

## **"TECHO DE LA BALLENA": LA POESIA DE LA AGRESIVIDAD VERBAL**

El fervor creado por la destitución del dictador Marcos Pérez Jiménez, en enero de 1958, abrió, para la literatura venezolana un nuevo capítulo en su historia, que vendría a tener repercusiones enormes para las subsecuentes generaciones. No puedo soslayar en lo mínimo el tremendo desahogo sentido a causa del cambio de ambiente político. Al ser destituido Pérez Jiménez, en la literatura inicia un período de radicalización, mientras que en lo político continúa un status conservador y cauteloso, opuesto a un verdadero cambio radical. El temor por las tendencias de izquierda, igual que el beneficio económico por los depósitos de petróleo mantuvieron al sector político más apegado al régimen anterior que a la idea de cambio.

De esta situación, surgió un grupo de escritores que se autonabraba "Sardio". El grupo literario "Sardio" fue producto de una reacción fuerte a la realidad política venezolana. La asociación, formada por jóvenes universitarios, iniciados de la previa clandestinidad, y militantes de la resistencia, se apoya en un programa estético de cuestionamiento y revolcación de los parámetros hegemónicos culturales. Ellos demandan, de manera paralela al derrocamiento de la dictadura, la destitución de las estéticas formales. El espíritu de renovación, de cambio, y de búsqueda forma una parte integral del entendimiento de un deseo de cuestionamiento, que se basa en el rechazo de una identidad nacional tradicional por otra radicalmente diferente y mucho más afín a la vivencia inmediata.

Este deseo de renovar, que se manifiesta de una manera militante desde un principio, será llevada a un extremo mucho más cuestionador al inicio de la década de los años sesenta. La búsqueda revitalizante, poco a poco, se convierte en la norma de utilizar y hacer poesía. Es tanto el desenvolvimiento y la insistente diferenciación con lo anteriormente producido que lo que antes era cuestionante se convierte, casi inmediatamente, en lo ahora cuestionado. De tal manera que el cuestionamiento estético llega a un absoluto desgarramiento de todo concepto establecido en nombre de lo que aquellos artistas querían hacer como nueva vanguardia. De manera constante crece la inconformidad, tanto fuera como dentro de "Sardio". Para 1961, insatisfechos con las diferentes direcciones que "Sardio" tomaba, e inspirados por su espíritu de renovación, el grupo deja de existir.

"Sardio" entrega a las letras venezolanas un deseo de cuestionar la estabilidad y validez estética de la producción hegemónica. La preocupación esencial del grupo de marcar la importancia de mantenerse comprometido con la situación vivencial del país sigue siendo vigente hoy en día. Ante la dispersión de los miembros de "Sardio", muchos

de sus elementos se unieron a otro grupo de escritores y artistas plásticos que empezaban a entrar en el orbe cultural, "El "Techo de la Ballena"". Su producción inicia en marzo de 1961, recopilando dentro de él una gran mayoría de lo que ahora son los escritores de mayor renombre en Venezuela. El proyecto de El "Techo de la Ballena" era uno de verdadera radicalidad substancial y espiritual. El momento histórico que le tocó vivir al "Techo de la Ballena" confluye con la continua inseguridad política en Venezuela, marcada por una creciente violencia. El deseo era de crear una verdadera reacción y provocación al status quo, por medio de una visión estética de la violencia misma que en aquel momento se vivía. "La agresividad de El Techo de la Ballena, surgiendo de esa fragmentación de la revista "Sardio", nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964" (Rama, 13)

Aunque en su fundamento El "Techo de la Ballena" fuera un grupo muy interesado en la representación del arte plástico, entre sus filas figuraron escritores tales como Edmundo Aray y Salvador Garmendia, así como los poetas Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles. Su primera incursión al mundo cultural fue por medio de una exhibición titulada "Para restituir el Magma," de la cual surge su manifiesto, entregado via una hoja plegada que vendrá a ser luego su revista, Rayado sobre el Techo. En el manifiesto se encuentra la clave de la estética de la explosividad que el grupo profesaba. Al revisar su contenido, se encuentra la violencia en la imagen del magma. "Es necesario restituir el magma la materia en ebullición la lujuria de la lava colocar una tela al pie de un volcán restituir el mundo la lujuria de la lava..."(Santaella, 71)

La lava actúa con el deseo frenético de destrozarse y recrear a todo lo que se encuentra en su pasar. El hecho de crear es como la ebullición de la tierra, acción que resulta en la restitución del mundo. La imagen violenta, de renovación, ya anuncia el dinamismo proactivo que El "Techo de la Ballena" demandaba de sus integrantes y sus espectadores a la vez. De la misma manera, la estructura del texto marca visiblemente la fragmentación de acción que se profesaba. En el mismo primer número, está con mayor claridad la postura de El "Techo de la Ballena" como agrupación filosófica. En el texto titulado "El gran magma" se escribe:

Bajo toda estructura que pretenda encerrar una dinámica existe ya un gran germen de ruptura... de ahí que la ballena para existir no necesita saber zoología el "Techo de la Ballena" está fundado en plena lucidez incontrolable del orgasmo que sólo los insomnios verifican porque la ballena

es el único prisma válido es el único prisma que tiene su barbarie. (Santaella, 73)

La explosividad del planteo estético se hace notorio al indicar que vienen de un "orgasmo". La violencia no sólo es notable en la agresividad de las imágenes representadas sino también en la forma de violentar a la palabra misma. Las intenciones estéticas de "Sardio" son llevadas a la exageración por los integrantes de El "Techo de la Ballena", y, como espiral desenfadado, desgarran a todo lo que hay en su paso. José Ramón Medina indica que la violencia del país se ha visto bien reflejada en la creación de las letras y artes. El indica que "No ha sido sólo el tema en sí mismo, por lo demás atractivo como ingrediente necesario --por venir de una realidad insustituible-- sino la propia rebeldía del creador, enfrentándose decididamente a una situación que trata de coartar o limitar su poder de expresión, emanante del uso irrestricto de su libertad." (Medina, 270-271)

Esta violencia es clara en los tipos de proyectos que El "Techo de la Ballena" se propuso montar. Los dos mejores ejemplos son "Homenaje a la cursilería" y "Homenaje a la Necrofilia" Del primero, Caupolicán Ovalles indicó que significaba "un testimonio sobre farsantes con aires de comprometidos y hacedores de cultura." (Rama, 12) El segundo, netamente subversivo, causó un verdadero asco de reacción entre la hegemonía cultural. Angel Rama, resume el impacto de la exposición y expresa que fue "...el ápice del movimiento, su más pleno ejercicio de la provocación porque obtuvo la anhelada respuesta por parte de los indignados burgueses caraqueños a quienes iba dirigida de hecho la muestra." (Rama, 12)

Agrégase a esta nitidez por la violentación del individuo y de sus "sensibilidades" la violentación de la identificación de lo nacional según la hegemonía cultural como algo netamente positivo. En El "Techo de la Ballena" existe una necesidad de atacar los valores culturales a la par de cuestionar y violentar los valores sociales. A la par de la violencia está la realidad de la ciudad y la urbanidad como nuevo modo de atender la condición nacional venezolana. En una generación, la ciudad viene a tomar una enorme importancia en el desenvolvimiento literario venezolano. Los escritores se enfrentan a una realidad exorbitante: Venezuela pasa de ser un país de provincias a uno en vías de desarrollo urbano, en el paso de sólo treinta años.

La experiencia de la ciudad se hará todavía más drástica al ejercerse sobre los jóvenes provincianos a quien 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 de modelos que acaban de ser importados.(Rama, 22)

De aquí que la ciudad y todas las experiencias, tanto positivas como negativas que en ella se encuentran, vendrán a formar una parte integral de la identificación nacional. Caracas deja de ser provincia y se convierte en una verdadera metrópolis, con todas las consecuencias que esto carga. El acceso a la educación se hace más patente y muchos estudiantes ahora vienen de las afueras para integrarse en el ritmo urbano nacional. La poesía que se produce de este momento refleja esta sensación de vivir en la masa urbana. De aquí se podría concluir que es en este momento donde se empieza a sentirse en Venezuela los primeros rasgos de las diferentes contradicciones de la desconcertante postmodernidad. El influjo de masas provinciales a la ciudad viene a traer como consecuencia una conglomeración de diferentes visiones de mundo sobre lo "bello" y lo "no-bello." De aquí que resulta ese deseo de regresar al magma, a volver a formar los conceptos de estética, de validez y de identificación iconoclasta.

El esfuerzo de captación de la totalidad urbana implicó la renuncia a una teoría previa de lo bello y es allí donde con más claridad se tiende el abismo que los separa de los precursores de la modernización. Los integrantes del movimiento se resolvieron a hacer suyos todos los ingredientes de esta realidad tumultosa a la que se asomaban, sin detenerse en jerarquías y clasificaciones estéticas.(Rama, 23)

De El "Techo de la Ballena" surgen dos poetas bastante diferentes, y a la vez ejemplares de la estética de volatilidad que el grupo profesaba: Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles. Calzadilla toma de lleno el tema de la urbanidad, utilizando las imágenes de esta visión de mundo como manera de irrumpir en la irreverencia y la polémica abierta del mundo cultural. De Calzadilla, Alejandro Salas ha escrito que "Ningún poeta venezolano ha sido más obstinadamente fiel a la Caracas de los últimos 30 años que [él]. Lúcido y fiel, aterrado y fiel, solidario y suicida." (Salas, 209) Aunque Calzadilla ya había escrito tres poemarios, Primeros poemas (1954), La torre de los pájaros (1955) y Los herbarios rojos (1958), previo de unirse a las filas poéticas de El "Techo de la Ballena", este material es ejercicio de formación para lo mayormente característico en él, la ciudad y la exploración de la psicología de sus personajes, como él indica: "me reconozco en la selva urbana que me propone una máscara" (Calzadilla, 17). Son tres los libros que produjo durante su militancia como ballenero: Dictado por la jauria (1962), Malos modales (1965) y Las contradicciones naturales (1967). Además escribe otros más adelante, entre ellos Oh Smog (1977), y Diario

para una poesía mínima (1986). En total son doce, pero la variación temática en aquellos producidos desde el movimiento ballenista mantienen una consistencia íntegra. Al revisar un poema de Dictado por la jauria, "Gracias al barniz," nos confrontamos a la estética de la agresividad y de la fibra urbana que es Calzadilla.

Los cuadros viven de las frases al oído de los buenos modales de los motivos de la adoración de los reyes y la esclerosis del millonario, de un paisaje de selva urbana de un cuarto detestable de barrio latino para alcoba refinada o sencillamente de los desnudos de mujer originalmente tendidos para la venta pública miles de cuadros comienzan a vivir cuando se descorre la cortina...(Calzadilla, 15)

Lo primero que se nota es el uso del poema en prosa, estilo que viene de la tradición establecida, en Venezuela, por José Antonio Ramos Sucre. Al igual que Ramos Sucre, Calzadilla utiliza el prosaísmo como fórmula para extender el espacio poético, así como para reconstruir una visión de mundo donde se enfatiza la imagen inmediata. De tal modo, el motivo del cuadro, como manera de presentar la exhibición de personajes urbanos, sirve como forma de hacer al lector enfrentarse a una realidad radicalmente diferente a la que está acostumbrada .

Los buenos modales, los motivos religiosos y la esclerosis de los ricos son equiparados con el salvajismo urbano de una habitación pobre de un barrio latino para demostrar la discrepancia de dos realidades absolutamente distintas, la de la burguesía, representada por códigos de "buen gusto" versus la asumida detestabilidad del cuarto rústico. El poema menciona otro motivo artístico, los desnudos, que igualmente son subvertidos por la alucinación de la venta de éstos con la venta de mujeres. La vida burguesa es otra manera de prostitución, pero una más aceptable, por su legitimidad ontológica, basada en la remuneración económica. El poema se dirige a una audiencia que espera una obra de arte para confrontarla con nada menos que ellos mismos, ahora puestos en galería, símiles del espectáculo de otros.

...gracias al barniz hemos cambiado sólo de aspecto pero el amor lleva el mismo traje hemos cambiado la costumbre la esperanza está perdida galanes rejuvenecidos por una fiesta perpetua gracias al barniz conservan los modales del renacimiento y todo lo que viene antes porque gracias al barniz la pintura muda de dueño...(Calzadilla, 15)

El barniz que protege la pintura es esa capa que supuestamente cubre todos los pecados, enmascarándolos como si fuera un traje. Pero al igual que un traje, sólo cubre al cuerpo, no cambia la verdad. La elite social, representada por aquellos "galanes" que reviven en la "fiesta perpetua," son desenmascarados, despintados por el mismo barniz que los encubre. Los buenos modales, como lo que existe bajo una y otra capa de barniz, queda encubierto, atrapado, y a la vez visible.

Otro aspecto de la poesía de Calzadilla es la ausencia de toda marca de signos de puntuación. Esta ausencia ayuda a crear un tono de agresividad con la palabra misma, ya que una idea contrasta y choca con otra y otra. Esto da un ritmo de urgencia muy característico de la vida urbana. Al escribir así, Calzadilla hace del lector un cómplice en la naturaleza de agresividad que el poema trata de comunicar.

Juan Liscano ha calificado la poética de Calzadilla como "existencialista materialista," basada en la rebelión. De Dictado por la jauria, ha escrito que "evoluciona hacia un humor negro incisivo, hacia una denuncia implícita hacia una insurgencia psicológica de corte nihilista, convirtiendo en metáfora fundamental la exposición del hombre contemporáneo"(Liscano, 289). La idea de la psicología nihilista en Calzadilla es de gran importancia para comprender la profundidad de este autor, y de apreciar su introspección en los sectores más lúgubres y recónditos de la sociedad metropolitana.

Calzadilla se establece como el poeta de la urbanidad, de la existencialidad del individuo, perdido en un ambiente lleno de caos y de violencia. En otro poema, uno de sus más largos, "Nuestras vidas no quieren resurrecciones," se hace un recuento de un paciente que se enfrenta a su médico y a la noticia de su pendiente muerte. Tejiendo la trama y el sentimiento del individuo con la enfermedad que sufre la ciudad, el poema evoluciona como un grito de furia ante la impotencia de la vida.

En la sala cada paso se mide  
teniendo en cuenta las dimensiones justas  
de la mesa de operación  
Después de todo el espíritu y el cuerpo  
marchan juntos deben entrar  
sin que sobre ni falte ni un solo trozo  
(...)  
Balanceándose como un trapecio,  
un deseo de exterminio pronto se  
ejercita en las pinzas  
Bella inclinación de la cabeza (supongo)  
en cuya cofia reluce el neón  
Es el movimiento  
Ni la cabala ni el rezo bastan...(Calzadilla, 85)

El poema rteeierte la supuesta precisión de la ciencia, basada en las medidas y en los instrumentos de operación. A esta imagen se adjunta un balance entre la esencia y la sustancia del individuo, donde cada uno forma una parte integral del otro. De esto se crea un balance, pero este balance es precoz, ya que de él surge el deseo de amputación, subyacentemente creado por la imagen de la pinza. La cofia que resguarda la cabeza, otra imagen que establece un balance entre lo artificial y lo natural, la cabeza y el neón, irrumpe al final cuando se advierte que ni lo experimental ni lo espiritual tienen cabida en la decadencia total, tanto del individuo como de la sociedad que lo engendra. La inhumanidad de esta misma parte social que debería querer ayudar a sus miembros se muestra de lo más desinteresada.

Por si ocurre algún desenlace  
favor dejar el número de la tarjeta  
No faltará quien se desvele  
Mas es fácil saberlo al día siguiente:  
Suelen desocupar la cama que espera por otro (Cazadilla, 86)

El interés no es de ayudar sino de recibir pago por medio de la tarjeta de crédito, otra creación novedosa de la burguesía urbana. Esta imagen es yuxtapuesta con la del sufrimiento de la pérdida del sueño y la entrada y salida de los pacientes, quienes ocupan y desocupan camas, dejando de ser individuos para convertirse en un número de tarjeta en sí. Y esta visión de mundo es interminable, con la alusión a un 'otro' que inevitablemente espera. En un momento dado, entra en escena la figura central del poema, el doctor mismo, quien no trae la panacea esperada, sino por contrario una sentencia de muerte.

El mira a la puerta sin ver entrar a su doble  
El mayor misterio  
Llegó el doctor. La ablación no necesita  
permiso del paciente. El rezo no disipará  
el abultamiento con un golpe de dados  
Ni los milagros guindando tras la puerta  
la mano en la pinza siempre lista para firmar  
sobre la carne su sentencia de muerte  
(Como cabeza de lombriz de tierra toda  
exacerbación monstruosa debe ser cortada  
a ras de la conciencia)  
(...)  
La ablación no necesita permiso del Señor

(la mirada se hace blanco en esa cosa negra que cae en el cesto) (Calzadilla, 87)

Desde afuera entra ese gran misterio, el doctor. Este es casi un dios por la alusión al código mitológico cristiano del 'mayor misterio.' Tal es el poder adscrito a éste que la extirpación que le hace al paciente, tanto física como psíquica, no necesita de su permiso. Esta amputación simbólica se vuelve real, y nuevamente toma un significado pseudo-religioso al hablar de los rezos . El espacio de la ciencia y la creencia cuasi-religiosa queda demarcada por la puerta, donde de un lado se encuentra el médico y del otro los milagros colgados, detrás.

Igualmente sin sentimiento, el médico se convierte en la pinza extirpadora, el ejecutor de aquella sentencia de muerte por medio de su mera firma. Como manera de justificación existe un pensamiento parentético que habla de la exterminación de las víctimas como si fueran lombrices de tierra, tachándolos de "exacerbaciones monstruosas." No quedando ahí, todo esto es hecho a "ras" de la supuesta conciencia humana. Más delante, esa ablación ahora es más que sagrada porque ni siquiera de Dios se requiere permiso. De esta manera se enfatiza el papel mesianico, pero no de salvador sino de acribillante, que la ciencia y la tecnología juega con la conciencia humana urbana.

El poema continúa de la siguiente manera: "Así es, dijo el doctor haciendo esos/ De modo que la única forma de emanciparse de la cama/ es morir a tiempo" (Calzadilla, 87-88) La resolución de la vida queda horrendamente trazada en la muerte de una manera ordenada, como si fuera la partida de un autobús o un tren. Al final queda la repetición de la misma fe en otro:

Siempre encontrarás quien te lleve tierra adentro  
Una manera de estar caliente es aferrarse al hielo  
Cada uno es rama de sí mismo doctor  
Antes de llegar a término del viaje ya la rueda  
había hecho lo suyo y pasado muellemente sobre lo  
que no quiero recordar...  
(...)  
Sin pena ni gloria Oiga la sirena  
En busca de su ocaso cada quien corre hacia su amanecer  
Al amanecer todavía es la noche viéndolo bien doctor  
Es cosa de mirar a la gente que mira disciplinadamente  
un accidente sólo por el placer de mirar doctor  
Arbol de otro costado  
oígalo crecer  
Su muerte no quiere resurrecciones

Su vida no quiere resurrecciones  
Tocan  
Dígale que pase.(Calzadilla, 88)

La voz poética hace una referencia a un viaje simbólico que profundiza hacia la naturaleza, donde las fuerzas naturales se encuentran en un desequilibrio. Por lo tanto la referencia paradójica al calor del hielo. Sin embargo, la voz poética, ahora retomada por el paciente, encuentra ese balance. Todos los seres humanos forman parte de una sola rama. El sufrimiento no es unilateral, sino colectivo. En seguida, habla del final del viaje, es decir la muerte, que viene a triturar a todos, moliéndolos como granos de maíz o trigo. Entonces viene la muerte, identificada por el sonido de la sirena. La sirena aquí es utilizado como anuncio. Pero en este anuncio no hay lamento, sino mera aceptación. Al momento, se indica la manera intransigente que todos los hombres persiguen su destino, y es durante el momento final, el ocaso, cuando reconocemos nuestra verdadera esencia, el amanecer.

Desgraciadamente, este amanecer tampoco es la solución. Ni en el pasado ni en el presente está la salvación, y todo torna a lo mismo. De ahí que la noche y el amanecer sean equiparados. La muerte es reducida a un espectáculo lleno de orden y placer. El final de la vida, la voz poética comunica, no es otra cosa que un acto más, y en el ruedo de la urbanidad, ni siquiera se recibe con dignidad. Al final del poema, aparece de manera sardónica un refrán pero torcido para enfatizar esta futilidad. El refrán, "árbol que crece torcido...", se convierte en un árbol mutado, enfermo, sin deseo de reconstrucción ni en vida ni en muerte. Los dos últimos versos crean el sentido de repetición perpetua que ya habíamos mencionado. De esa puerta que divide a los dos mundos, el mágico del real, viene otro llamado por otro ente. Lo interesante aquí es de dónde viene, y quién es el/la que indica que otro debería pasar.

Juan Calzadilla es el poeta de la urbanidad. En él existe un desafío al status quo burgués. Su poesía toca la psique del hombre embutido en la oficina, del individuo que siente la alienación de vivir en un mundo metropolitano lleno de confusión y de desamparo. Como indica Juan Liscano, Calzadilla es un poeta que "rehusa el optimismo humanitario, la evasión y la trascendencia." (Liscano, 290)

Calzadilla toma el papel del carnicero, y no del cirujano, pero destaza con una precisión igual a la del cirujano. Su identificación con el primero y no con el segundo no es gratuita, ya que Calzadilla opera con una conciencia zambullida en el proletariado. El intento de ir más allá del lenguaje poético, arrasando con todos los conceptos de esteticidad, utilizando una poética del feísmo, sirven como herramienta para crear un constante ataque y una repudiación de una sociedad aburguesada que, en última instancia crea un verdadero

esclarecimiento. Su poesía causó y sigue causando grandes resonancias dentro de la comunidad de la élite social caraqueña.

Si Juan Calzadilla escribe sobre la agresividad que azota al hombre urbano, le toca a Caupolicán Ovalles marcar la estética de la agresividad en sí. El lenguaje de Ovalles es el de la calle, el del obrero, de las masas proletarias. Su verbo irrumpió en los oídos de la sociedad burguesa como un grito desesperado en denuncia de todo lo que ésta establecía como parte de la conciencia estética nacional. Esta estética estaba basada en las normas establecidas por la política conservadora y reaccionaria de la década pasada, así como la filosofía conservadora de la presidencia de ese momento. Si la dictadura política había terminado, no de la misma forma la dictadura intelectual, establecida por los centros culturales hegemónicos.

De este contexto de constricción hegemónica brota la poesía de Ovalles. Su programa estético, y político también, constaba de recrear el sentimiento del proletariado a base del shock, de la agresividad verbal y del cuestionamiento total de lo que podría ser o no ser postulado como artístico. Ejemplo de esto es su "Investigación de la basura" obra que según el mismo Ovalles intentaba mostrar "la ineficacia de la palabra tradicional, lo inoportuno del ejercicio culto, la triste invalidez de lo literario."(Rama, 23). Otro ejemplo de esta agresividad sería la presentación del "Homenaje a la cursilería," donde la hegemonía vuelve a ser ridiculizada y el cuestionamiento agresivo de lo artístico viene a sobrelucir.

Pero no existe un ejemplo de esta estética de la agresividad más palpable en Ovalles que su poema "¿Duerme usted señor Presidente?." Este poema utiliza un lenguaje bastante franco, coloquial, lleno de una acidez irónica, y una tendencia hacia lo grosero. Angel Rama califica al poema como un acto terrorista intelectual, y escribe:

Los dos ejemplos categóricos, uno en las letras y otro en las artes plásticas, de ese terrorismo [artístico] fueron representados por un poema de Caupolicán Ovalles, ¿Duerme usted señor presidente?... y la exposición de Carlos Contra maestre, Homenaje a la necrofilia...ellos evidenciaron en estado puro el acto terrorista, tal como puede concebirse en la órbita de la palabra y la imagen. (Rama, 27)

Desde el primer verso, "¿Duerme usted señor Presidente?" se define como un verdadero ataque lleno de fuerza hacia el establecimiento político, y cultural.

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.(Rama, 61)

Al presidente, figura representante de toda una conciencia nacional, lo vemos deleitándose en su palacio, enfatizando la riqueza material que representa. El presidente es un individuo con un apetito insaciable que come más que todo el resto del país. Esta hipérbole sirve para marcar la ostentación de consumo en los círculos de la élite nacional. Además, su consumo no lo afecta ya que "engorda menos." Esta imagen de la gordura es utilizada para jugar con la idea de la vanidad y la apariencia.

La 'buenaventura' de no engordar se debe a dos factores antitéticos. El primero sigue pautando la imagen de vanidad. El presidente es una persona elegante y por lo tanto no engorda. La segunda imagen es aún más interesante. No engorda por ser traidor, pero ¿traidor a qué o a quién? El doble filo de esta imagen consiste en su traición no sólo a su propia figura sino al resto que no comen ni con el mismo ímpetu, ni con los mismos resultados que el presidente. Claramente se establece una gran diferencia entre lo que representa el presidente y lo que son aquéllos a quienes debería representar.

La voz poética describe al presidente como un individuo que tiene sus muelas en "perfectas condiciones" aludiendo a dos ideas. La primera, sigue siendo la figura cuasi-perfecta que éste presenta; la segunda es lo que representa "las muelas," un aparato de trituración en el acto de comer. El nexo con la alimentación propia es evidente y sugiere de manera más enfatizada la monstruosidad de la figura que representa la hegemonía política y cultural.

La perfección exterior no es igual al ver al presidente desde su interior. Tiene una úlcera que carcome no el estómago, sino el corazón. La úlcera plantea un espacio de hombre moderno, urbano. Esta herida es causada por las supuestas preocupaciones. Pero lo que afecta esta lesión es la bondad y el buen trato de los individuos. Es decir, al mencionar la destrucción del corazón esto lo convierte en un personaje maldito y monstruoso. Esta monstruosidad se enfatiza con la sonrisa que lleva en su sueño, metáfora que indica el estado de ánimo del personaje. Si padece de una lesión, éste no sufre y hasta puede dormir con amplia tranquilidad.

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  
y ruñe los huesos que le tira cualquiera  
de caché.  
Su barriga y su pensamiento  
es lo que llaman water de urgencia.  
Por su boca  
corren las aguas malas  
de todas las ciudades.  
Con sus manos destripa virgos  
y  
como una vieja puta  
es débil  
y orgulloso de sus coqueterías.(Rama, 61)

La ironía con la cual se construyen los primeros dos versos es bien entendida. Lo que pareciera ser admisión del deseo popular cambia a un grupo reducido, la hegemonía, cuya función es de demandar lealtad del presidente. Este a la vez pasa a ser un animal, un perro, código que mantiene una doble connotación, la una de fieldad, la otra de fiereza. Como perro, a la vez que es fuerte porque manda, también es servicial a sus amos, los mayoritarios, porque sucumbe a sus deseos. La entrega es enfatizada por la manera de roer los huesos.

De su barriga, al igual que de su pensamiento brotan orines, ya que se nos indica que son "water de urgencia" haciendo alusión al acto de orinar. Además, estas "aguas malas" no sólo salen de la barriga y del pensamiento sino también de la boca. Esta imagen podría referirse a la demagogia de los políticos, que prometen tanto y entregan tan poco. El indicar que las aguas corren por todas las ciudades es una manera de pluralizar y generalizar esta traición, ya que alcanza a todos los pueblos, y no sólo donde se encuentra el palacio gubernamental.

La figura del presidente es destripanda hasta el elemento natural, aludido en la mención de la virginidad, o más bien la potencialidad del bien en el pueblo. Al momento es igualada a una vieja puta, signo de su entrega corporal a base de beneficio monetario y/o político que aunque es débil, también tiene orgullo de su manera de recibir los halagos y beneficios.

Se cree el más joven  
y es un asesino de cuidado.  
nadie podría decir  
cuál es su gesto de hombre amado,  
porque todos escupen su signo

y le dicen cuando pasa:  
"Ahí va la mierda más coqueta".  
    Cuando  
se paga la luz  
    el teléfono  
        el gas  
y el agua,  
    como un recién-nacido,  
entre cuidados y muelles colchones,  
la vieja zorra duerme.  
Nadie le hace despertar.  
El presidente vive gozando en su palacio.(62)

Nuevamente se aprecia el ataque a la vanidad de la figura, pero ahora entra otro elemento, la cuestión de su hombría. La imagen vuelve a idea de virgo (o virginal), presentada en los versos anteriores, enfatizado por la manera en que nadie puede describir el gesto que muestra cuando es amado. Aparte de esto, también se hace referencia al desprecio que se le tiene por todos al nombrarlo como "mierda coqueta." El uso de lenguaje escatológico es una forma retórica de comunicar un mensaje proyectado por todo el vulgo. Tal lenguaje, muchas veces denominado "de la calle" tiene la función de destripar toda esencia de poeticidad burguesa al texto. El presidente tampoco está conciente de las verdades diarias del pueblo, ya que cuando suceden rutinas como pagar los gastos de sobrevivencia, el presidente cobra primero una figura de recién nacido, es decir inocente e inactivo, y luego el de zorra, zagaz y astuta, pero siempre durmiendo en el mayor lujo, enfatizado por la descripción de los colchones.

Si en vez de dormir  
    bailara tango  
        con sus ministros  
    y sus jefes de amor  
nosotros podríamos  
oír  
    de noche en noche  
su taconeo  
de archiduque  
o duquesa.  
Podríamos reír  
sólo de verle,  
ridículo como es,  
esperar los aplausos  
de toda la gendarmería  
frenética.

Claro que uno está cansado  
y quiere un poco de diversión  
                  monstruosa,  
como ésta  
                  de verle  
con la lira en el cuello  
                  colgada,  
como un romano  
o como una romana,  
ciega de absurdas creencias geniales.(62-63)

La voz poética ataca la masculinidad del presidente, tachándolo de hermafrodita, y hace dos menciones de una sexualidad dudosa. La primera, llamándolo duquesa y la segunda, diciéndole "romana". De la misma manera se mantiene el ritmo acusativo de vanidad, porque ahora espera los aplausos de sus gendarmes, mientras el pueblo observa el espectáculo monstruoso. También es asociado con Nerón, aquel famoso emperador que destruyó la ciudad de Roma buscando inspiración en la quemazón y el sufrimiento del pueblo para componer una tragedia poética. Y, semejante a las acciones que el emperador demente tomó, entra en juego la mención de sus delirios de valoración genial a sus ideas locas. La siguiente parte del poema es la más acusativa.

Si en vez de prometer  
el descubrimiento de la piedra filosofal  
que ha de producir pan  
  y billetes de veinte  
se dedicara,  
por soberbio que es  
a vender patatas podridas  
o maíz rancio,  
los indios de esta nación  
le llamarían  
                  Cacique Ojo de Perla (63)

En esta sección vemos la verdadera actividad, según la voz poética, del señor presidente. Su razón de ser es predicar demagogia e imprimir dinero. La opción que se le da es de mantener un nexo con el pueblo y con los nativos (los indios) por medio de la venta de mercaderes. Pero, observando la condición que éstos viven, su mercancía está podrida o rancia. De esta manera se crea un contraste bien marcado entre los viveres y las posibilidades del presidente y las de su pueblo. la referencia a "Cacique Ojo de Perla" se

refiere a un término peyorativo, conciliado por el estado de la mercancía que pretendería vender.

Si en vez de llorar  
te murieses un día de estos  
    como una puerca elegante con sus grasas  
importadas del Norte,  
nosotros,  
que estamos cansados  
    de tanta estúpida confesión,  
pondríamos a bailar las piedras  
y los árboles darían frutos manufacturados.  
    Con tu vieja y putrefacta osamenta,  
alimento de ratas,  
llenaremos un sólo lugar de esta tierra  
y la llamaremos  
    la Cueva Maldita  
y será proscrita de ver  
y de acercarse a ella  
por temor a despertar tus histéricas  
    ternuras.(63)

En este momento el poema se convierte de un monólogo interior a un diálogo, y, por primera vez, la voz poética se dirige directamente al presidente, llamándolo de tú. La agresividad continúa, ahora más marcada porque el ataque es hecho de manera directa. Lo llama una "puerca elegante" interesada en lo que recibe del Norte, alusión clara de la influencia que Los Estados Unidos tenía en las decisiones gubernamentales. Según la voz poética, la muerte de esta figura será celebrada con tanta alegría que hasta las piedras, objetos inánimes, bailarían de gusto, así como los árboles darían frutos pero ya manufacturados. Es decir que habría una celebración de tal magnitud que llegaría al borde de lo imposible.

La figura del presidente se va desconstruyendo hasta quedar únicamente los huesos, que sirven sólo para alimentar a las ratas, infiriendo la degradación y la maldición hasta de la osamenta. Estos huesos serán colocados en un lugar específico, el cual se denomina "la Cueva Maldita." Es interesante como Ovalles utiliza el mito cristiano del arrojamiento del mal a un lugar maldecido, Gahenna, dándole calidad de cueva, morada para animales, y no para humanos. Este lugar será maldecido porque cualquier contacto humano podría regresar el terror a la vida. El tema de la tranquilidad del sueño continúa enseguida.

Te llaman



un modo de escritura automática. Las imágenes son separadas del resto del texto, y no son reconectadas al total del poema sino hasta el último verso.

La voz poética desea quemar, no se sabe si en realidad o en efegía, al presidente, luego reduciéndolo a estatus de sirviente amansado, de mozo de cama, pero uno barato, reconectando la idea de la figura del presidente como prostituta. Al final nos damos cuenta que la pregunta, que ha servido como una especie de estribillo, ha sido retórica. En su lugar tenemos la afirmación de la voz poética como el opuesto del presidente, ya que ésta sí es joven, y no lo aparenta solamente; ésta es apuesta, es decir llena de hombría, y es activa, ya que se pretende enfrentar a la figura del presidente mismo.

El último verso, retoma la línea escatológica para llamar al presidente un Ojo de Barro, una metáfora con connotación sexual al aparato reproductivo femenino por su forma. La conexión con los privados femeninos se hace más fuerte al momento que lo vuelve a llamar orines. De esta manera, la figura del presidente queda reducida a un acto fisiológico, perdiendo claramente toda semblanza de respeto u honor.

La intransigencia de la palabra en Caupolicán Ovalles es clara. Su otro libro, Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo,(1967) mantiene la misma irreverencia que el resto de su obra. Caupolicán Ovalles es sin duda, el maestro de la poética de la agresividad, del radicalismo característico de su grupo, El "Techo de la Ballena"; y, su política de choque y confrontamiento con el establecimiento hegemónico servirá como excelente modelo para otros "poetas malditos," en especial mención a Victor "El chino" Valera Mora, que vendrán después de él.

Ambos Calzadilla y Ovalles son excelentes representantes del desao de irrumpir en las normas esteéticas establecidas por la hegemonía venezolana. En ambos escritores se siente la frustración de ajustarse a un status quo vencido. En Calzadilla, el urbanismo es la musa que lo empuja a acomodarse en las filas de los marginales. En Ovalles, el lenguaje y la conexión con el proletariado es lo que lo hace un ballenero de lleno.

### Obras citadas

Calzadilla, Juan. Antología paralela. Caracas: Fundarte, 1989.

Liscano, Juan. Panorama de la literatura venezolana actual. Caracas: Publicaciones Españolas S.A., 1973.

Medina, José Ramón. Ochenta años de literatura venezolana. Caracas: Monte Avila Editores, 1980.

Rama, Angel. Antología del Techo de la Ballena. Caracas: Fundarte, 1987.

Salas, Alejandro. Antología comentada de la poesía venezolana. Caracas: Alfadíl, 1989.

Santaella, Juan Carlos. Manifiestos literarios venezolanos. Caracas: Monte Avila Editores, 1992.

### Obras consultadas

- Avendaño Lugo, José Ramón. El militarismo en Venezuela. la dictadura de Pérez Jiménez. Caracas: Ediciones centauro, 1982.
- Catalá, José Agustín. Poesía en la resistencia. Caracas: Ediciones Centauro, 1982.
- Magallanes, Manuel V. El 23 de enero y las luchas por la democracia en Venezuela. Caracas: Ministerio de Información y Turismo. Imprenta nacional. 1978.
- Silva, Ludóvico. "La generación poética de 1958" en Zona Tórrida. Revista Cultural de la Universidad de Carabobo. No 16-17. Venezuela: La Universidad de Carabobo, 1989, p. 8-16.