealistas, se propagan imaginarios con cuya fuerza expresiva se intenta alumbrar el camino. Al igual que el “aullido” *beat* norteamericano, en el caso de los balleneros, se propone la exposición de la “úlceras” social e individual para extirparla y curarla.⁴⁹

Si bien no era miembro de El Techo o de Tabla Redonda, Juan Sánchez Peláez fue un poeta respetado por los primeros y reseñado por los segundos.⁵⁰ De él se incluye el poema “Profundidad del amor”

Alfredo Silva Estrada, Juan Ángel Mogollón, Ludovico Silva, y del grupo LAM, a Jaime López Sanz, Mery-Lu Sananes, Orlando León, Irene Flores y Tarik Souki.

49 En el número doble 6-7 de *Eco Contemporáneo* se incluyó un dossier de El Techo de la Ballena que presentaba al grupo venezolano hasta entonces. En él se incluye el artículo de *El Clarín* sobre el aniversario del Techo en 1963 y, como cosa única en este contexto de intercambio transnacional, se airea la polémica sostenida con Jesús Sanoja Hernández. El vocabulario orgánico en el cuerpo de texto pertenece al artículo réplica contra Sanoja Hernández que Edmundo Aray publicaba en el segundo *Rayado*. Estas desavenencias entre ambos grupos sirve para introducir la respuesta del Techo con un discurso en consonancia con el proyecto interamericano: “El Techo de la Ballena responde a una comunidad de sentimientos, de pensamientos, de reacciones. La poesía de la Ballena, creemos, manifiesta esa comunidad”, “El Techo de la Ballena. Presentación”, *Eco Contemporáneo*, 6-7 (1963), p. 42.

50 Aray le dedica las siguientes palabras en su seminario impartido en 1968 en el Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas: “La generación nuestra, la generación de 1958, reconoce dentro de la poesía venezolana muy pocos nombres, y entre ellos el nombre de José Antonio Ramos Sucre. Después mira con cierto fervor a Rodolfo Moleiro, a Pablo Rojas Guardia y a Vicente Gerbasi.

(de *Elena y los elementos*, 1951), que alude al futuro truncado a través del contraste de la memoria de infancia en paisajes naturales y un presente marcado por lo trágico urbano, donde la voz poética se ve comprometida con los más desfavorecidos, afirmando que su corazón se hizo “custodia de los oprimidos”.⁵¹ No obstante, del mismo autor se incluye “Experiencias menos objetivas”, en el que se suceden impresiones signadas por la modernidad caraqueña: “El crepúsculo adora la esclavitud de esta tierra desolada”, “Yo escupo las cajas de basura” o “Pacientes trabajadores de un Wonderland embrionario” son algunos ejemplos.⁵² El mismo título del poema alude a una visión subjetiva y surrealista, esa individualidad de la experiencia que tanto se valora en la concepción de transformación social que *El Corno Emplumado* o *Eco Contemporáneo* intentaron promover. Pero esta comprensión de la investigación de sí mismo, del desbordamiento y la autocritica la desarrolló también Cadenas, cuyo catapultado poema “Derrota” formó parte de la revista mexicana.⁵³ El poema de Acosta Bello se centra en el tiempo detenido previo o posterior al acto sexual romantizado y edematizado, escapatoria panestésica a la ciudad. Del ballenero Hurtado, los poemas “Ataques” y “Aniquilado” expresan el desarraigo a través de inacciones como la inmovilidad o la impotencia producidas por la parálisis de la enfermedad o la muerte.⁵⁴ Estos poemas están conectados

Y caemos en la pedantería de decir que la poesía venezolana comienza a partir de Juan Sánchez Peláez, es decir de un poeta de 1950” (Aray 1969: 86). Asimismo, Arnaldo Acosta Bello reseña *Animal de costumbre*, publicado en 1959: “Juan Sánchez Peláez cumple en este libro una difícil misión que le está encomendada a la poesía: revelación. Utilizando un lenguaje que demuele violentamente todo artificio, nos entrega un grano limpio, una lección clara y bien aprendida de la vida”, “Animal de costumbre”, *Tabla Redonda*, 2 (junio de 1959), p. 7.

51 Francisco Pérez Perdomo, “Profundidad de amor”, *El Corno Emplumado*, 11 (julio de 1964), p. 42.

52 Francisco Pérez Perdomo, “Experiencias menos objetivas”, *El Corno Emplumado*, 11 (julio de 1964), p. 43.

53 Francisco Pérez Perdomo, “Experiencias menos objetivas”, *El Corno Emplumado*, 11 (julio de 1964), pp. 44-45.

54 Ambos poemas pertenecen a su poemario *Papeles de condenado*, que sería premiado y publicado por el Ateneo de Boconó, en el Estado Trujillo, en 1964.

con la poesía de Pérez Perdomo, de quien se incluyen los poemas “M” y “E”, publicados originalmente en *Los venenos fieles*:

Mi mujer y yo nos estiramos
y sacamos la cabeza de la urna del sueño
sin recursos de magia
Y puestos y en la superficie
seguimos aquella larga conversación sin causa
que nos lleva en su flujo y nos duerme de nuevo
hasta que vuelve el diálogo
y se para en medio de nosotros dos
a la manera de un tercer personajes
y nuevamente nos arrastra
igual
y nos hunde de pronto
y nuevamente nos rescata
y así...⁵⁵

La ausencia de signos de ortografía, la anáfora que se establece al comienzo de cada verso con la conjunción copulativa, y los tres puntos suspensivos que cierran el poema tienen como función crear esa sensación de continuidad cíclica como la de un diálogo o círculo vicioso, en el que el letargo de los cuerpos contribuye al desdoblamiento y personificación de las voces, del diálogo, externalizando la visión de sí.

Lejos de estas introspecciones, detenciones del tiempo o parálisis corporales, la poesía con la que contribuye Aray en su poema “Siete y cincuenta y cinco” explora el ritmo de la modernidad y la vida del ciudadano-máquina, del funcionario.⁵⁶ En este poema se atisba también un reclamo de lucha, quizá una voz interior que se expresa en las consignas de las manifestaciones populares, lo cual viene a insistir en la fragmentación del ser en el cuerpo social, por la que los sentimientos encontrados revelan cierta condición alienada del individuo:

55 Francisco Pérez Perdomo, “M”, *El Corno Emplumado*, 11 (julio de 1964), p. 64.

56 Perteneciente al poemario *Nadie quiere descansar*, publicado por la editorial Arte en 1961.

Estoy a punto de salir.
 Tomo el café y llamo a mi mujer
 –hombre de impecables hábitos–
 y me abotono [e]l paltó. Ascensor. Sexto piso.
 Llega para bajar. Elena está enferma
 y la grande mére no ha salido a recibir el sol.
 Baja con cuidado. Bajemos. Espera que la máquina
 caliente. En L. En ele. Siete y cuarenta y cinco,
 ¡apura! La oficina –señores, por favor– las consultas,
 las clases que dictar,
 los libros y el Ministro o el director
 Livia
 la Secretaria –competente y eficaz–. Es necesario
 andar y andar, golpeando, sosteniendo, golpeando,
 andar
 analizando, señores, silencio, por favor,
 de la Planta han salido, en la Planta han declarado,
 gritos, pancartas, manifestaciones, ¡Livia!
 cárcel y andar, golpeando, hambre, sosteniendo,
 golpeando, ¡hambre! ¡hambre! ¡hambre!
 ¡hombre!
 ¡Ham!
 Bre
 Andar.
 Sosteniendo
 golpeando
 andar.⁵⁷

Si bien el poema continúa y hace alusión al ahorcamiento del “yo burgués”, a la aniquilación de esa parte de uno mismo que intenta vivir al margen de la protesta social, la transcripción incompleta sirve para ejemplificar esa doble vida del funcionario de Estado, en este caso un profesor universitario (“las clases que dictar, los libros”), al que la situación social, y en este caso una referencia inequívoca al caso

57 Edmundo Aray, “Siete y cincuenta y cinco”, *El Corno Emplumado*, 11 (julio de 1964), p. 58.

de la estudiante Livia Gouverneur, le golpea. Ambos escenarios, el de la vida regida por la impecabilidad del traje, del reloj y de la secretaria, y el de la protesta en la calle, las pancartas y las voces alzadas, se mezclan con el ritmo del golpe de la palabra.⁵⁸ Aunque también se puede hablar de un desdoblamiento, pues en las conjugaciones verbales se enreda una voz poética en primera persona del singular y del plural, e incluso en tercera persona del singular y aludida a través del pronombre posesivo “tu” en la parte no transcrita del poema; el texto se destaca entre los anteriores por esa irrupción del acontecimiento político en la narración, donde se percibe con claridad la huella de una denuncia con la aliteración hombre-hambre.

En esta línea de poesía con elementos políticos se incluye un fragmento del poema cuasi panfleto de Ovalles, “El presidente”, de su célebre *¿Duerme usted, señor presidente?* Al tratarse del fragmento inicial del poema, y de acuerdo a Ángel Rama (1987: 27), en él se presentan el tema, el lenguaje y el propósito. Los versos arremeten agresivamente contra Rómulo Betancourt y su posición subordinada respecto a Estados Unidos:

EL PRESIDENTE vive gozando en su palacio,
 come más que todos 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 sonrío cuando duerme.
 Como es elegido por voluntad de todos
 los mayoritarios dueños de inmensas 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

58 Nótese ya el énfasis que pone Aray en el ascensor, un elemento clave en su visión de la ciudad moderna, caracterizada por la verticalidad y la rutina del movimiento repetitivo que desarrolla en *Sube para bajar* en la edición de El Techo de la Ballena de 1963.

y roe los huesos que le tira cualquiera
de caché.⁵⁹

Entre los recursos líricos de los fragmentos seleccionados se observan el contraste entre el pasado y el presente, el tiempo detenido tanto del amor como acto creador de la joven generación o como estupor urbano, el desdoblamiento o la fragmentación del ser en la crisis identitaria y la realidad percutiente. De acuerdo a Carmen Virginia Carrillo (2005), se trata de una poesía que “busca comprender al hombre en medio de su cotidianidad, de sus conflictos y miserias, de sus fracasos y frustraciones para, a través de la obra, involucrarlo en el proceso de transformación de la sociedad”. A partir de las conexiones argentina y mexicana se puede afirmar que, siguiendo la tesis de Saúl Yurkievich en su lectura retrospectiva de los premios Casa de poesía de los años sesenta, se da en la historia de este género literario una “estética dominante”. El autor señala el año 1964 como evidencia de una “tendencia común” que es producto de una:

[...] relación más inmediata, concreta y crítica con la realidad histórica, por una ampliación de las libertades expresivas, por ser plurifocales, politonales, metamórficos, por retomar la tradición de ruptura, de revuelta contra las estructuras caducas que postuló y practicó la primera vanguardia. [...] se saben todos viviendo en un tiempo fragmentado, en la disociación mutiladora de una sociedad que los frustra, en una realidad sin sentido, invadidos por las contradicciones, la incoherencia, la arbitrariedad, las coersiones [*sic*], la injusticia, el avasallamiento, la violencia. Todos coinciden en su versión de América Latina, en la descomposición de los sistemas y valores tradicionales, en condenar esos frenos retardatarios del desenlace socialista que son la sociedad burguesa y el capitalismo imperialista. Todos se autorretratan como hombres de transición, educados en los cánones de la civilización europea con la que ya no se identifican, tironeados de uno y otro lado por concepciones inconciliables, vacilando entre una era individualista que acaba y otra naciente colectivista que arrasará con la vieja, añorando la redención revolucionaria que resuelva apocalípticamente sus conflictos (Yurkievich 1971: 119).⁶⁰

59 Inicio del poema de Aray, *El Corno Emplumado*, 11 (julio de 1964), p. 62.

60 El autor habla de una “sincronización continental” que restringe solamente a los hispanohablantes del continente gracias a ese tejido que poco a poco se va

La larga cita sintetiza los aspectos que se han hilvanado con el análisis de la participación venezolana en *El Corno Emplumado* y que se han señalado en los discursos cruzados entre las revistas que promovieron el proyecto interamericano. Si bien Yurkievich (1971: 119-120) sigue hablando de un cosmopolitismo rebelde e irreverente, por el que el poeta se inclina por un lenguaje sórdido que describe sus propias bajezas, debe tenerse en cuenta que es el propio marco del proyecto interamericano el que borra las huellas de las diferentes trayectorias, posiciones y proposiciones de los actores referenciados. La noción de cosmopolitismo de este autor resulta vaga e incluso incierta, ya que señala la disolución de las fronteras en la producción poética y la imposibilidad de hablar de voces nacionales. Sin embargo, basándose en el conocimiento de las prácticas de estos actores dentro del campo cultural nacional e interamericano, el carácter cosmopolita de sus relaciones, claramente mediadas por la procedencia nacional, está estrechamente conectado al contexto de difusión, siendo por tanto plenamente procesual y dependiente del mantenimiento del diálogo, lejos de ser esencial o replicado de fronteras para adentro.⁶¹ En esta línea de pensamiento, vale la pena traer a colación el término “cosmopolitismo situado” de Ulrich Beck. La posición de los intelectuales latinoamericanos, cuya condición moderna y contracultural, así como sus inconstantes identificaciones con lo nacional o regional, complejizan cualquier intento de totalizar las identidades. De ahí que estos polos de tensión habiliten también la emergencia de un pensamiento glocalizado cosmopolita, que lejos de ser universalista, reconoce las particularidades regionales al tiempo que sabe leer en los contextos locales elementos comunes, que, salvando

conformando a través del concurso Casa de las Américas, pero estas apreciaciones pueden ampliarse a ambos hemisferios desde esa perspectiva más espiritual y menos política de los poetas que se vincularon a través de *El Corno Emplumado* y de *Eco Contemporáneo*.

61 Véase la tesis del cosmopolitismo crítico de Gerard Delanty (2006), quien observa que el resurgimiento del pensamiento cosmopolita tras la Ilustración tiene un enfoque cultural, entendiendo la sociedad no como estructura sino como proceso, lo que la interacción, el intercambio y el diálogo tienen una capacidad constituyente.

las diferencias, en todo el continente americano tiene que ver con la imposibilidad de, una vez rechazados el pasado colonial y las lógicas del capital, volver a ninguna nación precolonial ni precapital. La única salida parecería ser, por tanto, la utopía cosmopolita.⁶² Téngase en cuenta, además, que la espacialización y comprensión plural de distintas modernidades comparte modos de organización globales con la incremento de redes de comunicación y contacto de mayor escala que también penetran el espacio privado. Las ciudades de toda América, donde se patentiza lo moderno por antonomasia, fueron espacios de acogida de diversas olas migratorias desde finales del siglo XIX. Si se tiene en cuenta este aspecto, el cosmopolitismo en el norte y sur americanos tiene por escenario un espacio distinto al Europeo, caracterizado entonces por lo que hoy se acerca a la definición eurocéntrica de posmodernidad, cuya diversidad económica, étnica y cultural determina el ritmo esquizofrénico de las sociedades actuales del norte.⁶³ Es por todo esto que, pese al empuje de cierta *glocalización* moderna inspirada en un sentir comunitario pero concentrada en la realidad local, tal y como se discutirá más adelante, fueron quizá estos elementos comunes, unidos a la brevedad de las iniciativas sostenidas los que condujeron a la historiografía a sostener un imaginario difuso del cosmopolitismo sin fronteras.

Ya disuelto el proyecto interamericano, *Casa de las Américas* publicaba en 1969 un número con enfoque nacional dedicado a las letras venezolanas. A partir de 1965 Roberto Fernández Retamar había pasado a dirigir la publicación, marcando un cambio ideológico

62 Las luchas por el reconocimiento indígena en los sesenta apenas trascendieron a la comunidad intelectual, la cual ha tendido a desatender esta herencia en su visión regeneradora. Por otro lado, la prevalencia del estudio del discurso internacionalista asociado al ideario marxista en la década de los sesenta difumina la existencia de una visión cosmopolita que se dio paralelamente a la crítica imperialista. Sobre la noción de cosmopolitismo situado, véase Beck 2003: 21-23.

63 La idea de que la posmodernidad europea no es distinta de la modernidad latinoamericana es de Anthony King (1995: 120). Sin embargo, difiere en su oposición sur-norte en la medida en que, pese al desnivel de fuerza geopolítica entre América del norte y América latina, en lo concerniente a la consolidación espacial de la modernidad, el continente entero implementó un modelo de distribución similar que bien explica esta fraternidad con la contracultura norteamericana.

expresado en su primer editorial al referirse a “nuestras Américas”.⁶⁴ Esta segunda etapa se inaugura, además, con la reseña del mismo Fernández Retamar al libro de Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, y el ensayo de Régis Debray, “América Latina: Algunos problemas de estrategia revolucionaria”. Luisa Campuzano describe la trayectoria temática y discursiva de la revista a lo largo del período 1965-1971, período en que la revista deja de ser una compilación desordenada de colaboraciones, sino que organiza números temáticos que interrelaciona secciones, autores, ilustraciones y textos diversos. Entre los números monográficos dedicados a la multiplicidad de regiones que al mismo tiempo conforman una sola bajo ese “nuestra América” se encuentra el número 54 dedicado a las letras venezolanas, al igual que el 30 se dedicó a las uruguayas, el 56 a las colombianas y salvadoreñas, y el 64 a las peruanas.

El número 54 incluye los trabajos ensayísticos de Rodolfo Quintero y Ángel Rama, tratándose del primero de un “Estudio del campo petrolero de Venezuela” extraído de su ya publicado *La cultura del petróleo* donde escribe sobre la “subcultura” de la región petrolífera, y del segundo de la crítica a la obra de Salvador Garmendia.⁶⁵ A dife-

64 En realidad, una nota impresa en el reverso del índice del número 30 de 1965: “Coincide este número con la presencia de una nueva directiva en la revista. Esperamos en entregas posteriores, de acuerdo con sus principios y con la valiosa tarea ya cumplida por la Casa de las Américas, seguir incrementando los nexos con nuestras Américas: las que del río Bravo a la Patagonia son una, decía Martí, ‘en el origen, en la esperanza y en el peligro’; los países que ahora llaman subdesarrollados, llenos de conflictos y de porvenir, a los que estamos entrañablemente unidos, y de cuya comunidad de creación artística, intelectual, humana, como de sus problemas más reales, no hay fuerza capaz de separarnos. Es tarea creciente de esta revista contribuir a ratificar esta identificación” (*apud* Campuzano 1992: 58).

65 Rodolfo Quintero, “Estudio del campo petrolero de Venezuela”, pp. 32-44; y Ángel Rama, “Garmendia y la nueva literatura venezolana”, pp. 47-57, ambos en *Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969). Teniendo en cuenta que Cuba apoyó y participó en la insurgencia armada en Venezuela contra el gobierno de Betancourt, resuenan extrañas y condescendientes las palabras de Rama cuando habla de la joven generación venezolana: “Fue natural que quienes por ese entonces eran además jóvenes, bordeando los treinta años, consideraran que un nuevo mundo nacía, en el cual les correspondía un papel protagónico. Aunque

rencia del número dedicado a Venezuela de *El Corno Emplumado*, la inclusión y apertura de la revista con estos dos ensayos crea un marco menos exploratorio y más consagratorio, pues de ellos se derivan las coordenadas desde las que leer la producción venezolana. Así, en la sección dedicada a los nuevos escritores venezolanos, la selección de autores no busca un diálogo experimental con sus pares latinoamericanos, sino que se presenta en forma de muestrario de obras maduras, pues las agrupaciones ya estaban disueltas para aquel entonces. De El Techo de la Ballena se incluye a Salvador Garmendia, a Adriano González León, a Aray y a Hurtado, mientras que de Tabla Redonda solo se encuentra Cadenas. Sin embargo, aunque no oficialmente *tablistas*, también se incluyó a colaboradores del grupo como Victoria de Stefano y Luis Alberto Crespo. Asimismo, al igual que en *El Corno Emplumado*, se repiten las figuras de Sánchez Peláez o de Chacón, junto a otras nuevas, como Ramón Palomares, que había pertenecido a Sardio, u otros de reconocida militancia izquierdista, como Víctor Valera Mora y Domingo Miliani.⁶⁶ Si bien hay cierta predominancia de lo poético, el tono de la revista está alejado del espíritu de revolución interior de la iniciativa del eje México-Buenos Aires y apuesta

compartiendo las líneas políticas generales propias de los mayores, a la vez aportaban una audacia, espontaneidad –también gratuidad– y lucidez que les permitía comprender más a fondo la conflictualidad de la sociedad recién liberada de la dictadura y, para el caso de que sus teorías no la interpretaran a cabalidad o no fueran capaces de reorientarla, aportaban simultáneamente una creación artística que la expresaba con mayor autenticidad. Quiero decir que, si a partir de enero de 1958 el verbalismo opinante de la intelectualidad venezolana llega a convertirse en una luciente selva tropical, a veces en desmedro del entendimiento objetivo de una sociedad más que dinámica vertiginosa, ello puede ser compensado con un rico acierto intuitivo en las apresuradas obras que se fraguan en la década ya transcurrida (1958-1968). Sus insuficiencias no esconden la energía y la verdad que les dan vida y, sobre todo, son compensadas, a veces, por la dramática originalidad; otras por el ardor inventivo de que son registro”, Ángel Rama, “Garmendia y la nueva literatura venezolana”, p. 47.

66 A finales de los sesenta, Valera Mora compartía agrupación con Ángel Eduardo Acevedo (Tabla Redonda) y Caupolicán Ovalles (El Techo) en *La Pandilla de Lautréamont*.

por el lenguaje tajante de Valera Mora de versos como: “ahora es que va a dar guerra el Che / necesitamos vestarnos de monte / insurgentes o muertos sin memorias”; “otro es mi problema para qué la poesía / todos los yankis son unos hijos de puta / hay que matarlos donde estén”; o “el orgullo lo que nadie puede negarnos / es la irresistible trascendencia de nuestras caídas / y la violenta muerte del enemigo”.⁶⁷ También uno de los poemas en prosa de Chacón está dedicado al Che, un hecho que, teniendo en cuenta su reciente asesinato, da a entender que aquellos que verdaderamente se identificaron en un sentir latinoamericano, vieron a partir de 1968 la necesidad de denunciar más vigorosamente el neocolonialismo y la dependencia.⁶⁸ Quienes siguieron su senda individual no negaron estas tesis, es más, se ha visto en el capítulo panorámico el efecto llamada que se obtuvo con el Congreso de Cabimas; pero en el ámbito de la cultura, estos proyectos de acción colectiva no tuvieron continuación. Es por eso que, en este contexto divulgativo, se antojan extrañas y paradójicas las palabras de Cadenas “[c]uándo podré decir / la palabra que el espíritu quiere”, pues el poeta siempre ha mantenido una línea de introspección más cercana al proyecto interamericano, aunque con un componente de autocritica muy fuerte y alejado de la autoconcepción salvífica.⁶⁹

En cuanto a la selección de narrativa, destaca la entonces recién premiada novela de González León, *País portátil*.⁷⁰ Caracterizada por una estructura diacrónica que yuxtapone los distintos tiempos generacionales de la familia de Andrés Barazarte, la novela explora los miedos

67 Víctor Valera Mora, “Masseratti 3 litros”, *Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969), pp. 107-108. El poema fue escrito en 1968.

68 Téngase en cuenta que Chacón era profesor de antropología en la UCV y fue el más exigente al respecto de un compromiso con la cultura revolucionaria, que no con la Revolución con mayúscula, tal y como se rescata en el segundo capítulo a propósito del Congreso de Cabimas. En su poema “Es la hora” la llama de la resistencia debe hacer arder la ciudad y despertar la acción colectiva. Alfredo Chacón, “Recuerdos”, *Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969), p. 113.

69 Rafael Cadenas, “Cuándo podré decir”, *Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969), p. 71.

70 En 1967 obtuvo el reconocimiento del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral (España).

y las incoherencias sociales que fundamentan la violencia estructural del sistema y, del mismo modo, la respuesta violenta de quienes la resisten. Al igual que muchos de los actores de la izquierda cultural, el origen provinciano de Andrés signa su relación con el mundo urbano. Tanto González León como Andrés provienen del Estado Trujillo, si bien la familia terrateniente del segundo se remonta al siglo xvii y se vio afectada por el auge de la explotación del petróleo y el progresivo abandono del campo.⁷¹ El bagaje familiar persigue al joven Andrés, que se traslada a la ciudad en pleno apogeo de los disturbios estudiantiles entre 1958 y 1962, presente de la novela, la cual transcurre en poco más que en un viaje en autobús en el que el protagonista transporta una bomba. Las yuxtaposiciones temporales persiguen, así pues, conformar la trayectoria para comprender las frustraciones, defectos y fracasos de Andrés.⁷² El fragmento incluido puede ser leído como una crítica a la inconsistencia guerrillera, donde el militante de bragueta, como bien podría decirse del protagonista por su fijación con la camarada Delia, descubre que sus pulsiones juveniles están atravesadas por la inexperiencia y la ignorancia, aunque por momentos se tenga la clarividencia de cuestionar la efectividad de una pintada callejera que reza “¡Nuevo Gobierno Ya!”. De ahí que Andrés acabe reconociendo:

Entonces no era ni dependencia bebante ni actos mecánicos sino que también habías metido en la empresa una hambrienta soledad, un deseo de reconciliación colectiva, unas ganas de precipitarte en los demás y de mi lado había lo mismo y por ello hubo siempre una cierta lejanía a los demás. Pero nadie podría explicar muy bien la razón última, y lo que contaba en realidad eran los resultados eficaces: desde una tachuela hasta una metralleta, todo es importante. Sin embargo había quien se estaba despellejando el alma, uno, uno, huyendo de

71 Es a través de los recuerdos del abuelo Salvador que se retrata el caudillismo territorial que aún pervive en el campo en el siglo xx.

72 Tres planos principales se dan en la novela sin caer en una narración de monólogo interior, sino de verdaderas yuxtaposiciones narrativas más próximas al libre curso mental utilizado por Virginia Woolf en *Ms. Dalloway* o a la consecución de planos cinematográficos: el acontecer inmediato del trayecto por la ciudad, los recuerdos personales de Andrés y sus incursiones revolucionarias y el pasado feudal familiar. Véase Gnutzmann 1978: 97-98.

la sequía a través de causas grandes, solidario por horror al vacío, solidario por simple salida personal.⁷³

Aunque la novela de González León retrate el desajuste social de la modernidad, más bien parece enfatizar la inercia de una época en la que los jóvenes se sacrificaban apenas sin tiempo para comprender contra qué estaban luchando, por lo que su valoración positiva dentro del proyecto cultural cubano es, cuando menos, abstrusa. Andrés es en realidad un anti-modelo guerrillero, pues no solo pesan en él la inseguridad y la cobardía, sino la falta de convicción, por lo que este texto más bien da cuenta de las fallas del proceso revolucionario en la instrucción y concienciación de los jóvenes que sacrificaron sus cuerpos.⁷⁴ Pero es quizá la vertiente psicológica y conductual la que favorece la aceptación de la novela dentro la corriente marxista que estudia la ideología, como en los escritos de Louis Althusser que sirvieron para el replanteamiento de la politización juvenil y artística que rechazaba el modelo de vida burgués.

Si se tiene en cuenta que la década del setenta inaugura en los premios Casa el género del testimonio, la progresiva predilección por la prosa se adecúa mejor a la reflexión y a la polémica intelectual que se seguirá en la década, puesto que la inminencia de la revolución ya no es un sentimiento colectivo y el panorama venezolano se ha rendido al repliegue de la guerrilla, pasando a recluirse en el género del testimonio que desarrollaron los participantes que se bajaron del monte. De ahí que el relato “Arreglo de cuentas” de Victoria de Stefano sea paradigmático, puesto que, simulando el diario o los pensamientos

73 Adriano González León, “País portátil”, *Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969), p. 77.

74 Dice Gnutzmann que la novela no es “‘arte al servicio de una clase’ (el proletariado) como lo quería Brecht; no existe un protagonista colectivo ni positivo y no hay análisis”. Aun así, el discurso es inconformista y lo acerca a la pregunta de Jean-Paul Sartre en el prefacio a *Portrait de l'aventurier* (1965) de Roger Stéphane sobre la posibilidad real de que un burgués sea un buen comunista, siendo “testimonio de la fermentación venezolana despierta la conciencia a los actuales problemas ideológicos, humanos, políticos y sociales” (Gnutzmann 1978: 101-102).

ordenados de un padre y la transcripción de una carta de un hijo, se ponga voz al intento del padre de querer escribir sobre sí mismo, la vida y las ideas, reflexionando sobre la muerte en combate de su hijo:

Este solo hecho sería suficiente para convalidar mi obra; el hombre común concluiría sin mayores reflexiones que es perfectamente natural y hasta meritorio el que alguien que ha perdido su hijo sienta la necesidad de referirse a él y rendirle tributo póstumo. Pues bien, no son estas las razones que me obligan; no son los nexos de sangre ni la muerte prematura. Voy a decirlo en la forma más descarnada. No escribo por él ni para él, escribo para aligerar los años que me resta la vida y para encontrar en él algo de mí mismo.⁷⁵

El padre busca la causa de la causa de su hijo y repasa los valores éticos y morales inculcados que lo convirtieron en un “hombre-fusil-bala-ametralladora”. La carta del hijo, que en realidad dirige a la madre, celebra la aprobación de esta del camino guerrillero elegido por contraposición al escepticismo e inmovilismo del padre. Tanto por la vía de la enseñanza ética como por la propia actitud que rehúye el activismo, el padre ve en sí mismo la culpa. Y, en consonancia con esa necesidad expresiva en el cambio de década entre los sesenta y lo setenta, que abandona la poesía sobre la revolución interior y se inclina por una prosa que relate los hechos exteriores, aunque sea en primera persona, se dice:

Poesía, hasta hace poco, si no una profunda vocación artística, ansiosa de proyectarse en imágenes, metáforas y lirismo, un deseo violento de mantenerme dignamente en pie hasta el final. Esta aspiración me había impulsado a escribir, proporcionarle a mi edad tardía una tarea que [...] poseyera el atractivo de urgirme dramáticamente a reflexionar sobre una historia que era mía de parte a parte [...].

Lentamente el ritmo de la prosa me invadía, me impelía a buscar en todos los fenómenos de la naturaleza y de todos los ademanes, vistos o presentidos de los hombres, la misma cadencia del habla poética y, a veces, llegué a sentir el latido de

⁷⁵ Victoria de Stefano, “Arreglo de cuentas”, *Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969), p. 83.

mi sangre empujar la mano a perseguir las voces y pausas sonoras muy lánguidas y dulces de las cosas exteriores. [...] ⁷⁶

La supuesta ruptura con la representación que persigue el género del testimonio es puesta en entredicho en este relato, pues para ello la literatura tendría que mostrar su propio proceso de producción, esto es, explicar sus elecciones formales y temáticas, para reflejar su voluntad anti-representativa, puesto que si es indigno hablar por los otros, también lo es hablar de uno mismo.⁷⁷ En el ejemplo de ficción de De Stefano, no solo teorizado indirectamente a través de la voz del personaje que se plantea estas cuestiones, sino condenado a la imposibilidad, pues, tal y como prueba la primera de las citas transcritas, el gesto será finalmente colectivizado y aplaudido, traicionando la intención introspectiva del protagonista. Así es que, tanto el fragmento de *País portátil* como el relato “Arreglo de cuentas” condensan aspectos críticos que revelan la inconsistencia y humanidad de las figuras de los mártires o héroes guerrilleros que el relato revolucionario ha borrado, al tiempo que cuestionan la imposibilidad de escapar a la imposición de un discurso colectivo que termina por borrar las señas individuales.⁷⁸

Por último, y en referencia a un aspecto formal y estético del número antológico de *Casa de las Américas*, aunque se indica que la revista está ilustrada con fotografías de Paolo Gasparini, apareciendo todas las imágenes por duplicado en las dos caras de una misma página, en ne-

76 Victoria de Stefano, “Arreglo de cuentas”, *Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969), p. 86.

77 La indignidad de este hablar por los otros es una referencia a Michel Foucault (2000: p. 11); mientras que la imposibilidad de hablar sin representar es una referencia a Gilles Deleuze (s/f: 34): “Hablar, incluso cuando hablamos de nosotros mismos, implica siempre ocupar el lugar de otro en cuyo nombre se pretende hablar y a quien se priva del derecho de hablar”.

78 Sobre las implicancias del relato revolucionario y sus fallas, puede ahondarse, aunque desde la perspectiva específica de literatura escrita por mujeres sobre mujeres, en el reclamo ante el mutismo de la izquierda revolucionaria sobre las relaciones afectivas e intersubjetivas formulado a través de las “grietas de la conciencia” en la literatura de Ángela Zago, Irma Acosta y Antonieta Madrid tratado en Piniella Grillet (2021).

gativo y positivadas, hay una evidente vinculación al trabajo de Daniel González de 1962. Llamam especialmente la atención las fotografías de un negocio funerario venezolano y la de un cementerio en el que el foco se centra en el rótulo “propiedad privada”, muy similares a las de González en *Asfalto-Infierno*. Se trata de dos pequeñas dosis de humor irónico que escapan al tono sobrio y consagratorio de este número.

La voluntad de crear un mapa uno y múltiple, aunque desde los diferentes discursos revolucionarios del proyecto interamericano y del proyecto cubano, debe entenderse como resultado del entusiasmo que las distintas iniciativas y sus esfuerzos transnacionales representaron para los actores culturales que colaboraron en ellas. Pese a haber destacado las discrepancias y los matices discursivos de estos proyectos, historizar en clave estético-política e incluso ideológica la red de contactos que estas producciones culturales promovieron contribuye más bien a relativizar las trincheras intelectuales, puesto que no hay líneas rojas tan marcadas en el campo cultural. Al principio como resultado de un entusiasmo fraternal interamericano, la red postal sirvió para el conocimiento mutuo y las invitaciones en un gesto de apertura al conocimiento de una producción cultural suprarregional que en última instancia limaría las diferencias.⁷⁹ Finalmente, una vez disueltos los proyectos más subversivos de la izquierda cultural, aun cuando quedaran publicaciones marginales militantes como *Rocinante*, la red postal terminó siendo canalizada por el poder institucional que para entonces ejercía Cuba, lo que lleva a plantearse el interrogante que da título a la siguiente sección.

79 En 1964, Juan Liscano fundaba, junto a los exsardianos Guillermo Sucre y Luis García Morales, la revista *Zona Franca*, aspirando a una publicación abierta que disolviera el ambiente combativo del campo cultural. El éxito de la revista, que contó con un apoyo institucional, sobreviviría a la desaparición de las iniciativas marginales de los distintos grupos que buscaban hacerse un hueco dentro del campo, convirtiéndose en una publicación polifacética que incluiría reportajes sobre Caupolicán Ovalles, Salvador Garmendia o Arnaldo Acosta Bello, así como colaboraciones de Adriano González León o Francisco Pérez Perdomo. También el colombiano Gonzalo Arango, representante del nadaísmo, y el argentino Miguel Grinberg contribuirían a esta revista.

4.2. Internacionalismo e internacionalización

Es habitual que el trabajo sobre redes de intelectuales afines a la izquierda o a ciertas formas revolucionarias y sociales de entender su praxis, niegue las aspiraciones de internacionalización de sus actores. En la década de los sesenta concurren dos circunstancias para la práctica intelectual: en plena onda expansiva del *boom* latinoamericano, están quienes pudieron subirse a ese tren y quienes tuvieron que conformarse con las estructuras institucionales de sus respectivos países. Quizá fuera esta la causa del esfuerzo colectivo por construir iniciativas alternativas en los márgenes institucionales que acabaron convergiendo en lo que fue el proyecto interamericano, finalmente absorbido y asimilado por la fuerza legitimadora que cobró *Casa de las Américas*. Cuando se estudia el internacionalismo se acaba afirmando por omisión que los actores ajenos al *boom* no buscaban reconocimiento fuera de sus países, sino un ideal creativo que verdaderamente sirviera para transformar la realidad. Ana Longoni sostiene que “en el ideario de izquierdas, el internacionalismo se comprende como un llamado a la unidad, la asociación, la cooperación y la fraternidad de los desposeídos, explotados y oprimidos de todo el mundo” (2015: 228). Pero la pregunta que abre esta sección sigue siendo legítima, pues no se determina hasta qué punto estos discursos son incompatibles.

A partir de los años cincuenta la emergencia del tercermundismo y la teoría de la dependencia introducen la dialéctica norte/sur, la cual se traduce en las prácticas artísticas en los esfuerzos por dinamitar las escenas culturales nacionales al tiempo que se construye un movimiento regional latinoamericano. El idealismo de este planteamiento debe ser matizado al igual que el “entusiasmo” revolucionario, pues hubo también, en ese esfuerzo de construcción de redes alternativas a los circuitos institucionales, un afán de reconocimiento por parte de sus pares latino/americanos. Gran parte del material de consulta de esta investigación en la relación a las relaciones entre El Techo, Tabla Redonda, *El Corno Emplumado*, *Eco Contemporáneo* y *Casa* lo conforma una producción textual en forma de colaboraciones literarias y artísticas, pero también, aunque menos abundantes, de correspondencia y comunicados colectivos en la esfera pública, como

las declaraciones, los manifiestos y los reportajes sobre las diferentes iniciativas. Estos textos plasman las ideas centrales que aunaron a diversos artistas de muy diferentes contextos e ideologías o, al decir de Scheuzger, “estilos de vida”.

La “Declaración de México” fue seguida de una llamada internacionalista a los poetas con la convicción casi mística de que ellos eran la avanzada espiritual de la transformación social. En el caso cubano, sin embargo, instituciones emergentes como Casa de las Américas y su revista, se convirtieron en plataformas voceras de la revolución más que del diálogo, cuya tarea consistió en la difusión del horizonte de la “revolución posible”, tomando la expresión prestada de Ambrosio Fornet. Este autor destaca justamente el trabajo de esta revista para amalgamar en los sesenta a autores y componentes dispares de la tradición y la vanguardia artística (Fornet 2001: 9). A diferencia de los puentes antiimperialistas pero no antiamericanos de *El Corno Emplumado* o de *Eco Contemporáneo*, *Casa de las Américas* fue plenamente una revista institucional que, como su propio nombre recoge, intentó pensar identitariamente la región latinoamericana, obviando la existencia del norte. Luisa Campuzano, asimismo, ha afirmado que esta revista se convirtió en un pilar central de la red intelectual latinoamericana, puesto que no solo contribuyó a la canonización de la novela latinoamericana, sino que además tuvo mayor poder de irradiación debido a la cantidad de colaboradores “de primer orden” (Campuzano 1992: pp. 36-17). Así, ser publicado junto a los “grandes”, permitía a los nuevos actores culturales ser legitimados, al igual que tener la anuencia de los “grandes” para ser publicados en la revista legitimaba a la Revolución. No obstante, este tipo de afirmaciones que se permiten clasificar, nivelar y jerarquizar la producción cultural de la región en base a una sola revista no es solo peligrosa en la medida en que contribuye a crear, y no a constatar, centros y periferias dentro de la región, sino que es totalmente desconocedora de alternativas a la alternativa institucional, al interés de sus autores, y a la posibilidad y poder de consolidación de los márgenes. Pese a este peligro, la afirmación sirve para plantear la búsqueda de reconocimiento institucional. Es por ello que lo mismo encontramos a unos mismos autores tanto en *El Corno Emplumado*, como en *Eco Contemporáneo*, como en *Casa*, como en

una revista dentro del ámbito nacional que desde su fundación en 1964 huía de la clasificación ideológica como fue *Zona Franca*.

Sirva una última perspectiva teórica para resolver la cuestión de la compatibilidad entre la toma de posición política y estética, y la búsqueda de reconocimiento. El estudio de redes culturales e intelectuales a través de las revistas ha sido a menudo abordado por investigadores que buscan seguir la pista a autores de renombrada trayectoria o reconstruir polémicas ideológicas entre los jóvenes escritores, así como las publicaciones al respecto a menudo consisten en recopilaciones de trabajos académicos aislados que historizan una revista concreta en su contexto nacional. En este contexto disciplinar, el deseo de entender las redes de contactos y publicaciones como una extensión de la infraestructura dinámica del campo cultural a nivel transnacional sirve para igualar las correspondencias entre quienes participaban en aquel momento en un complejo relacional que no jerarquizaba a sus integrantes. Naturalmente que había, en esa búsqueda de reconocimiento internacional alternativo, autores que eran emulados, pioneros o referentes; pero se buscaba congraciarse y hermanarse con ellos en una relación entre iguales. En base a estas reflexiones, la sugerencia de un aproximación material e inmaterial a la red se presenta como una obviedad. Más allá de los discursos referidos, tanto el de los propios autores como de la revista como ente autónomo, la materialidad misma de este soporte de divulgación ha jugado un papel importante en el éxito de las redes y la voluntad de participación y colaboración. La mirada desde la teoría del actor-red permite así pues plantear la siguiente hipótesis: la revista se consolida como *actante* capaz de condicionar, atrayendo o repeliendo, el deseo de vincularse a través de ella. Más allá de los encuentros reales entre los actores partícipes de la red, como fue el Primer Encuentro Americano de Poetas en 1964 o las diversas actividades organizadas por Casa de las Américas, que aunó intelectuales en la organización de congresos y seminarios o en el establecimiento de los jurados, la relación estuvo siempre mediada por las publicaciones. La revista, por tanto, cobra cierta agencia, pues de ser considerada un mero canal comunicativo, la relación, la confraternización y el entusiasmo no podrían haberse dado. Si la revista no fuera portadora por sí misma de un significado propio, si participar

en ellas no significara difusión, legitimación, renombre o incluso consagración, el diálogo entre los actores no se hubiera detenido o no hubiera sido, al menos, tan puntual y sujeto a la identificación nacional. Es por ello que, por un lado, el circuito condiciona el sentido de las colaboraciones y, en su ambición de unificar experiencias tan diversas, lleva a menudo a la paradoja y a la incoherencia entre el microrrelato de los autores y el macrorrelato de la iniciativa transnacional. Por otro lado, si los actores no buscaran algún grado de proyección internacional, el discurso de la disolución de fronteras, o el más ambicioso aún de la revolución interior para la transformación social, tendrían que haber tenido necesariamente continuidad dialéctica y, sin embargo, estas participaciones reseñadas se contentaron con el aporte puntual y oportuno. Más que un objeto intermediario en la asociación, la indispensabilidad del soporte, cuyo sentido habría sido otro de tratarse de un programa de radio o de un encuentro sin previo contacto, alimentó una estructura de sentimientos, el fervor del entusiasmo y la comunidad imaginada, y sentó las bases de colaboraciones futuras y asociaciones menos heterogéneas de acuerdo a las trayectorias personales de cada actor cultural. El deseo de trascendencia no niega por ello la veracidad sentida del discurso transnacional, del entusiasmo o la fraternidad como sentimientos reales, pero explica justamente la caducidad de estos proyectos.

La mirada que se aventura en este tipo de trabajo arqueológico desvela proyectos inconclusos, ambiciones, intentos, o fragmentos de una comunicación precaria que, aún en su condición marginal, dieron lugar entonces a discusiones centrales de la intelectualidad. El propósito de este capítulo ha sido señalar justamente la existencia de las discontinuidades y precariedades de todo campo cultural, entendido como proceso en constante transformación cuya creatividad nace del disenso y no como estructura inmóvil de actores culturales enfrentados en bancadas ideológicas férreas.

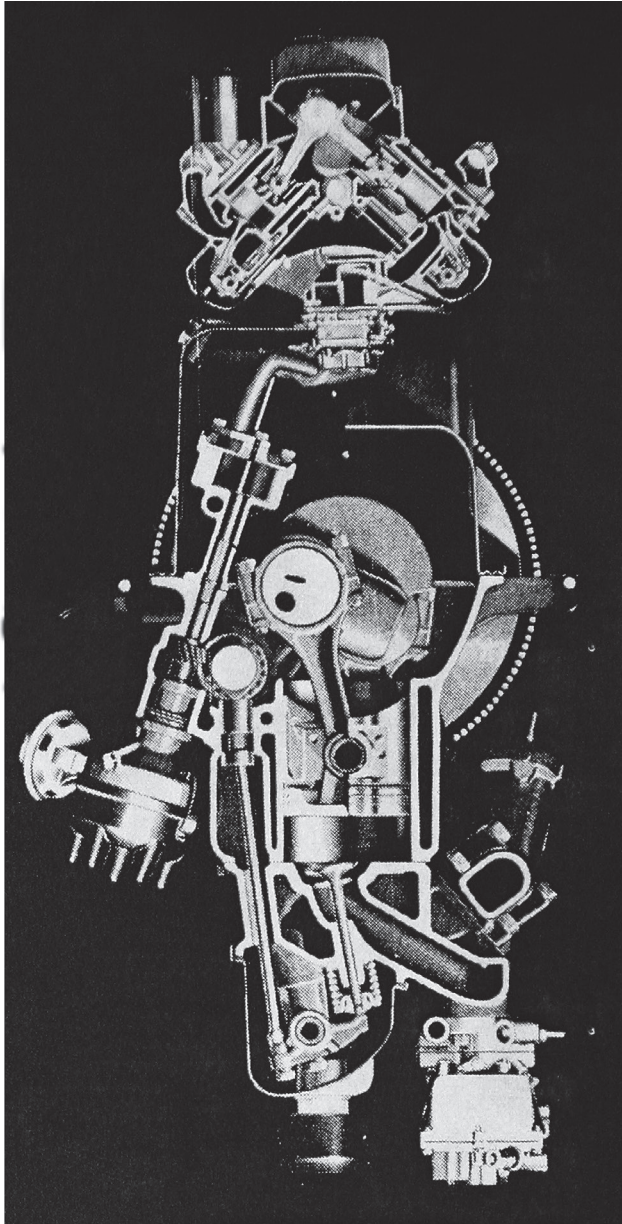


El Tiempo de los asesinos, de la serie *La Batalla de Vietnam*, Daniel González, 1963.
16x11 cm, Colección El Techo de la Ballena. The Museum of Modern Art, New
York/Scala, Florence.



"SOL COELLO CORTADO" - SERES DE PETRÓLEO © DANIEL GONZALEZ - 1964 - 2013 -

Serie *Seres de petróleo*, Daniel González, 1964. Archivo familia González. Cortesía de Daniela González.



Serie *Máquinas Bélicas*, Daniel González, 1964. Archivo familia González. Cortesía de Daniela González.

EPÍLOGO

Hacia un nuevo campo

Nosotros queríamos un espectáculo crítico frente a nuestro tiempo. Frente a la
relación hombre-ciudad-objeto.
Hacia un nuevo espacio, 1968

En 1968, sobre las ruinas del barrio de El Conde y donde hoy se encuentra el Parque Central, se levantó un enorme pabellón que fue prontamente bautizado por el ingenio popular como Jaula de King Kong. Sus grandes dimensiones alojaban una estructura laberíntica por la que el espectador debía pasearse entre pantallas modulares colgantes, andamios y rampas. El espectáculo llevaba por título *Imagen de Caracas* e invitaba a la reflexión sobre los cuatrocientos años de historia de la capital venezolana.¹ La planificación de la celebración del

1 De acuerdo a la reseña publicada en la revista *Cine al Día*, ilustrada con una fotografía del pabellón de Paolo Gasparini, el título original era *Homenaje a Caracas* y el cambio hacía confundir el espectáculo de IC con la muestra paralela *Imagen de Venezuela*, hasta donde se sabe, un documental realizado por Carlos Angola,

Caracas Cuatricentenario había comenzado a discutirse en las nuevas instituciones de cultura ya en 1966, cuando la comisión organizativa del evento aceptó un proyecto de ambientación multimedia sobre la historia de la ciudad del filántropo y crítico cultural Inocente Palacios, quien a su vez contactó al pintor Jacobo Borges para la realización artística del proyecto. En el equipo también participaron la cineasta Josefina Jordán, el escritor Adriano González León, el arquitecto Juan Pedro Posani y el pintor boliviano Luis Luksic, entre otros.² En un manifiesto firmado por varios implicados en el proyecto, se lee lo que seguramente fueron los antecedentes directos:

Nosotros veníamos de experiencias diversas. Algunos veníamos de la pintura, otros del cine, del teatro, de la música o de la arquitectura. Con el grupo ACAT de Valencia en el año 66 realizamos un dispositivo escénico. Allí estaba planteada una relación del actor con los objetos que lo envolvían. Los sólidos, con su escala, dos, tres veces más grande que el hombre, ocupaban un espacio que desplazaba al actor, fragmentándole su espacio, determinándole su acción. Se convertían en el verdadero drama. Un hombre atravesaba el escenario en bicicleta por una autopista (rampa). Un tren avanzaba (cine). Los actores con máscaras. Los trajes destruían las proporciones del hombre. El gesto como símbolo. La imagen tomando una nueva organización, creaba una nueva realidad (para el actor, mas no era para el público). Pero existía una contradicción entre el dispositivo escénico y la obra. Sin embargo, esta experiencia dejó latente una necesidad: romper y ampliar esa relación actor-objeto, HACIA UN NUEVO ESPACIO.³

Téngase en cuenta que ya en el tiempo en que Borges colaboraba con Tabla Redonda había cierta predilección por las reflexiones de Bertolt Brecht sobre la función social del teatro. De hecho, en el nú-

Nelson Arietti, Jean Jacques Bichier, Carlos Camacho, Daniel González y Jesús Enrique Guédez. "Introducción a Imagen de Caracas", *Cine al Día*, 4 (julio de 1968), p. 11.

2 El equipo completo lo formaban, además de los citados, Mario Robles, Manuel Espinoza, Jorge Chirinos, Ramón Unda, Edmundo Vargas, Ana Brumlik, Maricarme Pérez, Álvaro Boscán, Luis Luksic y Francisco Hung.

3 El manifiesto "Hacia un nuevo espacio" fue publicado en "Introducción a *Imagen de Caracas*", *Cine al Día*, 4 (julio de 1968), p. 11.

mero 3 de la revista se incluyó el ensayo “Teatro para aprender”, donde Brecht expone el teatro didáctico como herramienta social pero también artística, consciente de las diferentes experiencias subjetivas del aprendizaje que se atribuye a las clases sociales.⁴ En esta línea de pensamiento, *Imagen de Caracas* pretendía hacer del espectador un sujeto activo, ya que la narración estaba interrumpida y dispersa en las diferentes pantallas y acciones escénicas, dejando a elección del sujeto el eslabonamiento de los acontecimientos representados gracias a un paseo de carácter *peripatético*.

Así pues, tras dos años de investigación y producción, el equipo realizador presentó una narrativa de la historia de la ciudad desde el inicio de la colonización hasta 1967. El guion pertenecía a González León, la voz a Salvador Garmendía, las esculturas cinéticas a Carlos Cruz Diez y la música al compositor electroacústico chileno José Vicente Asuar. La imagen fílmica combinaba planos en blanco y negro y a color, así como también se utilizaban imágenes documentales verídicas y ficciones dramáticas. El espectador se encontraba entonces inmerso en un espectáculo multipantalla donde la acción escénica ocurría no solo en las proyecciones, sino también a través de las intervenciones de actores en vivo dentro del recinto.⁵ *Imagen de Caracas*

4 “El aprendizaje significa algo muy diferente para personas de distintos estratos sociales. Hay personas que no conciben ningún mejoramiento de su situación; la situación en que se hallan les parece lo suficientemente buena. Suceda lo que suceda al petróleo, ellos obtendrán siempre ganancias. Y sobre todo, creen que se están haciendo viejos, y que escasamente pueden esperar muchos años más de vida. De modo que ¿por qué continuar aprendiendo? Ya ellos han dicho su ‘jugh!’. Pero existen también otras personas a las que no les ha llegado aun ‘su turno’, que se sienten descontentas de cómo están las cosas, que tienen un inmenso interés en aprender [...]. Tales diferencias existen también entre naciones y pueblos. De ahí que el ansia de aprender dependa de varias cosas; o sea, existe aprendizaje emocionante, aprendizaje alegre y militante”, Bertolt Brecht, “Teatro para aprender”, *Tabla Redonda*, 3 (julio-agosto de 1959), p. 13.

5 Es habitual encontrar, en los pocos trabajos sobre este proyecto, la referencia a una escena en que, tanto en la imagen como en el escenario, aparecía un joven en motocicleta. También se hace mención a la actuación en vivo de bandas musicales, números circenses y compañías de actores, todo ello junto al material fílmico

se inauguró el 22 de junio de 1968 y pese a contar con la libertad creativa que le concedía la comisión organizativa, una vez inaugurado levantó una polémica a dos bandas: por un lado, el discurso histórico subrayaba conflictos de raza e ideología, algo visto como poco celebratorio por las autoridades y, por otro, algunos actores vinculados a la izquierda cultural no vieron con buenos ojos ni la colaboración institucional ni la ambición tecnológica del proyecto. Tras dos meses, el pabellón fue clausurado, alegando el Consejo Municipal de Caracas que el cierre se debía “a los altos costos de operación de un espectáculo que nunca capturó el interés del público en general”.⁶ El proyecto pronto se convirtió en un mito, nunca replicado ni historizado, hasta el punto de que todavía hoy un crítico de arte como Juan Calzadilla, quien en 1980 señalaba la falta de comprensión de un proceso integral de las artes en el mismo seno de El Techo de la Ballena, subraya el poco alcance del esfuerzo de Borges:

Imagen de Caracas fue un experimento fallido en el cual El Techo de la Ballena no tuvo arte ni parte, puesto que se efectuó tiempo después de su desaparición y cuando no quedaban ni rastros de la guerrilla. Aparte de haber sido un proyecto costoso financiado por el Estado, creo que a través de la Alcaldía de Caracas. La instalación consistía en un módulo en acerolit de casi una hectárea de tamaño, construido en los terrenos donde se estaba levantando el Parque Central. Fue

y fotográfico multipantalla y la reproducción del material sonoro y narrativo, pues el pabellón pretendía recrear la agitación urbana. De acuerdo a Gianfranco Selgas, se utilizaron “ocho proyectores de 35 mm sincronizados y 45 proyectores de diapositivas”, un total de “200.000 pies de película y 10.000 fotografías”, 46 parlantes colgantes y 16 fijos en las torres centrales, 8 proyectores y las pantallas pendían del techo y con formas cúbicas de un sistema automatizado de poleas (“Caracas especular: espectadores y espacios emancipados en la instalación audiovisual *Imagen de Caracas*”, *Trópico Absoluto* [18 de junio de 2022]). Entre los trabajos sobre *Imagen de Caracas*, destaca la perspectiva histórica de Gabriela Rangel en “*Imagen de Caracas: Contradidáctica para la integración de las artes*” (2016); el análisis instalativo de Isabel Arredondo en “Los límites del espacio urbano y escénico: *Imagen de Caracas*” (2016); y la relación con lo político de Pablo Gamba en “*Imagen de Caracas. 1968. Política y vanguardia*” (2017).

6 Gabriela Rangel, “*Imagen de Caracas: Contradidáctica para la integración de las artes*”, publicado en la web *Colección Cisneros*.

posible gracias a la gestión de Inocente quien pretendió hacer pasar el proyecto como arte contestatario, cuando no era así. La idea y gui[o]n del proyecto eran de Jacobo Borges, inspirado como estaba nuestro famoso pintor figurativo en el auge de la comunicación audiovisual y las distintas formas de arte videográfico y participativo que comenzaron a desarrollarse en Caracas a comienzos de los 70.⁷

El caso de *Imagen de Caracas* sirve para abrir esta reflexión recapituladora. En él se mezclan varios de los temas que se han ido abordando en los capítulos precedentes: la colaboración entre actores y no la disputa, como característica más fuerte de esa “otra generación”, el trabajo interdisciplinar, la apuesta por los nuevos medios audiovisuales y la institucionalización de la vanguardia artística y literaria. En el repliegue de finales de los sesenta, en la integración que se abría con la pacificación de Rafael Caldera, la producción de quienes habían integrado la izquierda cultural no abandonó el discurso crítico. Al contrario, este se mantuvo, aunque no a través de propuestas o manifiestos colectivos, sino desde la creación individual que cada uno venía cultivando ya desde el primer quinquenio de la década.

Tras la marcha de Marcos Pérez Jiménez y la restitución democrática, el acontecer social y cultural se vio sacudido por el sentimiento de inminencia del cambio que parecía abrir un nuevo período, tanto en el ámbito nacional como en el latinoamericano. No obstante, este sentimiento fue traicionado por el viraje político anticomunista de Rómulo Betancourt y las investigaciones y persecuciones de orden ideológico que contradecían el espíritu democrático. Se combinaron en Venezuela dos fenómenos que hicieron del país un caso excepcional: los réditos de la explotación petrolífera se invirtieron en un programa social de

7 Comunicación y entrevista *online*, octubre y noviembre de 2019, Caracas/Lucerna; respecto a la entrevista realizada en 1980 en la sede de lo que fue el INCIBA, el CONAC, el autor sostenía: “Los que entendieron los procesos integrales en literatura y arte realmente fueron muy pocos. Yo pienso que eso fue muy decisivo en el sentido de que la razón por la cual se tuvo que disolver El Techo [no] fue porque no formó un verdadero equipo de trabajo y colaboración, ni que hizo una labor importante en cuanto a la teoría: fue por esta división del fenómeno integral” (Coviella y Dávila 2015: 101).

solución habitacional, educativo y cultural, al tiempo que la censura ideológica desató un movimiento insurreccional que fracasaría primero en la ciudad poco después de 1964 y definitivamente en el campo en los ochenta. En este contexto de ebullición emergieron grupos y revistas en cuyos manifiestos y enfrentamientos públicos se planteaba la necesidad de una regeneración cultural. El rechazo de las instituciones heredadas de la dictadura y la revisión del pasado cultural para el compromiso con el presente caracterizó a una agrupación como Tabla Redonda, y las estrategias subversivas de corte vanguardista y protesta social fueron representativas de El Techo de la Ballena, más proclive a los escándalos que le otorgaron popularidad. Los nexos que sus integrantes tenían dentro de la ciudad universitaria y de la prensa local sirvieron también para llamar la atención de la élite cultural, la cual no dudó en dialogar, replicar y discutir, garantizando de este modo a los jóvenes recién llegados un lugar de enunciación como interlocutores válidos dentro del campo cultural. Poco a poco los grupos y las revistas fueron desapareciendo, pues el esfuerzo que conllevaba mantenerlos dependía prácticamente del bolsillo de sus integrantes. Tabla Redonda, quizá más disciplinada o tradicional en el planteamiento original de su grupo y revista, pese a la infrecuencia de la publicación, mantuvo una imagen homogénea hasta su disolución en 1965. El Techo de la Ballena, posiblemente por haberse conformado como grupo y no como revista, lo que posiblemente coadyuvó a su mantenimiento hasta finales de la década, destinó sus recursos en múltiples iniciativas en un esfuerzo de amplio espectro disciplinar. Aunque ninguno de estos grupos reivindicó una propuesta estética cerrada, es posible observar ciertos temas recurrentes que conforman una tónica común. Obviamente el contexto y las experiencias personales, en muchos casos compartidas, contribuyeron a la creación de un imaginario colectivo que, visto en retrospectiva, se presentó como una contrahistoria de aquel presente, en la medida en que se exploran y se comunican aspectos relegados a los márgenes: la presencia invisible de la muerte, la pobreza y el entramado urbano de los ranchos, el desbarajuste o trastorno social de una riqueza petrolera mal gestionada y la alienación de la vida moderna.

En este repaso historiográfico se ha propuesto una lectura interpretativa, si bien con las limitaciones confesadas en la introducción,

que aboga por una tesis de desradicalización del compromiso político en los actores de la izquierda cultural. En el capítulo panorámico se señalaba esta tesis a través de dos grandes cuestionamientos: la violencia adjudicada a toda la década y la violencia atribuida la producción cultural. Con el detalle de los ejemplos propuestos en los siguientes dos episodios, sin embargo, se muestra una escena cultural que escapa a esas totalizaciones con propuestas y caminos heterogéneos tanto personales como colectivos, aunque tratándose solamente de dos estudios de caso. La progresiva desradicalización está ligada entonces al proceso de institucionalización, al recorrido y conformación de trayectorias individuales y el evidente paso de los años por el cual los jóvenes dejan de ser jóvenes.⁸ En este sentido es importante la inclusión de ese último capítulo que reflexiona sobre las redes transnacionales y la búsqueda de pares americanos, planteando un último interrogante sobre el deseo de proyección personal y colectiva para la legitimación de la propia práctica cultural. Esta tesis no pretende invalidar las intenciones y propuestas, ni tampoco menospreciar los sentimientos y convicciones de los actores culturales que entonces se vieron contagiados o iluminados por el debate del compromiso y la revolución. Estos conceptos se enhebraron con la crisis política y cultural venezolana y tejieron nuevas formas de participación y creación,

8 González León enfatizaba cómo la historia deja fuera, por intrascendente, el gesto de lo cotidiano: “[...] si se hiciera una pequeña historia de por qué un movimiento literario de pronto entra en crisis y se disuelve, se diría que es porque estaba más a favor de la expresión colectiva y otro a favor de la expresión interior. Pero de pronto no es verdad, porque tal vez mucha gente pudo haber peleado por razones sentimentales, una disputa por una mujer, por ejemplo, y esa pequeña historia no está escrita y no tiene validez a la hora de un examen [...]” (Coviella y Dávila 2015: 145); a este respecto añade Calzadilla: “nunca estuvo claro que este compromiso político fuera compartido por todos los de El Techo o si se solapaba como pantalla o publicidad personal de los mismos contertulios. Fue lo que pasó siempre entre los grupos. Disuelto El Techo salían a relucir las justificaciones, recelos y traiciones, o se amenazaba con hacerlo. Se vio que las diferencias en cuanto a fijar posiciones nunca fueron terreno seguro y bien sedimentado para cuantos disponían de parcelas para repartirlas entre los más allegados”, comunicación y entrevista *online*, octubre y noviembre de 2019, Caracas/Lucerna.

sin lugar a dudas, de una significación y calidad incuestionables. Las diferentes experiencias, individuales y colectivas, permitieron la renovación del campo, pero si se entiende su dinámica como un ciclo, no la determinaron en su totalidad. En la lucha entre viejos y nuevos actores culturales siempre se da una renovación, lo que se convierte en una ley sociológica de la cultura⁹ que, observada en detalle en un caso concreto, abre las puertas a otras reflexiones localizadas, como la arriba mencionada sobre la cuestión de la huella de la violencia en la producción cultural. El recurso teórico de las teorías de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, Raymond Williams o Bruno Latour ha facilitado la reflexión en este ejercicio interpretativo, si bien es cierto que la ventaja analítica que ofrecen este tipo de marcos conceptuales tiene su contrapartida en el mismo hecho de tratarse de abstracciones, con el consecuente riesgo de superponer un esquema a la mirada. Vale la pena ofrecer entonces algunas reflexiones dialécticas con teorías culturales sobre estética-política y políticas de la estética para pensar las divergencias y no las similitudes.

El trabajo de Ana Longoni (2014), aunque en un principio abordaba un tema poco estudiado, se convirtió en el trampolín académico para la consolidación de un tópico recurrente: América Latina como *locus* productor de arte político. No obstante, el proceso de transformación del campo cultural argentino es totalmente inverso al venezolano. En Venezuela, las iniciativas marginales, la autopublicación o la exposición en galerías improvisadas en garajes fueron progresiva-

9 Uno de los acuerdos entre Bourdieu y Williams lo señala Beatriz Sarlo en relación con la explicación institucional: “Al diferenciar ‘instituciones’ formales de ‘formaciones’ informales, Williams considera tanto los movimientos que responden a una hegemonía cultural, instalados e impulsados por las instituciones formales, como los que inician una contrahegemonía o disputan, de algún modo, la dirección del campo cultural. Los fenómenos de competencia, innovación, resistencia, etc., ocurren en los espacios institucionales formales e informales, derivando de uno a otro espacio según cambien la configuración y las relaciones de hegemonía. Para Williams se trata, siempre, de modos particulares, que solo pueden ser captados históricamente, aunque su sistema se describa sociológicamente” (Williams 2001: 15).

mente abandonadas tan pronto como el Estado puso a disposición de la izquierda cultural nuevas estructuras o, utilizando la expresión que caracteriza al gobierno de Caldera a finales de la década, una pacificación en el ámbito cultural. Particularmente en el caso del Techo, la experimentación del primer quinquenio sirvió para la actualización expresiva: los artistas y los escritores tomaron como materia prima los desechos y los residuos humanos, materiales y lingüísticos para expresar su disconformidad con los valores tradicionales que, a su parecer, se abstraían de la candencia política y social. En este contexto se entiende el sentido político del informalismo al respecto de la abstracción geométrica, pero también de la narrativa y la poesía marcada por la experiencia urbana al respecto del criollismo que aún idealizaba el campo. Tabla Redonda, sin embargo, prefirió apostar por el contraste y las paradojas entre lo urbano y lo natural, así como por la promoción de una neofiguración de corte expresionista en el ámbito de la plástica. Por estas razones son difícilmente totalizables bajo una categoría férrea las propuestas disímiles de ambos grupos. Por último, la radicalización minoritaria que se observa en el intento de *Rocinante* de reactivar la lucha y el compromiso intelectual explícitamente político son, al menos en el caso venezolano, signos claros de un proceso de desradicalización, por cuanto es una reacción a lo que denunciaban como “incubación” y no una consecuencia directa o lógica del primer quinquenio. Asimismo, el interés por la expresión cinematográfica que se conectaba con las fórmulas del Tercer Cine no tienen en Venezuela el carácter contestatario de otras experiencias latinoamericanas, por lo que aquí se lee como un recurso expresivo novedoso para el ejercicio estético-político, más que como una herramienta militante.

A propósito de la construcción de una imagen regional cohesionada, tanto desde la historia intelectual como desde la historia del arte, puede recurrirse también a la idea de la *puesta en escena* que se ha ido conformando en torno a la relación entre intelectuales, arte y política.¹⁰ Pensar en el diseño escénico que aún pervive en el abordaje de la

10 La noción pertenece a Nelly Richard, pero es desarrollada por Florencia Suárez y Berenice Gustavino en su proyecto de investigación en el Instituto de Historia

relación entre estos tres elementos (intelectuales, arte y política), por el cual la producción cultural es leída desde la categoría no analítica sino interpretativa de la resistencia, entorpece la labor historiográfica.¹¹ Un ejemplo de la inviabilidad de una asunción interpretativa de estas características lo constituyen los discursos curatoriales que pretenden restringir la lectura de los objetos artísticos, y habría que añadir también los literarios, entre modernidad sí y modernidad no. Sobre la escenificación afirma Nelly Richard:

La definición del patrimonio museográfico pone en juego criterios de selección y organización de los bienes culturales basados en trazados de valores que *delimitan* los contornos de la identidad simbólica. [...] El renovado gusto por la postmodernidad hacia “lo otro” (lo diferente, lo marginal, lo periférico), ha llevado al museo a tener que ampliar y diversificar el trazado de sus fronteras, incorporando imágenes y representaciones que habían sido hasta ahora censuradas o descartadas por la hegemonía del patrón monocultural de la tradición occidental-dominante (Richard 1994: 1011).

Lo que la cita explicita es que, pese al valioso rescate documental que ha posibilitado este gusto por “lo otro”, pues muchos de estos materiales no hubieran sido tan fácilmente accesibles hace veinte años, la lectura condicionada por una tesis política como la de la resistencia a la modernidad dice más del interés por comunicar valores cuestionadores contemporáneos a través de objetos del pasado, que de los objetos mismos. Esto se demuestra en el solapamiento narrativo entre el abrazo y el rechazo a la modernidad a propósito del arte venezolano de los cincuenta y los sesenta, según el cual los miembros del grupo Los

del Arte Argentino de la Universidad Nacional de La Plata entre 2015 y 2016. Ambos autores cuestionan la porosidad de una categoría inestable como “arte latinoamericano” y plantean los desbordamientos entre lo nacional, lo regional, lo internacional y lo global (Suárez y Gustavino 2015: 136-142).

11 La antología *NO Rhetoric(s)* aborda la retórica de la resistencia y la resistencia a dicha retórica tanto desde una perspectiva académica de crítica artística, como desde la propia visión de los artistas. Aunque el enfoque es global, una parte importante de las contribuciones toma por estudios de caso obras de arte latinoamericanas. Cf. Alonso Gómez *et al.* 2021.

Disidentes fueron modernizadores convencidos y los informalistas no. En el análisis discursivo de la producción cultural, sin embargo, se descubrió más bien la denuncia de ciertos aspectos de la modernidad y no un rechazo radical, algo que sería falaz teniendo en cuenta la inmersión de los actores en un estilo de vida moderno (y matícese la comprensión de moderno al gusto con otros adjetivos como inconcluso, descentrado, periférico o residual) y la adopción y aquiescencia de medios de comunicación de masas. Eso es lo que el *ceder* de Rafael Cadenas venía a sintetizar.

En Venezuela también ocurre en cierto modo lo que Andrea Giunta observa sobre Argentina: artistas y escritores conformaron una avanzada cultural que, más allá de la reflexión sobre una regeneración necesaria de puertas para adentro, intentaba convertir a Caracas en un centro cultural gravitatorio de la región. Especialmente por parte del Techo se producen esfuerzos internacionalizadores de la producción plástica, poética y cinematográfica, siendo esta la razón de que el análisis discursivo cuente con ese acercamiento a las condiciones materiales y estrategias para posibilitar tal propósito. La itinerancia de las exposiciones dentro del ámbito nacional y dentro de los circuitos oficiales de pintura, exceptuando el Salón Oficial, se ampliaron con las muestras en La Habana, en la Bienal de São Paulo o en las galerías de los *beat* en San Francisco; los poemas fueron distribuidos por correspondencia postal para su publicación en revistas de otros países con las que se identificaron sentimental y no ideológicamente; y Mérida y el departamento de cine de la Universidad de los Andes intentaron consolidarse como una nueva Viña del Mar. Es cierto que en la década de los sesenta Venezuela atrajo un gran número de migrantes y artistas de otras nacionalidades que hicieron de Caracas, más que un nodo exportador, uno importador: el chileno Dámaso Ogaz, los españoles Gabriel Morera, Ángel Luque o Josep Maria Cruxent o el italiano Paolo Gasparini son algunos ejemplos. Sin embargo, a diferencia de la constatación de Giunta sobre el campo artístico argentino, en Venezuela no se dio una progresiva radicalización. Al contrario, y en lugar de un divorcio institucional, la renovación del campo integraría todas las voces que disentían y reclamaban una cultura que representara la realidad nacional. Pese a las diferencias en la dinámica del campo, hay

una apreciación metodológica de Giunta que sí se aplica: tanto en el caso argentino como en el venezolano, aunque en tiempos invertidos, esto es, Venezuela en el primer quinquenio y Argentina en el segundo, el campo cultural no es autónomo y está supeditado al campo político de forma evidente.

Retomando la cuestión de la modernidad y la imposibilidad de plantear una posición tajante entre el sí y el no por parte de la izquierda cultural, sí se observa que el debate del compromiso social e histórico derivó en las posturas menos radicalizadas de finales de la época sobre la autonomía y la heteronomía de la producción cultural. Las dudas y diferencias que Jean-Paul Sartre, en su definición del compromiso intelectual trazó entre las disciplinas, pues para el autor la comunicación no era igual de efectiva en la literatura y en la pintura, fueron prontamente cuestionadas a través de la praxis artística que escapaba al logocentrismo.¹² Así, del proyecto interamericano en el que primó el género de la poesía, el cual dentro de las letras es el más introspectivo, salió fortalecida la perspectiva combinada de la transformación individual para la transformación social, abandonando la pretensión de hacer de la creación una voz colectiva o una reducción representativa de la realidad. Curiosamente, en el caso de Tabla Redonda esta intuición se aprecia desde su conformación, pues al no configurar propuestas estéticas colectivas, el grupo desarrolla un fuerte discurso de la modestia y del anclaje en la experiencia personal, sobre todo con la cuestión del exilio y el presidio. Pero en general se cumple lo que Giunta (2007: 122) considera la dinámica evolutiva del continuo modernista: conformación de grupos pequeños para la supervivencia y lucha dentro del campo, tácticas provocadoras, pobreza material y recursos extra-artísticos.

En su crónica del entusiasmo uruguayo, Gabriel Peluffo Linari (2018: 286) aborda también críticamente la homogeneización del término *internacional* aplicado al ámbito de la cultura y que aquí ha sido sustituido por *transnacional*. Lo que el autor subraya es que el

12 “[...] trabajar con colores y con sonidos es una cosa, y otra cosa diferente es expresarse por medio de palabras” (Sartre 1950: 42).

término señala un vínculo real e imaginario entre países basado en las condiciones *reales* neocolonialistas a las que estaban sujetas las naciones latinoamericanas que dieron paso a un sentimiento de comunidad *imaginada*. El sentimiento de vulnerabilidad internacional fue sucedido, sin embargo, por el fortalecimiento de un sentir internacionalista hacia finales de los sesenta, esto es, de pertenencia latinoamericana y solidaridad exclusiva entre países en los que se ondeaba la bandera del tercermundismo. En el testimonio de Mary Ferrero a Caupolicán Ovalles, la latinoamericanidad estaba presente y tomaba ese rumbo del internacionalismo:

El Congreso era interminable y como siempre sucede en estos casos, se hacía a ratos fastidioso y solo lo salvaba la participación de uno que otro orador más o menos eufórico, tipo orador “tropical”. Una cosa me llamaba la atención por sobre todo que se hablara de “américa latina” [*sic*], incluyéndose en eso a nosotros los argentinos. Cuando yo vine a Venezuela, hace tres años, eso no ocurría. Lo comenté con Ceballos, que me contestó: es la influencia de Cuba. Y en verdad, era la verdadera razón.¹³

La radicalización de la postura internacional fue, si bien no rechazada explícitamente por los actores de la izquierda cultural, tampoco abrazada del todo, especialmente cuando La Habana quiso dictar instrucciones a los intelectuales. Este hecho ha sido a menudo referido a través de la anécdota que le gusta recrear a Rodolfo Izaguirre sobre la visita del cubano Armando Hart Dávalos, quien emulando a Fidel Castro en sus “Palabras a los intelectuales” de 1961, fue protagonista junto a Adriano González León del siguiente episodio en el Ateneo de Caracas:

Al referirse a la frase de Fidel Castro dirigida a los escritores cubanos: “¿Pueden escribir sobre lo que quieran menos en contra de la Revolución!”, el ministro [...] quiso justificar al Comandante asociando o identificando a la Revolución Cu-

13 El testimonio de Ferrero se halla en “Correspondence between Carlos Contramaestre and Caupo[licán Ovalles]”, ítem 300364240, MoMA: Donación de Valentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012).

bana con la sagrada y protectora figura de la Madre y preguntó: “¿Ustedes escribirían en contra de sus madres?” Adriano le contestó en el acto y dijo: “¡Sí, podemos escribir que nuestras madres son unas hijas de puta porque, justamente, somos escritores e inventamos nuestras propias historias!”¹⁴

La unión entre la vanguardia y el compromiso político, o si se quiere la revolución, es contingente y, aunque no del todo discontinua, no estuvo siempre explicitada a lo largo de la década. Los actores de la izquierda cultural no cesarán en su compromiso de denuncia y captura de la injusticia social o del mal reparto de la riqueza, pero el apoyo incondicional a la guerrilla o Cuba se verá cada vez más diluido en los silencios, así como la confrontación abierta con las instituciones de cultura se verá tamizada con reflexiones sobre la labor crítica del intelectual, a pesar de la asunción de cargos oficiales, de ahí que se debe tener cautela al utilizar a la ligera esta unión de conceptos para definir toda una región y década. Solamente desde la perspectiva latinoamericana, los intentos de definición de la vanguardia distan en lo cronológico y en lo estratégico. Aunque hay nexos continentales entre muchas de las distintas experiencias nacionales, que obviamente posibilitaron el abrazo interamericano o la expresión común de un inconformismo ante ciertos aspectos de la modernidad, el estudio de las redes ha puesto de manifiesto cómo el mismo entrelazamiento ha contribuido a borrar las diferencias, haciendo necesario devolverse al marco nacional para entender la especificidad de un campo. Lejos de considerar la izquierda cultural como una estructura de sentimientos, que sí funciona en el ámbito de los contactos transnacionales, la imagen de una estructura dinámica ha sido más provechosa, justamente

14 Rodolfo Izaguirre, “A propósito de Adriano González León. Mientras crece la hierba de la eternidad”, *Ideas de Babel* (24 de septiembre de 2013). Sujeto a las imperfecciones de la memoria, Izaguirre intenta dar detalles de ese encuentro al mencionar que fue tras el caso Padilla cuando Hart visita Caracas y solicita a Teresa Castillo, presidenta del Ateneo de Caracas, organizar un encuentro de intelectuales. La fecha de esta anécdota es incierta, pues Hart sería ministro de Educación hasta 1965 y de Cultura a partir de 1976. Comunicación personal y entrevista, 25 de julio de 2019, Caracas.

porque en la especificidad del estudio se advierten reivindicaciones concretas y propuestas cuya fuerza disruptiva solo es evaluable en su contexto más inmediato. Cuanto más amplio es el foco de la mirada, más se perciben la comunidad y el cosmopolitismo imaginados.

Uno de los resultados de esta operación focal ha sido la opción por la noción de neovanguardia, especialmente aplicable al Techo, aunque en el capítulo panorámico utilizada para referirse a toda la izquierda cultural, puesto que crea una distinción cronológica clara con las vanguardias históricas y bebe del acuerdo parcial con Peter Bürger, quien señala la autoconcepción de la vanguardia como tal, así como la rápida aceptación de sus subversiones dentro del campo cultural. Si bien es cierto que la institucionalización neutraliza la disrupción, el valor crítico y el disenso, aun siendo permitidos, no pierden su validez discursiva y reflexiva. Antes de que se diera el proceso de institucionalización de los actores y algunas de sus propuestas estéticas, pero no de los grupos, pues téngase en mente cómo El Techo rehúye el informalismo tan pronto este inunda el Salón Oficial; la reivindicación de su condición marginal es clave para entenderla desde el término bélico de vanguardia, al cual se añade la actualización histórica con el prefijo “neo-”. No obstante, con la atención dedicada a Tabla Redonda, se demuestra claramente que en ocasiones estos conceptos tienen grietas por las que escapan los objetos que pretenden capturar, y así es como esta agrupación ha sido identificada, manteniendo la metáfora bélica, en una posición entre la retaguardia y la vanguardia: avanzando hacia un cambio pero decidida a mantener el diálogo con la tradición y la revisión del pasado sin rechazarlo en un gesto de rebeldía. En general, la escritura y el trabajo plástico se pusieron a disposición del debate del compromiso, aunque la definición de este fluctuó hasta convertirse en indefinición y silencio. La precariedad de los materiales de edición, con sellos editoriales propios e impresiones de pocas tiradas, así como la sencillez material de las nuevas propuestas plásticas, lejos de ser los megaproyectos del geometrismo abstracto o del cinetismo, definen a la izquierda cultural como un círculo de recién llegados con pocos y escasos recursos que poco a poco inundan la escena cultural hasta consolidarse, ya desde la titularidad individual, como los nuevos gestores y directores de proyectos.

Partiendo del interés entre la relación entre intelectuales, arte y política, la historización de la dinámica del campo y el análisis discursivo en este trabajo pretende ser también una contribución para pensar en las huellas o irrupciones de la historia en la producción cultural. Considerar los objetos estéticos como documentos históricos no significa adjudicarles un valor documental que sustituya los accesos tradicionales a la reconstrucción histórica ni tampoco verlos por defecto como proposiciones políticas.¹⁵ No obstante, a través de la producción cultural es posible obtener distintas formas de rescate histórico: desde el mero registro arqueológico o referencial (un nombre, una fecha, un lenguaje, una textura, un captura fotográfica o un sonido) al hecho mismo de emergencia de un discurso en un tiempo y espacio determinados (una visión, una ideología, una experiencia). El surgimiento de un discurso no depende solamente de la subjetividad del productor, sino del mismo campo que le sirve de contexto, y es a través de las confluencias y divergencias al respecto de una realidad nacional que se destacan o enfatizan unos u otros aspectos en el discurso. También el campo constituye el espacio de difusión que, no siendo nunca neutro, permite politizar o disociar el carácter político de las obras, siendo prueba de ello la identificación de lugares comunes en el discurso intelectual, así como la ambigüedad que se deja a la libre interpretación del espectador también ha contribuido a generar lecturas que han terminado consolidándose en el imaginario de la década. Un ejemplo de esto último lo constituye la relación que el espectador/lector establece entre las imágenes y los textos de *Asfalto-Infierno*, pues difícilmente un investigador hoy puede experimentar lo mismo que un sujeto cualquiera en el mismo momento de su publicación. La asociación entre texto e imagen está mediada por el contexto del acceso al objeto artístico, por lo que la experiencia estética y la transferencia documental son contingentes. De acuerdo a Juliane Rebentisch (2005: 72), “una imagen deviene estética cuando

15 A este respecto puede leerse la reflexión sobre el estatuto documental de la imagen estética y el estatuto artístico de la imagen documental según Juliane Rebentisch (2005: 59-60).

ofrece resistencia a nuestro habitual acceso al mundo”, o lo que es lo mismo, una imagen deviene documental cuando no ofrece resistencia a nuestra habitual concepción o experiencia del mundo. Es por ello que fotografiar los ranchos o narrar el vértigo urbano para exhibirlos con el sello de una agrupación neovanguardista resultaron actos innovadores e incluso subversivos en los sesenta pero hoy se nos muestran como huellas históricas en el discurso artístico.

La travesía a remo y a contracorriente hacia lo público y emancipador de la izquierda cultural, en sus comienzos identificada en lo político con la insurgencia armada y la lucha revolucionaria y en lo cultural con expresiones estéticas que plasmaban la realidad colectiva por medio de materiales humildes, fue progresivamente convirtiéndose en una navegación en lancha a motor que no necesitaba la coordinación colectiva de los brazos de su pasajeros. El pulso a las instituciones públicas fue también convertido en un apretón de manos, desde las cuales, a condición de mantener su libertad expresiva, se ganaba la estabilidad laboral necesaria para la creación y cierto grado de reconocimiento y acceso a recursos. Desaparecida la guerrilla urbana, aun cuando siempre se mantuvo solidaridad por los jóvenes que siguieron la lucha en el campo, la izquierda cultural se fue disolviendo y cada uno de sus actores fue centrándose en su carrera profesional y personal. Tampoco puede decirse que la fraternidad colectiva desapareciera, pero esta ya no era necesaria para la realización de la práctica cultural, aunque evidentemente la amistad prevaleció y las colaboraciones siguieron dándose, ahora favorecidas por los arraigos institucionales. En 1978 Marta Traba escribía:

Toda élite que se sabe vulnerable crea marcos férreos: no es una casualidad que, del cincuenta hasta ahora, haya manejado con omnipotencia las tendencias del arte, obligando a la mayoría de los artistas a distorsionar la lógica interna de sus propios procesos y a dar saltos en el vacío. Tampoco oculto mi preocupación de que, a casi treinta años de distancia de los disidentes, ya no haya disidentes [...]. No es de extrañar, por el contrario, que la plástica venezolana configure un caso único en el panorama continental. También Venezuela, por ser el único país petrolero, es un país singular. Lo apasionante será ver si el nuevo arte emergente resuelve atender a ese país real, o a las ficciones de la cultura dominante (Traba 1978: 13).

Aunque Traba se refiere específicamente al campo de las artes plásticas, su preocupación es extensible a todo el campo cultural. Básicamente lo que la autora señala es la desaparición de una auténtica tensión entre artistas consagrados y artistas noveles, de un discurso resistente a la narrativa del Estado benévolo, no por ser estas condiciones las garantes de un arte auténtico pero sí las habilitantes de nuevas propuestas.

Finalmente, debe introducirse aquí una reflexión en torno a la relación entre la producción cultural y su anclaje o dependencia institucional. La cuestión del disenso posible dentro del consenso la extraen Rebentisch y Félix Trautmann de su lectura sobre la industria cultural de Theodor Adorno: si el intelectual que se beneficia del aparato cultural renuncia al discurso crítico, aunque no explicita su posición a favor, está sirviendo con su trabajo al mantenimiento del *statu quo* y difícilmente podrá desarrollar perspectivas renovadoras más allá del horizonte que le permite la institución (Rebentisch y Trautmann 2019: 21).¹⁶ A esto se enfrentó la izquierda cultural en el primer quinquenio de la década y en esto se refugió tras la progresiva integración de sus actores en el segundo quinquenio. Tal y como se ha señalado, tanto en el capítulo panorámico como en los estudios de caso, aunque ocurrió especialmente en la década del setenta, los actores culturales apostaron progresivamente por comunicar con recursos audiovisuales y a través de la radio y la televisión, hecho quizá probatorio del poco alcance que lograban con la autoproducción o del éxito del imperio visual de nuestros tiempos. No sin razón señala Jean Franco, en su *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003), que la tradición de grupos y revistas que floreció desde principios del siglo xx y tuvo su esplendor con la ciudad letrada, donde quienes gozaban del privilegio de la alfabetización podían reunirse en ateneos, academias, teatros, cafés, bibliotecas o librerías, se desvanece a partir de 1960, pues la influencia de la cultura visual del cine y la televisión dificultó a los intelectuales la ampliación del círculo de lectores, así como la moderni-

16 Aunque obviamente Adorno se refiere a los nuevos medios de comunicación y la cultura de masas de aquel entonces, el potencial crítico de la producción cultural está intrínsecamente relacionada al aparato institucional que la sanciona.

zación urbana rehizo el mapa y los circuitos intelectuales, hechos que trajeron como consecuencia su incorporación a diversas instituciones o el desplazamiento de sus opiniones públicas al entorno privado.¹⁷ Así pues, ya fuera como resultado de la ley sociológica y dinámica cíclica del campo cultural o del éxito de la modernidad en su absorción de las prácticas contraculturales, es evidente, sin embargo, que se logró incidir en el estado de las cosas y se produjo una renovación y regeneración cultural. Volviendo a la cita de Traba, la preocupación de la autora sobre la práctica cultural es reveladora sobre el cambio de paradigma en el arte crítico a finales de los sesenta. La absorción del disenso como discurso aceptable dentro del consenso institucional ha servido para disolver la carga y la responsabilidad del compromiso social y político en los actores culturales más allá de la expresión subjetiva de sus experiencias, puesto que al artista o escritor ya no se le presupone la clarividencia mesiánica o el potencial transformador de los cambios sociales. El arte contemporáneo ha desplazado esta responsabilidad al sujeto y a su experiencia estética, por lo que el lamento sobre el efecto “desactivante” de la industria o institución cultural en los productores se difumina (Franco 2003: 30).

Hablar de un desplazamiento de la responsabilidad al público o lector alude indudablemente a la figura del espectador emancipado de Jacques Rancière. Su perspectiva ha sido empero puesta en duda por quienes aún defienden la posibilidad de una labor política crítica en la práctica cultural. Una perspectiva que cuestiona la comodidad de la teoría de Rancière de que todo arte es político no por ser explícitamente ideológico sino por constituir una redistribución de lo sensible, inspirada eso sí por sucesos más actuales y el auge de prácticas *artistas*, ha sido la desarrollada por Oliver Marchart.¹⁸ Su enfoque

17 El ensayo de Franco sustenta además la tesis de un confrontamiento entre los intereses geopolíticos y el desarrollo cultural de la región durante la guerra fría, especialmente de aquellas prácticas vinculadas a la militancia comunista. Me interesa aquí, no obstante, la observación de la transformación del campo intelectual acorde a la consolidación moderna de la industria cultural y la cultura de masas.

18 “Although Rancière’s theory is widely read as a new approach to political aesthetics, it is actually antipolitical, as it provides the art field with ideological arguments

es útil para entender la mecánica absorbente del campo cultural y las instituciones, puesto que considera que la teoría del francés es antipolítica en la medida en que ha contribuido a dotar al campo cultural de un argumento contra la necesidad de una politización explícita, así como habla de “funcionarios” culturales al referirse a quienes, dentro del marco institucional, defienden el estado de las cosas ante la disrupción que provocan las prácticas que intentan subvertirlo, lo que ocurre claramente en el primer quinquenio desde la perspectiva de los actores consagrados. Sin embargo, tras la apertura del campo a los nuevos actores que conformaban la izquierda cultural, estos no defienden las estructuras, al menos no inmediatamente, para salvaguardar el nuevo estado de las cosas, pues existe aún una colaboración intra- y extra-institucional en el segundo quinquenio de los sesenta. En estos casos se revela entonces lo que Marchart bautiza como “ideología espontánea” del campo cultural.¹⁹ La producción cultural sin carácter explícitamente político muestra aun así su ideología espontáneamente en relación con la división de lo sensible, su anclaje histórico, su pertenencia a un aquí y ahora concretos. El problema está justamente en que sirve de argumento tanto para los “funcionarios” del campo cultural como para los artistas centrados en el trabajo autónomo, así como genera cierto rechazo a las formas que disienten con lo político en la esfera social.²⁰ Y es que la espontaneidad de esta reconversión del

against any explicit politicization. This appears to be the reason for the unrivaled success of his theory within the art field, as it allows antipolitical artists and curators to claim that what they produce or exhibit is political, even though it is entirely detached from any concrete project that would threaten art’s autonomy. In this way, one can capitalize on the symbolic value of ‘political art’ while at the same time making the politicization of art impossible” (Marchart 2019: 14).

- 19 “It is spontaneous in the sense that it immediately comes to the mind of every functionary when confronted with activist practices. It is ideological, as will become clear in due course, not because certain truths about reality are concealed by it, but because the conflictual nature of the field in which art operates is concealed” (Marchart 2019: 13).
- 20 “This ideology is structured around a paradoxical trope: not that art, according to its functionaries, is nonpolitical. It *is* political, but it is political, we are told, precisely in being *not political*. [...] The less art is explicitly political, we are led to

discurso oculta, según Marchart, la naturaleza conflictiva inherente a todo campo cultural en la medida en que resulta una posición cómoda para quienes, ya instalados dentro de la estructura, no necesitan legitimar una nueva toma de posición. Esta ideología espontánea defensiva se manifestó claramente en el Congreso de Cabimas cuando Pedro Duno defendía la “penetración cultural” y el uso de los nuevos medios de comunicación como táctica para ampliar la difusión sin por ello poner en cuestión el pensamiento crítico y disidente de los autores, quienes, quieran o no, se han convertido en los nuevos funcionarios de las instituciones a las que defienden.²¹

Según esta perspectiva, la espontaneidad ideológica acaba limitando o anulando por completo la posibilidad de un arte crítico y de disidencia dentro de las instituciones, en la medida en que lo no abiertamente crítico es antipolítico y lo explícitamente político se convierte en capital cultural. De ahí que Marchart defienda la existencia de una práctica cultural política inspirada en el activismo/antagonismo y descarte la ideología espontánea que absorbe y oculta todo disenso.²² Pese a que el proceso de “incubación” o institucionalización en el caso venezolano sea utilizado aquí como argumento para la tesis del repliegue y la desradicalización, eso no anula por completo la carga política de algunas prácticas aun cuando hayan sido subsidiadas o financiadas por el Estado, como fue el caso del cierre de *Imagen de Caracas*. Es por ello que, si bien coincidiendo con las observaciones de Marchart, considero también válido el planteamiento de Chantal Mouffe, quien ubi-

conclude from this, the more political it actually is. For this peculiar reason, we do not need explicitly political art” (Marchart 2019: 12).

- 21 Al igual que Marchart en su ensayo, el término “funcionario” se utiliza aquí sin ningún tipo de carga peyorativa, sino en su sentido más estricto, como figura profesional interesada en el buen funcionamiento de la institución. Siguiendo la acepción misma del término, que reconoce el desempeño público de esta figura, la vocación pública parecería estar en contradicción con el corsé de políticas institucionales a las que deben atenerse en tal servicio.
- 22 El autor considera hoy imposible un arte verdaderamente político si no cumple tres requisitos: organización, agitación y propaganda. La organización es entendida como autogestión fuera del marco institucional, la agitación como poder disruptivo y la propaganda como estrategia de difusión.

ca en la “criticalidad” de la producción la verdadera diferencia entre arte político y no político y, aún sin desvirtuar la tesis del repliegue y la desradicalización como hechos históricos, otorga el beneplácito al planteamiento de Duno, pues hacia el final de los sesenta, los intelectuales de la izquierda cultural se aprovecharían de la plataforma institucional para intervenir discursivamente en el orden hegemónico.²³ En cierto modo lo que se está planteando es que, del mismo modo que fracasó la guerrilla como estrategia de confrontación desde el margen de la política, la radicalidad de la autolegitimidad desde el margen del campo cultural fue también insuficiente, lo que tuvo como consecuencia la aceptación del espacio de pluralidad antagónica que ofrece la democracia política y cultural.²⁴ La agonalidad democrática reconoce la existencia de diversos frentes de lucha que se corresponde con la multiplicidad de actores y puntos de vista, todos ellos legítimos pese a ser adversarios. Esto está en sintonía con el antagonismo relacional que plantea Claire Bishop al poner el foco de atención en la relación entre la producción cultural, las instituciones y el público, pues al igual que en un sistema democrático, todo encuentro de pareceres está sujeto al debate, la discusión, el desacuerdo e incluso el conflicto (Bishop 2004: 64). Desde esta perspectiva, el intelectual crítico es mucho más auténtico en su producción contrahegemónica que el intelectual revolucionario, este último, al fin y al cabo, sometido a una nueva *doxa*. En este sentido, puesto que todo movimiento contrahegemónico pertenece o está anticipado a la hegemonía, la cual es capaz de absorberlo tarde o temprano, o lo que es lo mismo, todo margen

23 De hecho Marchart dedica varias páginas para expresar su desacuerdo con Mouffe al abogar por una tesis de conflictualidad estética, pues considera, con razón, que la agonalidad que defiende Mouffe desatiende las formas radicalmente marginales que van más allá de la pluralidad democrática y que reflejan otras formas de hacer política: desobediencia civil, huelgas, boicots, asentamientos, ocupaciones, etc.

24 Mouffe desarrolla su modelo agonista o *agonistic pluralism* junto a Ernesto Laclau en *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (London: Verso, 1985) y más recientemente en *Agonistics: Thinking the World Politically* (2013). Marchart (2019: 27) matiza que este concepto describe el funcionamiento de las instituciones democráticas que regulan la conflictualidad.

es finalmente desmarginalizado, las reflexiones sobre la capacidad disruptiva de la criticalidad proporciona una pequeña esperanza: en el seno de lo establecido es posible desarticular determinados discursos y prácticas y proponer nuevas articulaciones.²⁵

Se podría decir entonces que los actores de la izquierda cultural, con el nacimiento de las nuevas instituciones de cultura, ven una oportunidad para pluralizar desde dentro el campo cultural. Y aunque ese segundo momento, el de la rearticulación, pese a que pareció ser la intención original de los organizadores del Congreso de Cabimas, no se materializó en ninguna propuesta viable, queda siempre el ejercicio y el pulso a lo establecido. Y precisamente eso fue lo que representó *Imagen de Caracas*: el pulso a lo establecido, un ejercicio, aparentemente más fallido que exitoso, pero suficientemente incomprendido como para provocar su cierre y seguir despertando reflexiones en la actualidad. En los escasos trabajos dedicados a este episodio cultural que da cierre a la década destaca particularmente la lectura sobre el potencial emancipador del proyecto. La complejidad del dispositivo y las obras que lo inundaron tenían por objeto espejar críticamente la ciudad, la relación con el espacio y la modernidad, pero también desafiar la historia oficial y la memoria colectiva. De acuerdo a Gianfranco Selgas, *Imagen de Caracas* se puede pensar como “intervención disensual”, no solo por su contenido crítico, sino también a través de una fórmula de simultaneidad y contraste en el aspecto formal.²⁶ Lamentablemente solo queda la especulación para pensar la recepción en el espectador,

25 Esta conclusión la comparto con las reflexiones de Chantal Mouffe (2008).

26 La cuestión de la simultaneidad y el contraste pertenece en realidad a Isabel Arredondo, quien, habiendo consultado el archivo de *Imagen de Caracas* disponible en la Biblioteca Nacional, ofrece un análisis sobre el montaje en base a tales nociones, pues “en la urbe moderna conviven (simultaneidad) elementos que se modernizan a ritmos distintos (contrastes)”, hecho formalizado con la proyección de imágenes coloniales en las pantallas impares con escenas modernas en las pares. Véanse Selgas, “Caracas especular: espectadores y espacios emancipados en la instalación audiovisual *Imagen de Caracas*”, *Trópico Absoluto* (18 de junio de 2022); y Arredondo, “Los límites del espacio urbano y escénico: *Imagen de Caracas*”, *Tráfico Visual* (7 de abril de 2016).

pues las fotografías que se conservan apenas dan cuenta de la complejidad de la instalación y los comentarios de sus autores dicen más de la desmesura técnica que significó el proyecto. Hay, no obstante, una innovadora preocupación por la integración del espectador, puesto que los cubos que interferían las pantallas fijas y creaban el juego de proyecciones acorralaban a los espectadores, dirigidos por el espacio también por acción de los actores. Esta voluntad de provocar una experiencia de emancipación la expresaba Inocente Palacios en 1968:

Crea un espacio total, de tensiones polarizadas, orgánico, claramente circunscrito, pero dotado de un tal poder de dinamismo que imprime movimiento y vibración a todo cuanto se halle en su interior. Un espacio definido, pero en permanente proceso de transformación, en permanente, constante e inagotable movimiento. Un espacio único dentro del cual, por su amplitud y resonancia, se mueve libremente el público, integrado plenamente al espectáculo [...] (Palacios *et al.* 1968: 11).

El deseo de crear un espacio crítico dentro de un espacio político democrático es el que constituye el motor de ese ejercicio y pulso a lo establecido arriba mencionado. Es en la posibilidad misma de forjar un espacio de disenso que sacuda las formas y los discursos donde radica el potencial crítico de una iniciativa como *Imagen de Caracas*. Su cierre, ya fuera por costes, fallas mecánicas o contenido, evidencia que también el arte institucional puede transgredir, llevar al límite y levantar ampollas. O quizá se trate solamente de una escenificación. Volviendo a la tesis de este libro, el pluralismo que se ofreció con la reconfiguración del campo fue suficiente para escenificar el antagonismo y sustraerle la radicalidad. Se produjo, así pues, una entrega más que un repliegue: el arte y la literatura se vieron impelidos a la audacia creadora para ser posteriormente atraídos por una generosa, complaciente, reluciente, pero disolvente, nueva estructura. Queda fuera del marco cronológico de este ensayo ver si, en las décadas siguientes, la estabilidad democrática e institucional venezolana fue disentida y rearticulada por las siguientes generaciones de artistas, si la *desmarginalización* de determinadas prácticas y actores también les sustrajo su criticalidad.

Dos imágenes sugerentes para cerrar estas reflexiones están inspiradas en el significado contingente de los nombres de los grupos Tabla

Redonda y El Techo de la Ballena. Por un lado, del mismo modo que para referirse a la disolución del compromiso Garmendia señalaba la obtención de una silla, los actores de la izquierda cultural dejaron de estar sentados alrededor de una misma mesa redonda, donde tanto se había discutido sobre la agenda cultural que debía regir en una reestructuración del campo, para obtener un escritorio propio. Por otro lado, la ballena que daba mordiscos y coletazos para declarar su inconformidad y que sirvió de metáfora del país pero también a la navegación marítima que trajo nuevas perspectivas y diálogos edificantes, acabó engullendo a todos los *jonases*. La heterogeneidad subversiva se convirtió en pluralismo democrático y la exigencia de una regeneración revolucionaria se conformó con la reforma y dio paso al repliegue, la entrega y la redención.

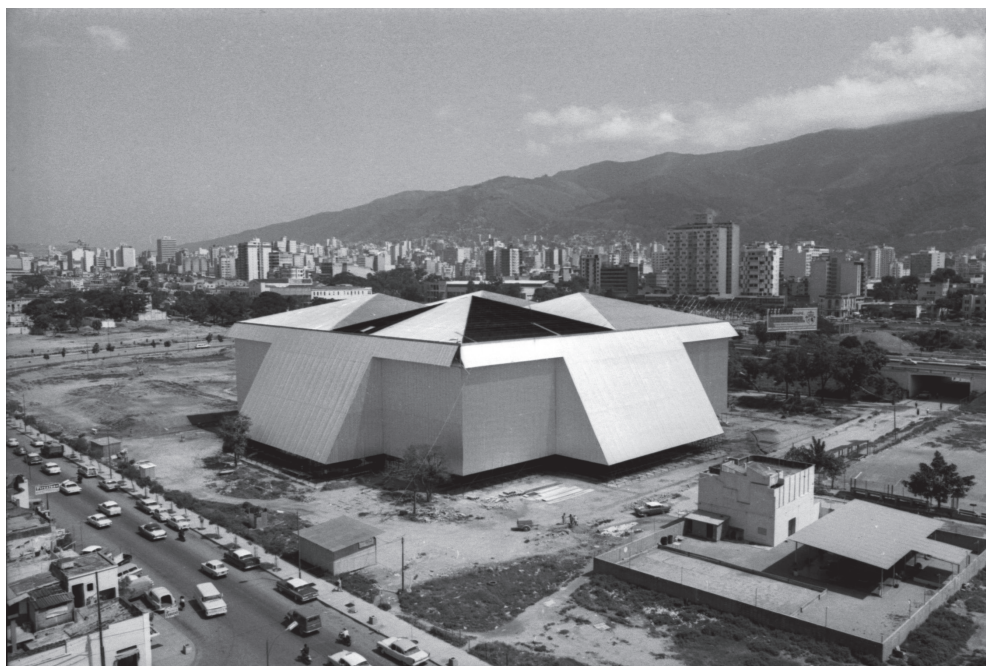


Imagen de Caracas, vista del pabellón 1968. Archivo Jacobo Borges.

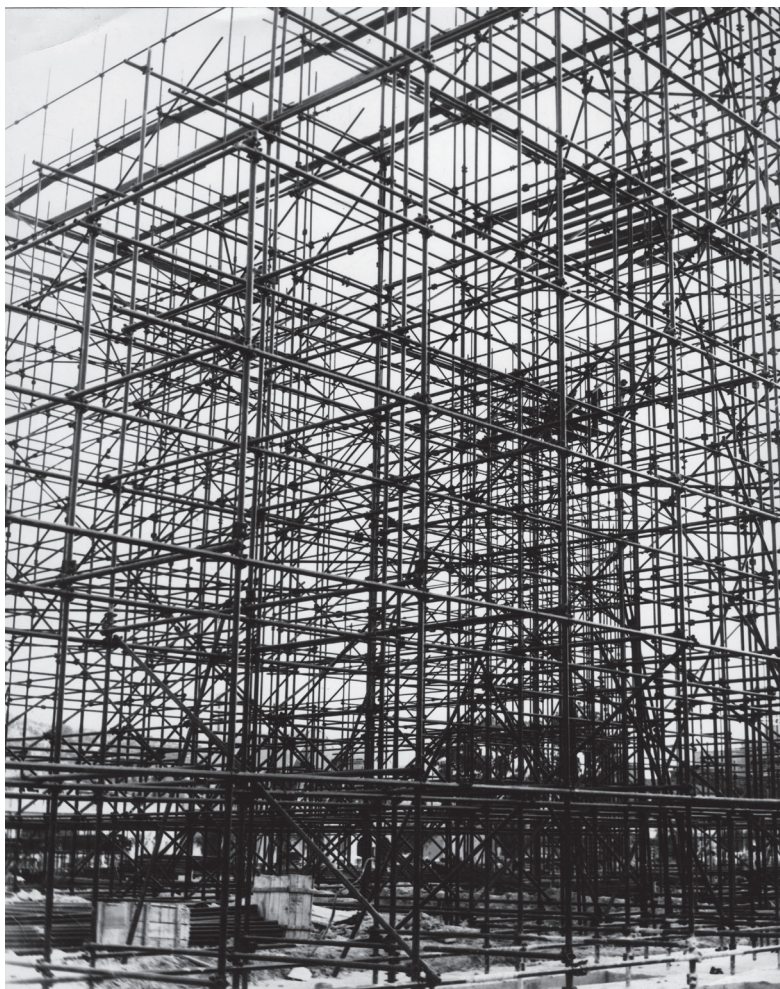


Imagen de Caracas, construcción del pabellón 1968. Archivo Jacobo Borges.



Imagen de Caracas, detalle de performance interior, 1968. Archivo Jacobo Borges.

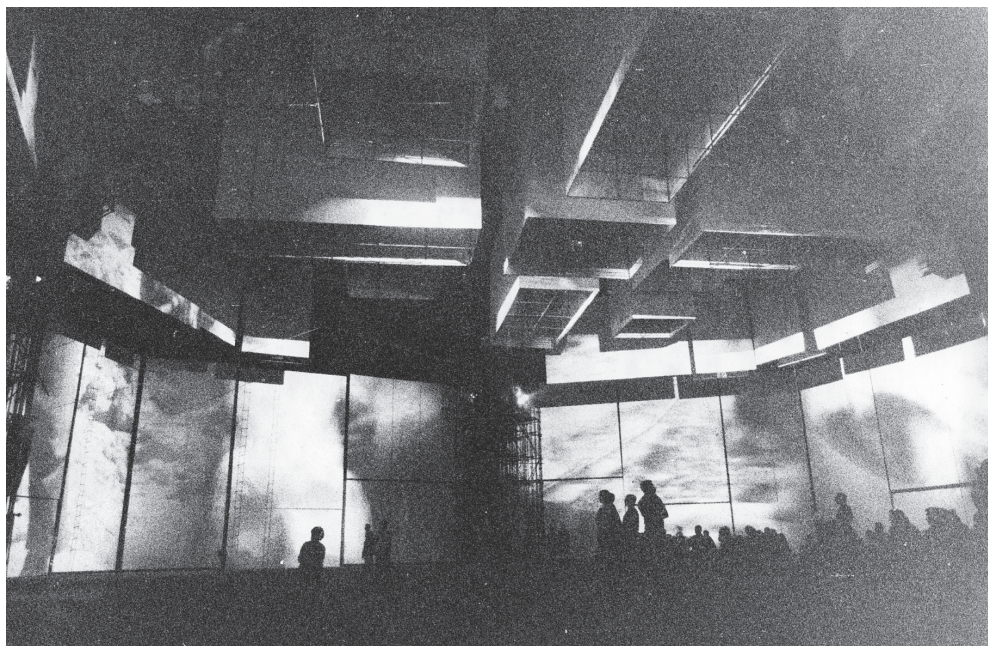


Imagen de Caracas, vista interior del pabellón, 1968. Archivo Jacobo Borges.

Bibliografía

Fuentes primarias

Catálogos y revistas de la izquierda cultural

Catálogo de exposición. Colectiva. *Homenaje a la cursilería*. Caracas: Galería de El Techo de la Ballena, 1961.

Catálogo de exposición. Ángel Luque. *Luque: Pintura*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1961.

Catálogo de exposición. Carlos Contramaestre. *Homenaje a la necrofilia*. Caracas: Galería de El Techo de la Ballena, 1962.

Catálogo de exposición. Daniel González. *Collages*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1965.

Catálogo de exposición. Juan Calzadilla. *Detrás de su doble*. Caracas: Galería El Pez Dorado, 1965.

Catálogo de exposición. Daniel González. *Tótems de petróleo*. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1961.

Catálogo de exposición. Paolo Gasparini. *Cómo son los héroes*. Caracas: Galería de El Techo de la Ballena, 1965.

Catálogo de exposición. Carlos Contramaestre. *Cuadros tumorales*. Maracaibo: Galería 40 Grados a la Sombra, 1965.

- Catálogo de exposición. *Jacobo Borges: Exposición retrospectiva*. Caracas: Museo de Bellas Artes, 1976.
- Guion cinematográfico. *Pozo muerto*. Caracas: El Techo de la Ballena, 1967.
- 7 de 40*. Maracaibo: Ediciones 40 Grados a la Sombra, 1964.
- Casa de las Américas*, 54 (mayo-junio de 1969).
- Eco Contemporáneo*, 1 (noviembre-diciembre de 1961).
- Eco Contemporáneo*, 4 (diciembre de 1962).
- Eco Contemporáneo*, 5 (1963).
- Eco Contemporáneo*, 6-7 (1963).
- Eco Contemporáneo*, 8-9 (1965).
- Eco Contemporáneo*, 10 (1967).
- Eco Contemporáneo*, 11 (octubre de 1968).
- El Corno Emplumado*, 1 (enero de 1962).
- El Corno Emplumado*, 2 (abril de 1962).
- El Corno Emplumado*, 6 (abril de 1963).
- El Corno Emplumado*, 9 (enero de 1964).
- El Corno Emplumado*, 10 (abril de 1964).
- El Corno Emplumado*, 27 (julio de 1968).
- Los Disidentes*, 5 (septiembre 1950).
- Rayado sobre el Techo*, 1 (marzo de 1961).
- Rayado sobre el Techo*, 2 (mayo de 1963).
- Rayado sobre el Techo*, 3 (febrero de 1964).
- República del Este*, 1 (junio de 1980).
- República del Este*, 2 (julio de 1980).
- República del Este*, 3 (septiembre de 1980).
- Rocinante*, 5-6-7 (enero-marzo de 1969).
- Rocinante*, 9-10 (junio de 1969).
- Rocinante*, 11-12 (julio de 1969).
- Rocinante*, 13 (septiembre de 1969).
- Rocinante*, 14 suplemento (octubre de 1969).
- Rocinante*, 16 (diciembre de 1969).
- Sardio*, 1 (mayo-junio 1958).
- Sardio*, 3-4 (septiembre-diciembre de 1958).
- Sardio*, 7 (abril-mayo de 1960).
- Sardio*, 8 (mayo-junio de 1961).

- Sol cuello cortado* (196[6]).
Tabla Redonda, 2 (junio de 1959).
Tabla Redonda, 3 (julio-agosto de 1959).
Tabla Redonda, 4 (diciembre de 1959).
Tabla Redonda, 5-6 (abril-mayo de 1960).
Tabla Redonda, 7 (marzo-abril de 1961).
Tabla Redonda, 8 (junio-julio de 1961).
Tabla Redonda, 9 (mayo de 1963).
Tabla Redonda, 10 (abril de 1965).
Zona Franca. Revista de literatura e ideas, 1 (septiembre de 1964).

Artículos en prensa y publicaciones institucionales

- Venezuela progresa. Exposición Objetiva Nacional 1948-1952*. Caracas: Reportajes, 1952.
- “No aceptan ‘ismos’. La muestra de los ‘informalistas’ se abre el domingo en la Sala Mendoza”, *El Nacional*, 13 de septiembre de 1960.
- “Hoy en el Ateneo de Valencia exponen jóvenes pintores”, *La Esfera*, 23 de noviembre de 1960.
- “El grupo de artistas ‘Informalistas’ mostrará hoy sus obras en Valencia”, *El Nacional*, 23 de noviembre de 1960.
- “Daniel González en Bellas Artes”, *La Esfera de la Cultura*, 16 de diciembre de 1960.
- “Las instituciones de cultura nos roban el oxígeno, afirman”, *La Esfera*, 24 de marzo de 1961.
- “Nuevos cuadros llevarán para inaugurar esta noche galería de informalistas”, *La Esfera de la Cultura*, 24 de marzo de 1961.
- “El Techo de la Ballena espera a nuevos Jonás”, *El Nacional*, 24 de marzo de 1961.
- “Mención al ‘Techo de la Ballena’ en último número de ‘Sardio’”, *El Nacional*, 14 de julio de 1961.
- “La ballena irá a Barcelona”, *La Esfera de la Cultura*, 27 de septiembre de 1961.
- “Daniel González y la chatarra”, *La Pizarra del Arte*, 9 de octubre de 1961.
- “Nuevo arte en Venezuela”, *Life en español*, 17 de septiembre de 1962.

- “Inaugurado el Homenaje a la Necrofilia de Contra maestre”, *La Esfera de la Cultura*, 4 de noviembre de 1962.
- “Sacerdotes, estudiantes y bellezas condenan pornografía en la universidad”, *El Mundo*, 15 de noviembre de 1962.
- “Aberraciones eróticas difunden panfleto pornográfico hecho en la universidad”, *El Mundo*, 16 de noviembre de 1962.
- “Admiten autoridades universitarias que hicieron folleto pornográfico. Dicen que fue razón comercial”, *El Mundo*, 17 de noviembre de 1962.
- “Nauseabundas aberraciones sexuales elogia folleto hecho en la universidad”, *La Esfera de la Cultura*, 17 de noviembre de 1962.
- “Cerrada exposición de la necrofilia porque se pudrieron las vísceras”, *El Mundo*, 22 de noviembre de 1962.
- “Aberraciones en la universidad”, *Élite*, 1939, 24 de noviembre de 1962.
- “Declara Pedro Centeno Vallenilla: Defensores del folleto con aberraciones sexuales obedecen al complejo del salvaje que goza comiendo inmundicias”, *Últimas Noticias*, 24 de noviembre de 1962.
- “Materias muertas para una pintura viva”, *La Esfera de la Cultura*, 29 de noviembre de 1962.
- “Cuadros olfativos exponen en El Techo de la Ballena”, *El Nacional*, 30 de noviembre de 1962.
- “Detenido el escritor Adriano González León y su esposa”, *Clarín*, 2 de enero de 1964.
- “Quién metió preso al escritor Adriano González León”, *Clarín*, 10 de enero de 1964.
- “El pintor Daniel González expondrá ‘Encolados’ en el Museo de B. Artes”, *El Nacional*, 26 de mayo de 1965.
- “Introducción a *Imagen de Caracas*”, *Cine al Día*, 4, julio de 1968.
- “La Muestra de Mérida y los problemas del cine latinoamericano en una entrevista con Carlos Rebolledo”, *Cine al Día*, 4, julio de 1968.
- “Televisión: el aparato singular lucecita o de la pedagogía telefilmica”, *Cine al Día*, 4, julio de 1968.
- CALZADILLA, Juan: “Daniel González expone el domingo en Bellas Artes”, *Arte, Cultura y Ciencia*, 18 de septiembre de 1961.

- CHACÍN, Marco: “¿Necrofilia o iracundia histórica?”, *La Esfera de la Cultura*, 17 de noviembre de 1962.
- CHACÓN, Gerónimo: “Necrófilos”, *Élite*, 1941, 8 de diciembre de 1962.
- DÍAZ OROZCO, Carmen: “Salvador Garmendia: en la vagina se puede hacer un altar”, *Diario de Caracas*, 28 de febrero de 1993.
- GUILLENT PÉREZ, J. R.: “Los disidentes de 1948”, *Revista Nacional de Cultura*, septiembre-octubre de 1965.
- MENESES [ÍMBER], Sofía: “Daniel González expone en Bellas Artes y se marcha a París”, *Páginas de El Universal*, 13 de septiembre de 1960.
- “En el Techo de la Ballena. Homenaje a lo cursi”, *El Universal*, 25 de mayo de 1961.
- MURO, Esteban [Juan Calzadilla]: “Cierta ballena”, *Jueves de El Nacional*, 20 de abril de 1961.
- OTTOPI, Moisés [Juan Calzadilla]: “La protesta de los intelectuales”, *Clarín*, 18 de octubre de 1963.
- PEÑALOZA, Juan Pablo: “El Techo de la Ballena”, *El Mundo*, 15 de julio de 1961.
- RAMA, Ángel: “La década renovadora venezolana”, *Papel Literario de El Nacional*, 9 de febrero de 1969.
- ROBLES PIQUER, Eduardo (RAS): “El abstraccionismo de Daniel González”, *Arte, Cultura y Ciencia*, 15 de diciembre de 1960.
- “Huesos, vísceras, pieles y sangre como elementos pictóricos en Contramaestre”, *La Esfera*, [?] de noviembre de 1962.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús: “No basta la iracundia”, *Clarín*, 22 de marzo de 1963.
- “Poetas y tambores forman parte del desfile”, *Clarín*, 5 de abril de 1963.
- “Ausencia de tema”, *El Venezolano*, 18 de agosto de 1963.
- “Grupos y revistas”, *Papel Literario*, 5 de agosto de 1979.
- “Nosotros, ustedes: apagados y violentos”, *Arte Plural de Venezuela*, II, 6, 1983, pp. 70-77.
- “Adriano, la otra generación”, *Papel Literario de El Nacional*, 13 de enero de 2019 [5 de marzo de 1968]. Disponible en: <https://www.elnacional.com/papel-literario/adriano-otra-generacion_266243/>.

- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús y PÉREZ LUNA, Elizabeth: “La violencia, de frente o de soslayo”, *Papeles*, 11, junio de 1970, pp. 42-57.
- SUCRE, Guillermo: “Sobre Tabla Redonda”, *Papel Literario*, 4 de junio de 1959.
- USLAR PIETRI, Arturo: “Sembrar el petróleo”, *Ahora*, 183, 14 de julio de 1936.
- WOLF, Pierina: “Daniel González, Collages”, *Kena*, 15 de junio de 1965.

Obras

- ARAY, Edmundo (1963): *Sube para bajar*. Caracas: El Techo de la Ballena.
- CADENAS, Rafael (2009): *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CALZADILLA, Juan (1962): *Dictado por la jauría*. Caracas: El Techo de la Ballena.
- (1965): *Malos modales*. Caracas: El Techo de la Ballena.
- (1967): *Las contradicciones sobrenaturales*. Caracas: El Techo de la Ballena.
- GONZÁLEZ, Daniel (2013a): *Chano, el suicida motorizado*. Caracas: Salto al Vacío.
- (2013b): *Sastre a la medida*. Caracas: Salto al Vacío.
- GONZÁLEZ, Daniel y GONZÁLEZ LEÓN, Adriano (1963): *Asfalto-Infierno*. Caracas: El Techo de la Ballena, 1963.
- GUÉDEZ, Jesús Enrique (1961): *Sacramentales*. Caracas: Tabla Redonda.
- OVALLES, Caupolicán (1962): *¿Duerme usted, señor presidente?* Caracas: El Techo de la Ballena.
- PÉREZ PERDOMO, Francisco (1963): *Los venenos fieles*. Caracas: El Techo de la Ballena.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús (1997): *La mágica enfermedad*. Caracas: Monte Ávila.

Correspondencia

- “Correspondence between Honorio [Caupolicán Ovalles] and Carlos Contramaestre”. Ítem 300364244, MoMA: Donación de Va-

- lentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012), <<https://arcade.nyarc.org/record=b1382135-S1>>.
- “Correspondence between Juan Calzadilla and Hostias [Caupolicán Ovalles]”. Ítem 300364234, MoMA: Donación de Valentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012), <<https://arcade.nyarc.org/record=b1382137-S1>>.
- “Correspondence between Carlos Contramaestre and Caupo[licán Ovalles]”. Ítem 300364240, MoMA: Donación de Valentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012), <<https://arcade.nyarc.org/record=b1382134-S1>>.
- “Correspondence between Carlos Contramaestre and Caupo[licán Ovalles]”. Ítem 300364240, MoMA: Donación de Valentina e Ignacio Oberto en honor a Luis Pérez-Oramas (2012), <<https://arcade.nyarc.org/record=b1382134-S1>>.

Entrevistas y comunicaciones personales

- CADENAS, Rafael. Comunicación personal, 5 de agosto de 2019 y entrevista *online*, noviembre de 2020.
- CALZADILLA, Juan. Comunicación personal, 6 de agosto de 2019 y entrevista *online*, octubre-noviembre de 2019.
- CHACÓN, Alfredo. Comunicación personal y entrevista, 23 de julio de 2019.
- GONZÁLEZ, Daniel. Comunicación personal y entrevista, 23 de julio de 2019.
- IZAGUIRRE, Rodolfo. Comunicación personal y entrevista, 25 de julio de 2019.
- LERNER, Elisa. Comunicación personal y entrevista *online*, 20 de septiembre de 2019.
- PULGAR MACHADO, Camila. Comunicación personal, mayo-diciembre de 2019.

Webs

- La ciudad que nos ve* (Jesús Enrique Guédez, 1967), <<https://www.youtube.com/watch?v=72Q6qliZVTo>>.

- Oil for Aladdin's Lamp* (Shell Oil Company, 1949), <<https://archive.org/details/OilforAl1949>>.
- Pozo muerto* (El Techo de la Ballena, 1967), <<https://www.youtube.com/watch?v=5ESewZ7vdhU>>.
- Daniel González Petroimagen*, <<https://danielgonzalezpetroimagen.com/>>.
- Fundación Centro de Investigación y Estudios de la Venezolanidad*, <<https://www.fundacionciev.com/>>.
- Jesús Sanoja Hernández: *Proyecto didáctico de difusión de archivo*, <<https://www.archivosanojahernandez.com/>>.
- International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*. <<https://icaa.mfah.org/>>.
- El Salmón. Revista de Poesía*, 8, mayo-agosto de 2010, <<https://static1.squarespace.com/static/57bbb82c46c3c446f9ea6738/t/59863afccd39c319edd55d16/1501969151452/El+Salm%C3%B3n+N%C2%B0+8+-TR%C3%93PICO+UNO.pdf>>.
- “Adiós al rey: Homenaje a Arnaldo Acosta Bello”, separata de la *Revista Poesía* (Universidad de Carabobo), 22 de octubre de 2018, <<https://poesia.uc.edu.ve/adios-al-rey/>>.
- “Biografía”, *Rafael Caldera*, <<https://www.rafaelcaldera.com/biografia/>>.
- “Declaración de la UNEAC”, *Rialta* [15 de noviembre de 1968], <<https://rialta.org/declaracion-de-la-uneac/>>.
- “Elecciones Presidenciales. Cuadro comparativo 1958-2000”, *Consejo Nacional Electoral*, <<http://www.cne.gov.ve/web/documentos/estadisticas/e006.pdf>> (última consulta: 19 de junio de 2020).
- “En Haa (1962-1971)”, *El Salmón: Revista de poesía*, III, 9, septiembre-diciembre de 2010, <<https://static1.squarespace.com/static/57bbb82c46c3c446f9ea6738/t/59863b1e86e6c09a29ee7a8a/1501969185683/El+Salm%C3%B3n+N%C2%B0+9+-+EN+HAA.pdf>>.
- “Entrevista a Jesús Enrique Guédez. 2003”, *Hablemos de poesía*, 5 de febrero de 2009, <<https://migueleguedez.wordpress.com/category/jesus-enrique-guedez/>>.
- “Paolo Gasparini”, *Archivo de fotografía urbana*, 25 de abril de 2018, <<https://fotourbana.org/fondovisual/paolo-gasparini/>>.
- “Rolando Peña. La creación bajo la luz de la inteligencia y el negro”, *Nagari*, diciembre de 2017, <<https://www.nagarimagazine.com/rolando-pena-la-creacion-bajo-la-luz-de-la-inteligencia-y-el-negro/>>.

- “Jesús Sanoja Hernández, el señor de los archivos”, *Papel Literario de El Nacional*, 13 de enero de 2019, <https://www.elnacional.com/papel-literario/jesus-sanoja-hernandez-senor-los-archivos_266244/>.
- ACOSTA JASPE, Alejandrina: “Revista de cultura Tabla Redonda”, *Arnaldo Acosta Bello*, 5 de julio de 2016, <<https://arnaldoacostabello.wordpress.com/2016/07/05/tabla-redonda/comment-page-1/#comment-3>>.
- ARREDONDO, Isabel: “Los límites del espacio urbano y escénico: *Imagen de Caracas*”, *Tráfico Visual*, 7 de abril de 2016, <<https://traficovisual.com/2016/04/07/los-limites-del-espacio-urbano-y-esecnico-imagen-de-caracas/>>.
- GAMBA, Pablo: “Imagen de Caracas. 1968. Política y vanguardia”, *Desistfilm*, 13 de marzo de 2017, <<https://desistfilm.com/imagen-de-caracas-1986-un-cine-acto-monumental-en-democracia/>>.
- IZAGUIRRE, Rodolfo: “A propósito de Adriano González León. Mientras crece la hierba de la eternidad”, *Ideas de Babel*, 24 de septiembre de 2013, <<https://ideasdebabel.wordpress.com/2013/09/24/a-proposito-de-adriano-gonzalez-leon-mientras-crece-la-hierba-de-la-eternidad-por-rodolfo-izaguirre/>>.
- MONDOLFI GUDAT, Edgardo: “Una vez más a propósito de Liscano y las guerrillas”, *Archivo de Fotografía Urbana*, 28 de febrero de 2020, <<https://fotourbana.org/edgardo-mondolfi-gudat/una-vez-mas-a-proposito-de-liscano-y-las-guerrillas/>>.
- PÉREZ ALENCART, Alfredo: “El Techo de la Ballena nació en Salamanca” (entrevista a Carlos Contramaestre), *Crear en Salamanca*, 11 de mayo de 2016, <<http://www.creaensalamanca.com/carlos-contramaestre-el-techo-de-la-ballena-nacio-en-salamanca-entrevista-de-a-p-alencart-poemas-pinturas-y-fotografias-ineditas/>>.
- SELGAS, Gianfranco: “Caracas especular: espectadores y espacios emancipados en la instalación audiovisual *Imagen de Caracas*”, *Trópico Absoluto*, 18 de junio de 2022, <<https://tropicoabsoluto.com/2022/06/18/caracas-especular-espectadores-y-espacios-emancipados-en-la-instalacion-audiovisual-imagen-de-caracas/>>.
- SOCORRO, Milagros: “Reverón en El Castillete”, *Archivo de fotografía urbana*, 18 de enero de 2015, <<https://fotourbana.org/milagros-socorro/reveron-en-el-castillete/>>.

- SUAZO, Félix: "Affair: cuerpo y ciudad en la fotografía venezolana", *Cuerpos. Eros y políticas*, Encuentro Trasatlántica PHE. Foro de fotografía y artes visuales para Iberoamérica, Miami, diciembre de 2012, <<https://www.traficovisual.com/2012/12/27/affair-cuerpo-y-ciudad-en-la-fotografia-venezolana-por-felix-suazo/>>.
- VACAS POLO, Raúl e HIJO, Tomás: "Entrevista a Adriano González León", *Blog de Raúl Vacas Polo*, 13 de enero de 2008, <<http://raulvacaspolo.blogspot.com/2008/01/adriano-gonzalez-len.html>>.

Fuentes secundarias

- AÍNSA, Fernando (2000): "Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana", *Revista del Cesla*, 1, pp. 23-37. Disponible en: <<http://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/368>>.
- ALFONZO, José Rafael (2001): "Verdades y mentiras en la vanguardia literaria venezolana", *Cifra Nueva*, 13, pp. 105-112. Disponible en: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/18800/articulo7.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>.
- ALMANDOZ, Arturo (2012): "Caracas, entre la ciudad guzmancista y la metrópoli revolucionaria". En: *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja*. Quito: OLACCHI, pp. 9-25.
- ALONSO GÓMEZ, Sara, PINIELLA GRILLET, Isabel, RADWAN, Nadia y ROSAURO, Elena (eds.) (2023): *NO Rhetoric(s). Versions and Subversions of Resistance in Contemporary Global Art*. Zürich: Diaphanes.
- ALTHUSSER, Louis (1989): "Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)". En: *La filosofía como arma de la revolución*. Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 102-151.
- ÁLVAREZ DE ARAYA, Guadalupe (2014): "Jacobo Borges, de Venezuela", *Ars latino*. Disponible en: <<https://arslatino.com/magazine/grandes-maestros-magazine/jacobo-borges-de-venezuela/>>.
- ANDERSON, Benedict (2016): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- ANGULO, Luis Alberto (2016): "Una actitud poco complaciente con la tradición", *Revista Nacional de Cultura*, 343, pp. 19-28.

- ARAUJO, Orlando (2013 [1968]). *Venezuela violenta*. Caracas: Banco Central de Venezuela.
- (2018 [1972]): *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.
- ARAY, Edmundo (1969): “La actual literatura de Venezuela”. En: *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias/Casa de las Américas, pp. 79-98.
- (2008): “La memoria en primer plano”, *Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño*. Disponible en: <<http://cinelatinoamericano.org/version.aspx?cod=6739>>.
- (2014a): *Nueva antología de El Techo de la Ballena*. Mérida: FUNDECEN.
- (2014b): “Carlos Contra maestre, El Techo de la Ballena y un homenaje a la poesía”, *Agulha: Revista de cultura*. Disponible en: <<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2014/11/carlos-contra-maestre-el-techo-de-la.html>>.
- (2015): “Crónica sardiana con arpón ballenero”. En: *Sardio en la memoria*. Mérida: FUNDECEN, pp. 9-39.
- ARENDE, Hannah (2009): *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona: Paidós Ibérica.
- ARRÁIZ LUCCA, Rafael (2006): “La ciudad en la literatura venezolana: ¿arcadia o infierno?”, *Cuadernos Unimetanos*, 7, pp. 19-29.
- (2013): *Historia política de Venezuela: 1498 a nuestros días*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- AUTY, Richard (1993): *Sustaining Development in Mineral Economies: The Resource Curse Thesis*. London: Routledge.
- AVOME MBA, Gisèle (2008): “La ciudad en los poemarios de Juan Calzadilla”, *EPOS*, XXIV, pp. 139-154. Disponible en: <<https://doi.org/10.5944/epos.24.2008.10577>>.
- BACIU, Stefan (1966): “Beatitude South of the Border: Latin America’s Beat Generation”, *Hispania*, 49, 4, pp. 733-739. Disponible en: <<https://doi.org/10.2307/346216>>.
- BARAZARTE, Rafael (2018): “Daniel González: La estética del desperdicio urbano”, *Esfera Cultural*.
- BARRIOS, Elizabeth (2016): “Invisible Geographies: Oil, Time, and Ecology in Venezuelan Cultural Production”. Tesis de doctorado. University of Michigan.

- BARROETA, José (1982): *La hoguera de otra edad. Aproximación a dos grupos literarios. El Techo de la Ballena y Tabla Redonda*. Mérida: Universidad de los Andes.
- BARTHES, Roland (1993): "Semiología y urbanismo". En: *La aventura semiológica*. Traducción de Ramón Alcalde. Barcelona: Paidós, pp. 257-266.
- BAUMAN, Zygmunt (2008): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Traducción de Carmen Corral Santos. Barcelona: Tusquets.
- BAUTISTA URBANEJA, Diego (2007): *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- BECCO, Horacio Jorge (1978): *Fuentes para el estudio de la literatura venezolana*. Caracas: Centauro.
- BECK, Ulrich (2003): "Rooted Cosmopolitanism: Emerging from a Rivalry of Distinctions". En: Ulrich Beck, Natan Sznaider y Rainer Winter (eds.), *Global America? The Cultural Consequences of Globalization*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 15-29.
- BEIGEL, Fernanda (2003): "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 8, 20, pp. 105-115.
- BENJAMIN, Walter (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Ciudad de México: Ítaca.
- (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Ítaca.
- BETANCOURT, Rómulo (2007): *Venezuela, política y petróleo*. Caracas: Academia de Ciencias Políticas y Sociales/Universidad Católica Andrés Bello/Fundación Rómulo Betancourt.
- BEVERLEY, John (2002): "Introducción". En: John Beverley y Hugo Achugar (eds.), *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Ciudad de Guatemala: Papiro/Universidad Rafael Landívar, pp. 17-29.
- BIRBRAGHER-ROZENCWAIG, Francine y PÉREZ, María Carlota (2010): *Embracing Modernity: Venezuelan Geometric Abstraction*. Miami: The Frost Art Museum.
- BISHOP, Claire (2004): "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110, pp. 51-79.

- BLACKMORE, Lisa (2005): “*El Techo de la Ballena* and *Asfalto-Infierno*: The Logic of Inversion in an Attack on Venezuela’s Cultural Establishment”. Tesis de máster. Birkbeck, University of London.
- (2017): *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- BLANCO FOMBONA, Maguy (1998): “Los tres manifiestos de El Techo de la Ballena”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 21, pp. 89-93. Disponible en: <<https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1367>>.
- BLANCO MUÑOZ, Agustín (1981): *La conspiración cívico-militar. Habla el “Guairazo”, “Barcelonazo”, “Carupanazo” y “Porteñazo”*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales.
- (2012): *Venezuela, un país podrido*. Caracas: Fundación Cátedra Pío Tamayo/Universidad Central de Venezuela.
- BOURDIEU, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press.
- (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- (2002): *Campo de poder, campo intelectual de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2002): *Estridencia e ironía. El Techo de la Ballena: un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- BRITTO GARCÍA, Luis (2002): *Conciencia de América Latina. Intelectuales, medios de comunicación y poder*. Caracas: Nueva Sociedad.
- BRODSKY, Louis Daniel (1986): “The 1961 Andrés Bello Award: William Faulkner’s Original Acceptance Speech”, *Studies in Bibliography*, 39, pp. 277-281. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/40371850?seq=4#metadata_info_tab_contents>.
- BÜRGER, Peter (1997): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- BURKE, Peter (2006): *¿Qué es la historia cultural?* Traducción de Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós.
- (2007): “La historia intelectual en la era del giro cultural”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 11, 2, pp. 159-164.
- CABALLERO, Manuel (2004): *Rómulo Betancourt, político de nación*. Caracas/Ciudad de México: Alfa/Fondo de Cultura Económica.

- CABRUJAS, José Ignacio (2014): “El Estado del disimulo. Entrevista a José Ignacio Cabrujas en 1987 por el equipo de la revista *Estado & Reforma*”, *Politika UCAB*. Disponible en: <<https://politikaucab.files.wordpress.com/2014/10/cabrujas-1987-el-estado-del-disimulo.pdf>>.
- CÁCERES-PÉFAUR, Beatriz (2004): “La cultura visual: su inserción en la historia del arte venezolano”. En: Fernando Guzmán Schiappacasse, Gloria Cortés Aliaga y Juan Manuel Martínez Silva (comps.), *Arte y crisis en Iberoamérica. Segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago de Chile: RIL, pp. 387-394.
- CADENAS, Rafael (2000): *Entrevistas*. Caracas: Fondo Editorial para la Región Centro-Occidental.
- CALZADILLA, Juan (2018): “El emborronador de papeles y las metas del milenio”. En: Juan Calzadilla, Morella Jurado y Luis Delgado (eds.), *Formas escapándose del marco*. Venezia: Biennale di Venezia.
- CAMPOS, Miguel Ángel (2005): “Narrativas del petróleo: evidencias y acuerdos”. En: Gustavo Luis Carrera (ed.), *La novela del petróleo en Venezuela*. Mérida: Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”/Publicaciones Vicerrectorado Académico-Universidad de los Andes, pp. 7-23.
- CAMPUZANO, Luisa (1992): “La revista *Casa de las Américas* en la década de los sesenta”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-10, pp. 55-63. Disponible en: <<https://doi.org/10.3406/ameri.1992.1053>>.
- CARRERA, Gustavo Luis (2005): *La novela del petróleo en Venezuela*. Mérida: Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”/Publicaciones Vicerrectorado Académico-Universidad de los Andes.
- CARRILLO, Carmen Virginia (2005): “Entre la magia y la revolución: La vanguardia venezolana en busca de nuevos derroteros”, *Alpha (Osorno)*, 21, pp. 203-217. Disponible en: <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012005000100013>>.
- (2007a): *De la belleza y el furor: Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela*. Mérida: Consejo de Desarrollo Científico Humanístico y Tecnológico/Universidad de los Andes/El Otro el Mismo.
- (2007b): “Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta”, *Latinoamérica*, 44, pp. 59-81.

- (2015): “Entrevista con Adriano González León”. En: *Sardio en la memoria*. Mérida: FUNDECEN, pp. 89-96.
- CASIQUE RODRÍGUEZ, Iraida (2006): “Modelos de intelectualidad marginal en la narrativa venezolana de los sesenta y setenta”. En: Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (eds.), *Nación y Literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Bigott/Equinoccio, pp. 605-639.
- CASTILLO HERRERA, Luis Fernando (2014): “Visiones dicotómicas en torno a la autonomía universitaria durante la segunda mitad del siglo XX”, *Revista Mañongo*, 22, 43, pp. 137-163. Disponible en: <<http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo43/art05.pdf>>.
- CERVELLI, Maricarmen (2008): “Jesús Sanoja Hernández: el político que se hizo escritor y el escritor que se hizo periodista”. En: Yohana Molina y Carlos Delgado Flores (eds.), *Trincheras de papel: el periodismo venezolano del siglo XX en la voz de doce protagonistas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, pp. 71-84.
- CHACÓN, Alfredo (1970): *La izquierda cultural venezolana 1958-1968: ensayo y antología*. Caracas: Domingo Fuentes.
- (1975): “Sobre la integración socialista de ciencia, política y cultura”. En: *Cultura y dependencia*. Caracas: Monte Ávila, pp. 213-229.
- (2005): *Se solicita pensamiento para esta realidad. T. II: Cuatro décadas de crítica cultural*. Caracas: Óscar Todtmann.
- CILENTO SARLI, Alfredo (2005): “Infraestructura petrolera en Venezuela 1917-1975 (Conquista del territorio, poblamiento e innovación tecnológica)”. En: Juan José Martín Frechilla y Yolanda Texera Arnal (comps.), *El petróleo nuestro y ajeno. La ilusión de modernidad*. Caracas: Universidad Central de Venezuela/Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, pp. 109-172.
- COLMERANES, María Gabriela (2018): “La Venezuela rural tradicional según la Unidad Fílmica Shell”, *Imagofagia: Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 18, pp. 274-300. Disponible en: <https://www.researchgate.net/publication/328799560_La_Venezuela_rural_tradicional_segun_la_Unidad_Filmica_Shell>.
- CONTRERAS, Álvaro (2017): “Política y ficción en Sardio”, *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 25, pp. 55-73. Disponible en: <<http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/44917>>.

- CORONIL, Fernando (2002): *El Estado Mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad.
- COVIELLA, Esther y DÁVILA, Nelson (2015): *Desde el fondo. El Techo de la Ballena 1961-1967*. Caracas: Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.
- D'ANGELO, Giuseppe (2017): *Il monaco rosso. Salvador de la Plaza. Un intellettuale dimenticato*. Mercato San Severino: Paguro.
- DE ABREU GALLEGO, Lissy y DOS REIS ALBUJA, Aline (2008): "La patria bohemia que nació derrotada. Semblanza de grupo de la República del Este". Tesis de licenciatura. Universidad Católica Andrés Bello.
- DE STEFANO, Pasqualina (2008): "Manuel Caballero: 'No me concibo sin escribir'". En: Yohanna Molina y Carlos Delgado Flores (eds.), *Trincheras de papel: el periodismo venezolano del siglo xx en la voz de doce protagonistas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, pp. 63-70.
- DELANTY, Gerard (2006): "The Cosmopolitan Imagination: Critical Cosmopolitanism and Social Theory", *The British Journal of Sociology*, 57, pp. 25-47. Disponible en: <<https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2006.00092.x>>.
- DELEUZE, Gilles (s/f): *Conversaciones: 1972-1990*. Traducción de José Luis Pardo. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <<https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>>.
- DELPRAT, François (1996): *Literatura y cultura venezolanas*. Caracas: Casa de Bello.
- DÍAZ OROZCO, Carmen (1997): *El mediodía de la modernidad en Venezuela: arte y literatura en El Techo de la Ballena*. [Mérida]: Casa de las Letras "Mariano Picón Salas"/Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico/Universidad de Los Andes.
- DUNO-GOTTBERG, Luis (2009): "Narrativas somáticas y cambio social. Notas para el cuadro venezolano", *Estudios*, 17, 34, pp. 401-435. Disponible en: <<https://biblat.unam.mx/hevila/EstudiosRevista-deinvestigacionesliterariasyculturales/2009/vol17/no34/7.pdf>>.
- EWELL, Judith (1984): *Venezuela: A Century of Change*. Stanford: Stanford University Press.

- FARÍAS, Christian (2008): *La vanguardia literaria subversiva. El techo de la ballena*, Victor Valera Mora, Tarek William Saab. Anzoátegui: Fondo Editorial Fabricio Ojeda.
- FEINSOD, Harris (2017): *The Poetry of the Americas: From Good Neighbors to Countercultures*. New York: Oxford University Press.
- FERRO, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- FORNET, Ambrosio (2001): “Casa de las Américas: Entre la revolución y la utopía”. En: *La revista Casa de las Américas. Un proyecto continental*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- FOUCAULT, Michel (2000): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Traducción de Miguel Morey. Madrid: Alianza.
- (2002): *La arqueología del saber*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- FRANCIA, Aldo (1990): *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC.
- FRANCO, Jean (2003): *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Barcelona: Debate.
- GARCÍA-GUADILLA, María Pilar (2012): “Caracas: de la colonia al socialismo del siglo XXI. Espacio, clase social y movimientos ciudadanos”. En: Arturo Almandoz (ed.), *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja*. Quito: OLACCHI, pp. 155-196.
- GARCÍA GOLDING, Orietta (1989): “Voluntad testimonial en la literatura venezolana de los años sesenta”, *Letras*, 46, pp. 47-82.
- GARMENDIA, Salvador (1999): “La disolución del compromiso”. En: Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 23-35.
- GAVIDIA, Gertrudis (1994-1995): “Lectura intertextual de *Los cuadernos del destierro* de Rafael Cadenas”, *Actual*, 30, pp. 131-146. Disponible en: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2374/2310>>.
- GAZTAMBIDE, María C. (2015): “Retrograde Modernity: The Deliberate Anachronism of El Techo de la Ballena”. Tesis de doctorado. Tulane University.

- (2018): “Art from the Rearguard in 1960s Venezuela”. En: *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975*. Houston: Museum of Fine Arts Houston, pp. 65-77.
- GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando (1988): “Hacia un tercer cine”. En *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Vol. 1: *Centro y Sudamérica*. Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas, pp. 23-49.
- GILMAN, Claudia (1999): “El intelectual como problema: La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y setenta”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 3, pp. 73-93.
- (2012): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GINN, Franklin y DEMERITT, David (2008): “Nature: A Contested Concept”. En: Nicholas Clifford, Sarah Holloway, Stephen P. Rice y Gil Valentine (eds.), *Key Concepts in Geography*. London: Sage, pp. 300-311.
- GIUNTA, Andrea (2007): *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*. Traducción de Peter Kahm. Durham/London: Duke University Press.
- GNUTZMANN, Rita (1978): “Adriano González León, *País portátil*: Entre el documento y la ficción”, *Hispanófila*, 63, pp. 89-102. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43808428?seq=8#metadata_info_tab_contents>.
- GONZÁLEZ, Ángel, CALVO, Francisco y MARCHÁN, Simón (comps.) (2009): *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Akal.
- GONZÁLEZ, Yanko (2010): “‘Sumar y no ser sumados’: Culturas juveniles revolucionarias. Mayo de 1968 y diversificación identitaria en Chile”, *Alpha (Osorno)*, 30, pp. 111-128. Disponible en: <<https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012010000100008>>.
- GONZÁLEZ CIFUENTES, María Elena (2011): “Historia intelectual, historia de los intelectuales. Un acercamiento al campo histórico del tema”, *Logos*, 19, 1, pp. 63-77.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz (1985): *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- GRAMSCI, Antonio (1967): *La formación de los intelectuales*. Traducción de Ángel González Vega. Ciudad de México: Grijalbo.

- GRANADOS, Aimer (2017): “Las redes intelectuales latinoamericanas en perspectiva historiográfica: una mirada desde México”, *Historia y Espacio*, 13, 49, pp. 67-68. Disponible en: <<https://doi.org/10.25100/hye.v13i49.5850>>.
- GRINBERG, Miguel (2010): *Poesía y libertad*. Rosario: Fundación Ross.
- GUTIÉRREZ PLAZA, Arturo (2015): “Cadenas: La travesía hacia una sabiduría del no saber”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 780, pp. 9-16.
- HALPERIN DONGHI, Tulio (2016): *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza.
- HAUSBERGER, Bernd (ed.) (2006): *Globale Lebensläufe: Menschen als Akteure im weltgeschichtlichen Geschehen*. Wien: Mandelbaum.
- HAUSBERGER, Bernd y PANI, Erika (2018): “Historia Global. Presentación”, *Historia de México*, 68, 1, pp. 177-196. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.24201/hm.v68i1.3640>>.
- HERNÁNDEZ, Tulio (2005): “Viaje inverso a la crítica cultural de Alfredo Chacón”. En Alfredo Chacón, *Se solicita pensamiento para esta realidad. T. II: Cuatro décadas de crítica cultural*. Caracas: Óscar Todtmann, pp. 11-17.
- IGLESIAS SÁNCHEZ, Brenda U. (2013): “La idea de ciudad a través de la fotografía documental venezolana, 1970-2000”, *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 23, 68, pp. 377-400.
- INFANTE, Ángel Gustavo (2002): “Estética de la rebelión: Los manifiestos literarios”. En: Cesia Ziona Hirshbein (ed.), *Temas de la literatura venezolana*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación/Universidad Central de Venezuela, pp. 47-58.
- ISAVA, Luis Miguel (2006): “Los sesenta. Seis poetas hacia la conciencia de las palabras”. En: Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (eds.), *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Bigott/Equinoccio, pp. 641-652.
- (2015): “Ética y poética en la obra de Rafael Cadenas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 780, pp. 17-30.
- IZAGUIRRE, Rodolfo (1968): “Proceso al cine venezolano”, *Actual. Revista de la Universidad de los Andes*, 1, pp. 38-50. Disponible en: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/1512>>.

- (1984): “La integración cinematográfica iberoamericana. La utopía al alcance de los cineastas”, *Nueva Sociedad*, 73, 1984, pp. 84-90.
- JACKSON, Sharon (2015): “Toward an Analytical and Methodological Understanding of Actor-Network Theory”, *Journal of Art and Humanities*, 4, 2, pp. 29-44. Disponible en: <<https://doi.org/10.18533/journal.v4i2.210>>.
- JÓNSDÓTTIR, Margrét (1995): “Borges y la literatura islandesa medieval”, *Acta Poética*, 16, 1-2, pp. 123-157.
- KING, Anthony (1995): “The Times and Spaces of Modernity (or Who Needs Postmodernism?)”. En: Mike Featherstone, Scott Lash y Roland Robertson (eds.), *Global Modernities*. London: SAGE, pp. 108-123.
- KLEIN, Eva (1994): “Rajatabla. En el proceso de la renovación de la narrativa venezolana del sesenta”, *Revista Iberoamericana*, LX, 166-167, pp. 537-547.
- KOHUT, Karl (1999): *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- LATOUR, Bruno (1996): “On Actor-Network Theory: A Few Clarifications”, *Soziale Welt*, 47, pp. 369-381. Disponible en: <<https://jstor.org/stable/40878163>>.
- (2005): *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LAW, John (2009): “Actor Network Theory and Material Semiotics”. En: Bryan S. Turner (ed.), *Social Theory*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 141-158.
- LE GOFF, Jacques (1996): *Los intelectuales en la Edad Media*. Traducción de Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa.
- LEARY, Timothy (2004): “Foreword”. En: Ken Goffman y Dan Joy (eds.), *Counterculture Through the Ages: From Abraham to Acid House*. New York: Villard Books.
- LECUNA, Vicente (2004): “La Caracas iletrada: A partir del *Diario de Ángel Rama*”, *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 14, pp. 39-67. Disponible en: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/25214/articulo4.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>.
- LIENHARD, Martin (2000): “Voces marginadas y poder discursivo en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, LXVI, 193, pp. 785-798.

- LISCANO, Juan (1964): *Tiempo desandado*, vol. I. Caracas: Ministerio de Educación.
- (1995 [1973]): *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil.
- LLANO PARRA, Daniel (2015): *Enemigos públicos. Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*. Medellín: FCSH/Universidad de Antioquía.
- LONGONI, Ana (2014): *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- (2015): “Otro mapa es posible. Impulsos internacionalistas en el arte argentino y latinoamericano entre los años sesenta y ochenta”. En: María Clara Bernal (ed.), *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 227-269.
- LÓPEZ ORTEGA, Antonio (2019): “Rafael Cadenas y la poesía”, *Prodivinci*. Disponible en: <<https://prodavinci.com/rafael-cadenas-y-la-poesia-venezolana/>>.
- MAGGI, Daniel (2015): “De la denuncia a la celebración: Los cambios en la representación del barrio y sus habitantes en el documental venezolano de la década de 1970”, *Cine Documental*, 12, pp. 113-141. Disponible en: <<http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/daniel-maggi/>>.
- MAÍZ, Claudio (2013): “Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual”, *Anos 90*, 20, 37, pp. 19-35. Disponible en: <<https://doi.org/10.22456/1983-201X.38431>>.
- MALAYER, Luis (2013): “El cine de Edmundo Aray: Del pozo vivo de la historia a pozo muerto”. En: *Cuadernos cineastas venezolanos*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, pp. 16-46.
- MANZANO, Valeria (2017): “Fraternalmente americanos: el Movimiento Nueva Solidaridad y la emergencia de una contracultura en la década de 1960”, *Iberoamericana*, XVII, 66, pp. 115-138. Disponible en: <<https://doi.org/10.18441/ibam.17.2017.66.115-138>>.
- MARAMBIO DE LA FUENTE, Matías (2013): “Campo intelectual y artes visuales: Marta Traba y la formación de una crítica artística latinoamericana”. Tesis de máster. Universidad de Santiago de Chile.
- MARCHÁN FIZ, Simón (2009): *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid: Akal.

- MARCHART, Oliver (2019): *Conflictual Aesthetics: Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin: Stenberg Press.
- MARCUSE, Herbert (1993): *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Traducción de Antonio Elorza. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1996): “La revista *Zona Franca*, 1964-1984”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 15-16, pp. 237-245. Disponible en: <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1996_num_15_1_1194>.
- MARTÍNEZ, Manuel Luis (1998): “‘With Imperious Eye’: Kerouac, Burroughs and Ginsberg on the Road in South America”, *Aztlán*, 23, 1, pp. 33-53. Disponible en: <https://www.chicano.ucla.edu/files/Aztlan_%20Martinez_With_%20Imperious%20Eye_Spr98.pdf>.
- MARROSU, Ambretta (1984): “Cinéma et idéologie: la conscience latino-américaine dans les années 1960”, *Communication Médicas Théories*, VII, 1, pp. 40-70. Disponible en: <https://www.persee.fr/doc/comin_1189-3788_1984_num_7_1_1301>.
- MATTIÉ, Mailer (2010): “Un estudiante en Caracas: 40 aniversario de la muerte de Salvador de la Plaza”, *CEPRID*. Disponible en: <<https://www.nodo50.org/ceprid/spip.php?article844>>.
- MAYHALL, Marguerite (2005): “Modernist but Not Exceptional: The Debate over Modern Art and National Identity in the 1950s Venezuela”, *Latin American Perspectives*, 31, 2, pp. 124-146. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/30040280>>.
- MEDINA, José Ramón (1997): “Un libro, un poeta y una promoción”. En: Saul Sosnowski (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 804-831.
- (1997): *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- MESTMAN, Mariano (2016): “Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política”. En: Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, pp. 5-61.
- MILIANI, Domingo (1973): *Prueba de Fuego. Narrativa venezolana y ensayos*. Caracas: Monte Ávila.

- MILLER, Nicholas B. (2014): “Espacios de pensamiento: la historia transnacional, la historia intelectual y la Ilustración”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 94, 2, pp. 98-99.
- MIRANDA, Julio (comp.) (2001): *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX (1907-1996)*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- MONDOLFI GUDAT, Edgardo (2015): *Temporada de golpes. Las insurrecciones militares contra Rómulo Betancourt*. Caracas: Alfa.
- (2018): *La insurrección anhelada. Guerrilla y violencia en la Venezuela de los sesenta*. Caracas: Alfa.
- (2019): “Guerrilla y golpes publicitarios”. En: Alejandro Cardozo Uzcategui, Luis Ricardo Dávila Peña y Edgardo Mondolfi Gudat (eds.), *Guerra Fría, política, petróleo y lucha armada: Venezuela en un mundo bipolar*. Bogotá: Universidad del Rosario, pp. 155-218.
- MONROY, Douglas (2018): *El ojo de la ballena*. Caracas: Monroy.
- MONTEJO, Eugenio (1999): “Poesía venezolana: valija de fin de siglo”. En: Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MOUFFE, Chantal (2008): “Critique as Counter-Hegemonic Intervention”, *Transversal Texts*. Disponible en: <<https://transversal.at/transversal/0808/mouffe/en>>.
- (2013): *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso.
- NAVARRO, Armando (1970): *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Caracas: Monte Ávila.
- NESSELRODE MONCADA, Sean (2014): “Defining the Aesthetic(s) of Negation in El Techo de la Ballena”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 4. Disponible en: <<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2014-1-04-d04/>>.
- (2019): “The Painting Devoured: El Techo de la Ballena and the Destruction of Venezuelan Informalism”. En: Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco (eds.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. New York: Routledge.
- OLAIZOLA RENGIFO, Carlos José (2016): “La modernidad caraqueña: La hiperbólica alteridad de la mirada provincial”, *ArtyHum. Revista de Artes y Humanidades*, 25, pp. 78-108.
- ORTEGA NAVARRO, Manuel (2002): “Una aproximación a la historia de la vanguardia artística y literaria en Venezuela”, *Revista de Literatura*

- Hispanoamericana*, 45, pp. 69-79. Disponible en: <<https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18449/18437>>.
- ORTEGA OROPEZA, Israel (ed.) (2008): *El Techo de la Ballena. Antología 1961-1969*. Caracas: Monte Ávila.
- OVALLES, Caupolicán (1996): *Usted me debe esa cárcel*. Caracas: Rayuela.
- PALACIOS, Inocente, GONZÁLEZ LEÓN, Adriano y RENNERT, César (1968): “Imagen de Caracas”. En: *Catálogo oficial. Imagen de Caracas*. Caracas: Municipalidad del Distrito Federal, pp. 11-16.
- PALACIOS, María Fernanda (2003): *El movimiento del grabado en Venezuela. Una memoria*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- (2015): “Otro temple: Sobre Rafael Cadenas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 780, pp. 31-36.
- PALENZUELA, Juan Carlos (2005): *Arte en Venezuela (1959-1979). De El Techo de la Ballena a 11 tipos*. Caracas: La Galaxia.
- PELUFFO LINARI, Gabriel (2018): *Crónicas del entusiasmo: arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Banda Oriental.
- PEÑA, Rolando (2018): *El entierro del petróleo*. Salamanca: Museo Mausoleo-Morille.
- PEYROU, Florencia y MARTYKÁNOVÁ, Darin (2014): “Presentación”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, 94, 2, pp. 13-22.
- PINEDA DÍAZ, Ernesto (2014): *Grupos literarios venezolanos del siglo XX*. Mérida: Fundecem.
- PINIELLA GRILLET, Isabel Josefina (2018): “Cadáver del objeto: basurología y escatología en El Techo de la Ballena”, *Mitologías hoy*, 17, pp. 51-64. Disponible en: <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.553>>.
- (2021): “¿Revolución sin afecto? Voces femeninas críticas de la literatura venezolana”, *A Contracorriente. Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, 18, 3, pp. 203-227. Disponible en: <<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1988>>.
- POLGOVSKY EZCURRA, Mara (2010): “La historia intelectual latinoamericana en la era del ‘giro lingüístico’”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.60207>>.

- PORRAS, María del Carmen (1995): "Aproximación a la intelectualidad latinoamericana de los años sesenta: El caso de Ecuador y Venezuela". Tesis de máster. Universidad Andina Simón Bolívar.
- (2004): "Tres revistas literarias venezolanas de los años sesenta y el problema de la cultura", *Revista Iberoamericana*, LXX, 208-209, pp. 875-890.
- (2006): "Entre décadas: la revista Rocinante (1968-1971)", *Núcleo*, 18, 23.
- PRIETO, Hugo (2016): "Guillermo Sucre: 'El legado de mi generación se llama Rafael Cadenas'", *Prodavinci*. Disponible en: <<https://historico.prodavinci.com/2016/08/07/artes/guillermo-sucre-el-legado-de-mi-generacion-se-llama-rafael-cadenas-por-hugo-prieto/>>.
- PULGAR MACHADO, Camila (2016): "Itinerarios de un archivista en rebelión. La crónica de la literatura y el taller de la prensa de Jesús Sanoja Hernández (Venezuela, 1930-2007)", *Iberoamericana*, 254, pp. 173-184. Disponible en: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2016.7367>>.
- QUINTERO, Rodolfo (2011): *La cultura del petróleo. Ensayo sobre estilos de vida de grupos sociales de Venezuela*. Caracas: Banco Central de Venezuela.
- RAMA, Ángel (1975): *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- (1985): *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- (1987): *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte.
- RAMÍREZ, Fanny (2001): "Ecos del silencio: panorámica del testimonio venezolano (1960-1990)", *Actual*, 45, pp. 65-77. Disponible en: <<http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2788>>.
- RAMÍREZ, Mari Carmen y RIVERO, Tahía (2018): *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975*. Houston: Museum of Fine Arts.
- RANGEL, Gabriela (1998): "El Techo de la Ballena: Cambiar la vida, transformar la sociedad. De la pintura moderna a la instalación", *Cuadernillo*, 24.
- (2016): "Imagen de Caracas: Contradidáctica para la integración de las artes", *Colección Cisneros*.

- REBENTISCH, Juliane (2005): “Imagen documental e imagen estética”. En: Andreas Fanizadeh y Eva-Christina Meier (eds.), *Chile International: Kunst, Existenz, Multitude*. Traducción de Silvia Fehrmann. Berlin: ID Verlag, pp. 59-72.
- REBENTISCH, Juliane y TRAUTMANN, Felix (2019): “The Idea of the Culture Industry”. En: Peter E. Gordon, Espen Hammer y Axel Honneth (eds.), *The Routledge Companion to the Frankfurt School*. New York: Routledge, pp. 19-31.
- REBOLLEDO, Carlos (1988): “Cine latinoamericano: realidad o ficción”. En: *Hojas de cine. Testimonios del Nuevo Cine Latinoamericano, vol. III: Centroamérica y el Caribe*. Ciudad de México: Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 328-333.
- RICHARD, Nelly (1994): “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano. Montaje, representación”. En: Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), *Visiones comparativas: XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 1011-1016.
- (1998): *Residuos y metáforas: Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- (2018): “Escrituras minoritarias y revistas culturales independientes”. En: César Zamorano Díaz (ed.), *Escrituras en tránsito: Revistas y redes culturales en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- RIOJAS, Carlos y RINKE, Stefan (coords.) (2017): *Historia global: perspectivas y tensiones*. Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz.
- RIVODÓ, Joussette y OMAÑA, José Luis (eds.) (2017): *Memorias del Congreso Cultural de Cabimas sobre la dependencia y el neocolonialismo*. Caracas: El Perro y la Rana.
- ROBLEDO LIMÓN, Ricardo (1971): “El Partido Comunista de Venezuela. Sus tácticas políticas de 1964 a 1969”, *Foro Internacional*, 11, 4, pp. 531-551. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/pdf/27737722>>.
- ROJAS, Roberto (2011): “El departamento de cine de la Universidad de los Andes 1962-2003”, *Boletín del Archivo Histórico*, 17, pp. 15-67. Disponible en: <<http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34727>>.

- ROSAURO, Elena (2017): “Hacer la historia. Narraciones visuales de la violencia en América Latina”, *Americania. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Nueva época, 5, pp. 213-242. Disponible en: <<https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/2042>>.
- ROSENBLAT, Ángel (1969): *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela*. Madrid: Mediterráneo, 1969.
- ROSZAK, Theodore (1981): *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Traducción de Ángel Abad. Barcelona: Kairós.
- SADER PÉREZ, Rubén (2013): *Hacia la nacionalización petrolera*. Caracas: Banco Central de Venezuela.
- SANJINÉS, Jorge (1969): “Su testimonio en Mérida”, *Cine del Tercer Mundo*, 1, pp. 78-80.
- SANOJA HERNÁNDEZ, Jesús (2001): *Golpes de Estado en Venezuela, 1945-1992. Crónicas, testimonios, reportajes y fotografías de la época publicados en el diario El Nacional*. Caracas: CEC/El Nacional.
- SARLO, Beatriz (1992): “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América. Cahiers du CRICCAL*, 9-10, pp. 9-16. Disponible en: <https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047>.
- (2008): “Final”, *Punto de Vista*, 90, pp. 1-2.
- (2010): *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARTRE, Jean-Paul (1950): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- SCHEUZZER, Stephan (2016): “Readings of Cosmopolitanism: Revolutionaries’ Biographies in the Intersections of Marxism and Anti-Colonialism in the Interwar Period”, *Monde(s)*, 10, pp. 151-166. Disponible en: <<https://doi.org/10.3917/mond1.162.0151>>.
- (2018): “La historia contemporánea de México y la historia global: reflexiones acerca de los ‘sesenta globales’”, *Historia Mexicana*, 68, 1, pp. 313-358. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.24201/hm.v68i1.3644>>.
- SORENSEN, Diana (2007): *A Turbulent Decade Remembered: Scenes from the Latin American Sixties*. Stanford: Stanford University Press.
- SUÁREZ, David (1988): “El cine documental venezolano años 60”. En: *Hojas de cine. Testimonios del Nuevo Cine Latinoamericano, vol. III: Centroamérica y el Caribe*. Ciudad de México: Fundación

- Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 319-327.
- SUÁREZ, Florencia y GUSTAVINO, Berenice (2015): “La puesta en escena del arte latinoamericano: relatos, representaciones y modos de producción”, *Arte e Investigación*, 11, pp. 136-142.
- TIBOL, Raquel (1987): “Jacobo Borges en retrospectiva”, *Revista de la Universidad de México*, 441, pp. 28-32. Disponible en: <<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/0ef10a00-bad7-4733-b439-6d4a-2b4b0104?filename=jacobo-borges-en-retrospectiva>>.
- TRABA, Marta (1973): *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/1970*. Ciudad de México/Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1978): “Venezuela: cómo se forma una plástica hegemónica”, *Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, 1, pp. 4-13.
- (1994): *Arte de América Latina: 1900-1980*. New York: Banco Interamericano de Desarrollo.
- (2017): “Mirar en Caracas”. En: Nelly Prigorian y Carmen Díaz Orozco (coords.), *Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO.
- TORRES, Ana Teresa (1999): “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones”. En: Karl Kohut (ed.), *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 55-65.
- TZARA, Tristan (1963): “Manifiesto Dada 1918”. En: *Lampisteries. Les manifestes DADA*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- VANDORPE, Yasmine (1996): “Sardio: Un compromiso artístico y político”, *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, 6-7, pp. 26-39. Disponible en: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/32263/articulo2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- VARGAS, Mariela (2012): “El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin”, *Revista Latinoamericana de Filosofía*, XXXVIII, 1, pp. 85-108.
- WELLEN, Michael Gordon (2012): “Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-making at the OAS, 1948-1976”. Tesis de doctorado. University of Texas.

- WILLIAMS, Raymond (1980): *Problems in Materialism and Culture*. London: Verso.
- (2000): *Marxismo y literatura*. Traducción de Pablo di Masso. Barcelona: Península.
- (2001): *El campo y la ciudad*. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires/Barcelona/Ciudad de México: Paidós.
- WOODS, Gioia (2017): “Reinvent America and the World’: How Lawrence Ferlinghetti and City Lights Books Cultivated an International Literature of Dissent”, *European Journal of American Studies*, 12, 2, pp. 1-17. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/ejas.12041>>.
- YURKIEVICH, Saúl (1971): “Premio Casa de las Américas: Diez años de poesía”, *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 16, pp. 99-121. Disponible en: <<https://doi.org/10.3406/carav.1971.1791>>.
- ZAMBRANO COLMENARES, Eduardo (2001): “Fiesta y subversión creadora en la Vanguardia Venezolana del sesenta”, *América: Cahiers du CRICCAL*, 28, pp. 95-103. Disponible en: <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2002_num_28_1_1556>.
- ZIMMERMANN, Eduardo (2017): “Estudio introductorio. Una nota sobre nuevos enfoques de historia global y transnacional”, *Estudios Sociales del Estado*, 3, 5, pp. 12-30.
- ZOLOV, Eric (2013): “Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America”. En: Carlos Aguirre (ed.), *Militantes, intelectuales y revolucionarios. Ensayos sobre marxismo en América Latina*. Raleigh: A Contracorriente.



IBEROAMERICANA
VERVUERT

Este libro ofrece una mirada crítica al quehacer cultural de los sesenta sin renunciar a la historización de un contexto de efervescencia política que problematiza la cuestión de la violencia como sello distintivo de la década. El análisis de las propuestas estéticas, así como de las polémicas escenificadas en la prensa, ofrecen al lector poco familiarizado con Venezuela visualizar la dinámica de un campo cultural en pleno proceso de transformación, en el que los distintos grupos emergen, se cruzan y desintegran en pocos años. Así pues, se reseñan trabajos de agrupaciones clave del período como *Tabla Redonda* y *El Techo de la Ballena*, pero se incluyen también apreciaciones sobre el antecedente necesario que fue *Sardio*, derivaciones postreras como *La República del Este* y *Rocinante*, las colaboraciones allende las fronteras y el mismo Congreso de Cabimas, último esfuerzo colectivo por mantener lo que fue la izquierda cultural. En su epílogo se reflexiona sobre el proceso de institucionalización y la capacidad crítica de las prácticas culturales en el seno de un campo cultural en regeneración.

“Al fin todo un libro sobre los movimientos literarios y artísticos de proclamación revolucionaria que tuvieron lugar en Venezuela durante la sexta década del siglo xx.” – Alfredo Chacón

ISABEL J. PINIELLA GRILLET es doctora en Historia por la Universitt Bern e investigadora postdoctoral en el Institut d’Histoire du Temps Prsent en Paris. Su investigaci3n y publicaciones abordan cuestiones de historiografía, discurso, ret3rica material y memoria.



9 788491 924326