

CADÁVER DEL OBJETO: BASUROLOGÍA Y ESCATOLOGÍA EN EL TECHO DE LA BALLENA

*Object's Corpse: Garbology and Eschatology
in El Techo de la Ballena*

ISABEL JOSEFINA PINIELLA GRILLET
CENTRO DE ESTUDIOS GLOBALES, UNIVERSIDAD DE BERNA (SUIZA)
piniella.isabel@gmail.com

Resumen: el presente trabajo tiene por objeto analizar el carácter efímero del arte objetual de El Techo de la Ballena. En especial, se aborda el proyecto estético que representó la exposición de Carlos Contramaestre de 1961, "Homenaje a la necrofilia". Para situar esta experiencia en el contexto de la escena plástica venezolana, se exponen las influencias del informalismo, el dadaísmo y el surrealismo en la inclusión del objeto extra-artístico como forma de protesta política. El Techo de la Ballena proponía una ruptura con la tradición literaria y artística a través de la experimentación con elementos tradicionalmente excluidos de las prácticas estéticas: el uso de un lenguaje obscuro y malsonante y la incorporación de desechos y basura a las obras plásticas.

Palabras clave: neovanguardia venezolana, arte objetual, estética política, necrofilia

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the ephemeral nature of the objectual art of El Techo de la Ballena. Particularly, the aesthetical project that represented Carlos Contramaestre's exhibition of 1961, "Tribute to necrophilia" will be addressed. To situate this experience in the context of the Venezuelan plastic scene, the influences of Informalism, Dadaism and Surrealism are presented because of their inclusion of the extra-artistic object as a form of political protest. El Techo de la Ballena proposed a break with the literary and artistic tradition through experimentation with elements traditionally excluded from aesthetic practices: the use of obscene and swear words and the incorporation of waste and garbage into plastic works.

Keywords: Venezuelan Neovanguard Art, Objectual Art, Political Aesthetics, Necrophilia

El Techo de la Ballena fue un grupo perteneciente a la izquierda cultural venezolana de la década de los sesenta (Chacón, 1970).¹ Su aparición tuvo como escenario un país que se encontraba en un período de transición tras la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y el inicio del período democrático, primero con Rómulo Betancourt de 1959 a 1964 y seguidamente con Raúl Leoni de 1964 a 1969. Esta democracia, sin embargo, no satisfizo las aspiraciones de una izquierda alentada por el triunfo de la Revolución Cubana. La exclusión del Partido Comunista del Pacto de Punto Fijo, así como las impopulares políticas del presidente Betancourt inauguraron una década marcada por la violencia de la insurgencia guerrillera, la represión de la protesta y otras formas de activismo político clandestino.

El período de la transición democrática puede verse como una crisis sociocultural, no solamente por las distintas facetas de la violencia política, sino también por un complejo proceso de rechazo a la institucionalidad estético-ideológica. En el ámbito de las artes plásticas, la abstracción geométrica y el arte cinético se habían consolidado durante la dictadura como modelos estéticos del oficialismo, ocupando la agenda de los salones, los museos y las galerías nacionales (Nesselrode, 2014: 2). Así pues, un nuevo proyecto requería nuevos actores, nuevas prácticas y nuevas instituciones capaces de acoger un discurso de la regeneración. Emergieron grupos, revistas, editoriales y galerías desde las cuales era posible legitimar un discurso estético-ideológico rupturista.² El Techo de la Ballena proponía una ruptura con la tradición literaria y artística a través de la experimentación con elementos tradicionalmente excluidos de las prácticas estéticas: el uso de un lenguaje obscuro y malsonante y la incorporación de desechos y basura a las obras plásticas. La realidad nacional es vista como un entorno alienante, enfermo, fracturado, violento y extranjerizante. De ahí que, en un arte ligado a un fuerte sentimiento de compromiso social, fuera necesario desarrollar un lenguaje que dinamitara la escena artística venezolana.

El presente trabajo tiene por objeto analizar el carácter efímero del arte objetual de El Techo de la Ballena. En especial, se aborda el proyecto estético que representó la exposición de Carlos Contramaestre de 1961, “Homenaje a la necrofilia”. Para situar esta experiencia en el contexto de la escena plástica venezolana, se exponen las influencias del informalismo, el dadaísmo y el surrealismo en la inclusión del objeto extra-artístico como forma de protesta política. Interesa, no obstante, destacar el valor crítico de la práctica artística de Contramaestre en relación al proyecto ballenero más allá de la reiteración que

¹ Véase Chacón, 1970. El autor expone las razones de esta nomenclatura, basándose en las propuestas de no sólo El Techo de la Ballena sino de diversas agrupaciones que, especialmente durante el gobierno de Rómulo Betancourt (1959-1963), presentaron programas subversivos que incluían abiertamente una simpatía con los movimientos de izquierda, el antiimperialismo y la Revolución Cubana. Esta progresiva radicalización de la militancia intelectual se realiza al tiempo que se cuestiona la falta de originalidad de las letras y las artes venezolanas.

² Véase Carrillo, 2007, quien justamente analiza las diversas “propuestas poéticas renovadoras” de los grupos Sordio, El Techo de la Ballena, Tabla Redonda, Cuarenta Grados a la Sombra y Trópico Uno, al tiempo que establece vínculos con otras iniciativas de la región latinoamericana como el “nadaísmo colombiano” o el “tzantzismo ecuatoriano”, entre otros.

pueda suponer el tratamiento de materiales como la basura y los restos orgánicos a través de estrategias vanguardistas.

La década ballenera

Si bien la mayoría de los trabajos sobre El Techo de la Ballena se centran en su obra escrita, vale la pena retomar algunas ideas que pueden extraerse de sus manifiestos para así ubicar su proyecto estético. El primer manifiesto, “Para la restitución del magma” de 1961, aparecido en el primer número de la revista *Rayado sobre el Techo* y título de la primera actividad expositiva del grupo en un garaje de la urbanización de El Conde, acucia una necesidad de cambio y, en cierto modo, ansía una revolución, más que una renovación, de la escena cultural. Expresiones como “materia en ebullición”, “ritmos que tienden al vértigo” o “estallido” dan cuenta de ello. Blanco Fombona señala que el motor del grupo fue siempre lo trágico de la actitud del hombre caraqueño ante lo que se vivía (1998: 90). En el segundo manifiesto, publicado en 1963 y aparecido en el siguiente número de su revista, el grupo integra de manera más explícita un lenguaje bélico en sintonía con la lucha armada: “Como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra, nosotros insistimos en jugamos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos”. En este texto se propone el rastreo de la basura como única vía posible de regeneración. En el tercer y último manifiesto, publicado en 1964, a diferencia de los otros dos, el discurso aparece teñido de justificación más que de impulso:

Una simple navegación por el agua botada o los desechos dejados por la BALLENA, significa, al menos para nosotros, el encuentro con una certidumbre: la pintura y la poesía en nuestro país no podrán seguir siendo un manso escalonamiento de honores [...]

Blanco Fombona considera que este último texto revela el declive del grupo con base en esa necesidad de justificación que el propio título revela: “¿Por qué la ballena?” (1998: 91-92) Sin embargo, la revista *Rayado sobre el Techo* fue uno de los tantos proyectos de la agrupación, de ahí que sea arriesgado aventurar una hipótesis sobre su declive basándose solamente en el análisis de sus manifiestos. Cabe entonces hacer un breve recorrido sobre su actividad para poder abordar la especificidad de nuestro estudio de caso.

Varios testimonios hacen referencia a la fundación del grupo como una iniciativa de Carlos Contramaestre durante sus años de estudiante de medicina en Salamanca (Brioso Santos, 2002: 40; Aray, 2014b). El propio Contramaestre explicaría en 1991 que la ballena era el mar metaforizado que en 1957 lo separaba de Venezuela (Pérez Alencart, 2016). Con el sintagma “el techo de la ballena” bautizarían también su apartamento de estudiantes en la ciudad española (Vacas Polo, 2008). En cualquier caso, el grupo como tal inicia su actividad en Venezuela en 1961, llevando a cabo una actividad intermitente hasta su disolución, fechada entre 1968 y 1969. No puede decirse que 1964 marque el declive del grupo, aunque sí establece un cambio en la dinámica interna, por cuanto la labor editorial es menos colectiva. La revista *Rayado sobre el Techo* apenas tuvo tres números repartidos en cuatro años y ninguno de ellos

comparte ni el formato ni la diagramación. El resto de los trabajos editoriales incluyeron varios intentos de crear colecciones: la colección Sir Walter Raleigh entre 1962 y 1963, las “ediciones tubulares” entre 1963 y 1967, la colección Docencia Ballenera hacia 1967 o la colección El macrocéfalo de 1969. Hubo, además, diversas publicaciones literarias de trabajos individuales que no pertenecen a ninguna colección particular. Las exposiciones fueron la constante más estable, incluyendo aquellas realizadas colectiva o individualmente: “Para la restitución del magma” y “Homenaje a la cursilería” en 1961, “Homenaje a la necrofilia” y “Bestias, occisos” en 1962, “Tumorales” en 1963 o “Las jugadoras” en 1965; así como Daniel González en “Collages” de 1965, Juan Calzadilla en “Los esclavos sublimados” en 1967 o “Contra maestre” en 1969. Por último, cabe mencionar que alrededor de 1967 se imprimieron una serie de postales que incluyeron el trabajo de artistas externos y se realizó una película documental en colaboración con Carlos Rebolledo, *Pozo muerto*.

Lo interesante de esta breve exposición es ver en la intermitencia ese entusiasmo lleno de iniciativas y proyectos que al tiempo que se disolvían generaban nuevas ideas. Ahora bien, se trató ésta de una desorganización reivindicativa que subrayó justamente su carácter alternativo y fuera de la institucionalidad. En el caso de El Techo, estas iniciativas mencionadas superan en ambición a los proyectos editoriales que Claudia Gilman estudia como fenómeno suprarregional en la misma década. Para esta autora, el compromiso político determinaba la legitimidad de la producción textual, haciendo del escritor un intelectual (Gilman, 2012: 29). Esta transformación es resultado de procesos más complejos que no son analizados aquí. Sin embargo, es pertinente señalar esta particularidad del campo intelectual del período para entender el porqué de la “voluntad programática de crear un arte político y revolucionario” (2012: 29). En el contexto venezolano, a diferencia de otros grupos de escritores y artistas que entraron de lleno en el debate sobre la regeneración cultural, proponiendo proyectos estéticos universales o nacionales, El Techo de la Ballena amplió su propuesta a las artes plásticas y actuó reaccionando a una experiencia drástica de la ciudad y emulando las guerrillas. Ángel Rama señaló en 1987 cómo estos jóvenes intelectuales presenciaron e incorporaron a su práctica la macrocefalia de una urbe como Caracas, cuyo crecimiento caótico golpeaba la vida cotidiana. Según el crítico uruguayo, el ejercicio de *bricolage* de los balleneros es un esfuerzo por captar la totalidad urbana y retratar la sociedad (1987: 23-25). De igual manera, el “terrorismo” propio de las vanguardias tiene, siempre de acuerdo a Rama, el trasfondo de la insurgencia armada como catalizador de dichas estrategias artísticas (1987: 27). María del Carmen Porras, en su estudio comparativo de las distintas posturas entre Sardo, Tabla Redonda y El Techo de la Ballena, afirma que la singularidad de este último grupo viene marcada por su tiempo histórico y su radicalidad estética:

Quizás empujados por el momento histórico que vivieron y que determinó en gran medida su aparición como grupo y las actividades más importantes y recordadas, las guerrillas, los *balleneros* lograron eludir de la discusión sobre el retraso de la cultura nacional y, por tanto, de la dicotomía nacionalismo-universalismo, pues se concentraron únicamente en el ambiente nacional y así descubrieron lo que éste les ofrecía para

trabajar y que parecía haber sido despreciado hasta entonces: “las barriadas miserables, los basurales, la violencia legalizada, la brutalidad y la concupiscencia del poder. (2004: 887; cursivas del original)³

Atendiendo a esta cita, interesa ahondar en su proyecto estético más audaz, el de la basurología o escatología como forma de confrontar la realidad política y artística de Venezuela en esta década turbulenta.

La escena venezolana

En 1958 y 1959, tras la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez, se creó en Caracas un circuito de galerías que se distanció de la modernidad marcada por el Museo de Bellas Artes y el Salón Oficial Anual. Estos espacios se hallaron en la zona de Sabana Grande, y al conjunto de espacios expositivos y librerías se sumaron también bares y cafés que dieron al barrio un carácter bohemio (Palenzuela, 2005: 22). El Techo de la Ballena operó en este barrio, primero en la galería-librería Ulises, a partir de 1962 en la calle Villaflor y finalmente a partir de 1965 en la calle Real. En las tertulias intelectuales se mezclaban las discusiones estéticas y políticas. Muchos de los que fueron integrantes de El Techo venían del grupo Sardio, de carácter casi exclusivamente literario y fundado en los últimos años de la dictadura. Sin embargo, esta agrupación se disolvió por diferencias políticas relacionadas con el apoyo explícito a la Revolución Cubana.

Entre las influencias extranjeras que llegaban a Venezuela, la pintura española *informalista* jugó un papel importante en el desarrollo plástico del grupo ballenero. La obra del grupo madrileño El paso representaba la nueva vanguardia contestataria a través de una pintura tenebrista que se enfrentaba a la dictadura franquista (Contramaestre, 2014: 304-305). En Venezuela, este movimiento tuvo su apogeo a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Su contenido, más abstracto que figurativo, fue crítico y generador de otra conciencia. En 1960 se organizó en Maracaibo y Caracas la exposición “Espacios vivientes” que, de acuerdo al testimonio de Perán Erminy, su interés residía en su condición rupturista con la plástica anterior (1960: 571).

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. (574)

A partir de ahí, la promoción de este movimiento estuvo asociada a la actividad del grupo El Techo de la Ballena, cuyo círculo formaban los pintores Gabriel Morera, Alberto Brandt, Carlos Contramaestre, Josep Maria Cruixent, Maruja Rolando, Fernando Irazábal, Hugo Baptista, el escultor Pedro Briceño y el

³ Las comillas se corresponden con una cita de un trabajo de Ángel Rama sobre el escritor Salvador Garmendia de 1975 publicado por la Universidad Central: *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*.

fotógrafo Daniel González. Los informalistas utilizaban sustancias poco habituales como ácidos, lacas o pinturas industriales, así como también incorporaban objetos extra-plásticos al lienzo en un trabajo de *collage* o ensamblaje. Esta libertad de creación posibilitaba la idea de regeneración a través de un ejercicio de reificación. Desde un punto de vista histórico, la obra se convierte así en una alusión directa a lo real, como si irrumpiera en ella la historia. El objeto en la plástica, a medio camino entre la pintura y la escultura, consiste efectivamente en una suerte de “arqueología contemporánea” (Palenzuela, 2005: 44). El propio Juan Calzadilla escribía en 1966 en la *Revista Nacional de Cultura* que los informalistas serían los primeros en investigar la chatarra, haciendo de los basureros su caja de pandora (97). Naturalmente, los balleneros no eran desconocedores de las estrategias ya utilizadas por las vanguardias históricas del surrealismo y del dadaísmo, tal como se verá más adelante. Así pues, la afirmación de Calzadilla pone de manifiesto que es justamente el carácter investigativo lo que aporta el informalismo a la escena venezolana. Si tenemos en cuenta esa urgencia por renovar la cultura nacional, por “restituir el magma”, la propuesta de El Techo consistió no sólo en utilizar los residuos sociales, sino en investigarlos y extraer críticamente de ellos esa huella del presente histórico.

No obstante, el informalismo no tuvo una trayectoria larga y sus representantes acabarían más bien abandonando la pintura (Palenzuela, 2005: 27-28). Es más, el propio Techo comenzaría a descubrir las deficiencias estéticas de esta tendencia, señalando esencialmente dos: su rebeldía tibia y su conformación como un hallazgo formal sin mayor ambición discursiva (Brioso Santos, 2002: 209-210). Junto a la influencia del informalismo, deben mencionarse también el dadaísmo y el surrealismo. Es decir, además del interés en un desarrollo plástico en el que la materia se presenta y no se representa, el grupo utilizaba tácticas artísticas basadas en el humor, la burla, el sarcasmo o el absurdo. Ambas se convirtieron en la base estética de un discurso de denuncia política, dentro y fuera de la esfera del arte. Si bien en el primer manifiesto el grupo evitó situarse bajo el signo protector de ninguna vanguardia, en el tercero se reconoció esta herencia:

El Techo de la Ballena se ha plegado a una actividad más atenta del hombre: esa actividad que aún produciéndose en el mundo capitalista o en el mundo del sub-desarrollo, implique un golpe abierto de rechazo o denuncia, una exigencia de transformación. El Techo de la Ballena reconoce en las bases de su cargamento frecuentes y agresivos animales marinos prestados a DADA y al SURREALISMO. (1964)

De hecho, el lema ballenero “cambiar la vida, transformar la sociedad” que ya apareció en el segundo manifiesto y desde entonces en varias otras publicaciones del grupo es, además de una consigna marxista, una alusión directa al surrealismo francés.⁴ No obstante, de ambas vanguardias se extraen

⁴ André Breton pronunció, en 1935, un discurso que finalizó con: “Transformemos el mundo”, dijo Marx, ‘cambiemos la vida’, dijo Rimbaud. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una” (Breton, 2009: 459-465).

no sólo estrategias de provocación social, sino también el trabajo de los materiales.

Por un lado, Gabriela Rangel, quien ve el trabajo del grupo como una reactualización del dadá, señala que 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). Más allá de que el propio Benjamin considerara que la obra de arte del dadaísmo tenía una cualidad táctil que funcionó como proyectil social (2003: 90), su verdadera influencia en el proyecto de El Techo vino de la mano del valor objetual y del *collage*:

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, 2009: 160; cursivas del original)

Por otro lado, el *objet trouvé* del surrealismo, más interesado en una revolución espiritual, renuncia a la alegoría en favor del azar. El *collage* de objetos aleatorios los desvincula de sus contextos funcionales y da lugar a experiencias vivenciales totalmente desconectadas de la realidad (Marchán, 2009: 163). Por último, en la década de los sesenta puede hablarse de una recuperación del objeto a través del *assemblage*. Esta tendencia tiene predilección por el uso de fragmentos de materiales industriales cuyo origen o finalidad no siempre es identificable. Marchán señala que la fase neodadaísta del pop de la escena americana desarrolla una estética del desperdicio en su intento por unir arte y vida cotidiana (2009: 164). Estas muestras subrayan el carácter *kitsch* de los objetos que nos rodean cotidianamente. En esta línea de trabajo puede inscribirse una de las primeras muestras del grupo venezolano de 1961, “Homenaje a la cursilería”, donde se exponía críticamente la labor de personajes políticos y culturales del momento a través de frases extraídas de obras literarias, textos irónicos y dibujos.

Así pues, el carácter alegórico del dadá y la potencialidad creativa del surrealismo se combinaron en el quehacer estético de la agrupación venezolana, aludiendo a esa sociedad que se pretendía transformar a través de la investigación de las basuras para regenerar la cultura. La restitución del magma con que se anuncia la actividad del grupo en su primer manifiesto revela esa intención de destruir para crear. El cruce de materiales (orgánicos e inorgánicos, naturales o industriales) los devuelve a un estado magmático de posibilidades. Hay, por tanto, una voluntad de restauración que requiere la descomposición, la putrefacción y la destrucción. Sin duda, la experiencia de El Techo debe situarse en sus coordenadas históricas. Por un lado, se trataba de militar políticamente a través del arte y cuestionar la realidad social y política del país. Y, por otro, de cuestionar la política estética de la escena cultural venezolana. En una entrevista de 1981, Contramaestre declaraba que la

violencia verbal y estética se generó justamente como respuesta a las políticas del presidente Betancourt (Coviella y Dávila, 2015: 109). Al igual que el “terrorismo” del grupo descrito por Rama, Contramaestre también estableció la analogía con la guerrilla y la voluntad de “acabar con una serie de mitos, también mitos políticos, sociales y dentro de la literatura y las artes” (110). Este aspecto sociológico directamente vinculado a la crítica a la alienación de la vida moderna en la ciudad y a la situación política venezolana se halla doblemente tratado en la práctica artística de los balleneros. Si bien se trata de un discurso estético-político aplicado o tematizado, también es, tal y como se ha establecido en la exposición de las influencias estéticas del grupo, una lectura inherente al arte objetual, por cuanto la historia irrumpe a través de los objetos.

En el caso particular de El Techo de la Ballena, decididamente un grupo multidisciplinario, los diferentes catálogos, manifiestos y revistas están repletos de obras gráficas que apenas reciben atención: dibujos, grabados y fotografías que complementan la concepción plástica del grupo. En este sentido, antes de abordar el caso de Contramaestre, merece especial atención la obra de Daniel González, que diagramó varias ediciones del grupo y realizó una obra fotográfica signada por su pertenencia al mismo. Es justamente en la década de los sesenta cuando la fotografía adquiere en Venezuela una categoría artística gracias al trabajo de Paolo Gasparini. Se trató esencialmente de un repertorio callejero de carácter crítico y la afinidad con este autor puede verse en la edición de postales del grupo de 1967, donde se editaron tres fotografías de retratos cubanos de Gasparini acompañadas de textos de Edmundo Desnoes. Junto a la mirada-testimonio del hombre en el espacio urbano de este autor, la fotografía de González también estuvo influenciada por el trabajo de Carlos Eduardo Puche, más interesado en las texturas de la ciudad: ruinas, grietas y desgaste conforman sus objetos-grafías (Palenzuela, 2005: 84). Así pues, el trabajo de González tiende al retrato del escenario de la Caracas de los sesenta a través de la textura y a la conversión de la chatarra y los desperdicios industriales en tótems. En 1964 González exhibía en Maracaibo, auspiciado por el grupo “40 Grados a la Sombra”, la muestra *Engranajes*. Se trataba justamente de *collages* realizados con desechos industriales y fragmentos de maquinaria que formaban cuerpos y personajes mecánicos como denuncia de la sociedad consumista.

El Techo propone, así, una nueva figuración aprovechando estos recursos materiales con una finalidad comunicativa. Entre las unidades temáticas del grupo, se han ido señalando ya diferentes experiencias: la cursilería, la alienación urbana o la violencia de Estado. Estas unidades constituyen “códigos icónicos fuertes” que se reiterarán a lo largo de la actividad del grupo (Coviella y Dávila, 2015: 64). Este intento por recuperar la materia tuvo también su vertiente literaria, por cuanto movilizó la escritura de algunos de sus integrantes. Palenzuela refiere en este aspecto a la narración texturizada a través de la acumulación callejera (2005: 22). La relación de los artistas plásticos con los hombres de letras viene de los años cincuenta a través del ya mencionado grupo Sardo, donde se asumía de manera más explícita el trabajo de subversión del lenguaje poético de acuerdo a la militancia política. Tanto en plástica como en literatura, el grupo desarrolla una estética de amalgama que combina palabras y objetos de desecho, ingredientes

producidos por la miseria humana y la sociedad de consumo. Es en la “rebelión de las cosas” que los objetos, desechos de la sociedad, se convierten en “iconos de la protesta” y “fiscales mudos de la vida moderna” (Brioso Santos, 2002: 239-240).

La experiencia de la *Necrofilia*

Salvador Garmendia, quien también orbitó en torno a de El Techo, señalaba en una entrevista en 1993 que la proposición del grupo fue más política que estética:

[...] 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 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 [...]. (Díaz Orozco, 2002: 24)

Esta inclinación por la basurología tiene su aparición en 1962. Por un lado, en literatura, la publicación del libro de Caupolicán Ovalles *¿Duerme Ud. Señor Presidente?* (1962) fue un ataque directo a Rómulo Betancourt que le costó a su autor un exilio en Colombia.⁵ El libro de Ovalles venía acompañado de un prólogo de Adriano González León titulado “Investigación de las basuras”. En él se hace referencia a una materia extraída de los “fondos viscerales” en los cuales “brota una posibilidad de resurrección” (1962: s/p). Para ello, el libro propone un ejercicio lírico totalmente ajeno a la retórica poética realista tradicional. Según González, la propuesta de Ovalles consiste en una investigación de lo humano:

[...] que descubre, a golpe de fuerza bruta, por paradoja, la aplicación inteligente de las basuras obtenidas en cualquier investigación sensible. Es de esta aglomeración de desperdicios, imposible de admitir a olfato corriente, de donde parten ciertos aires sin cuya presencia es imposible una aproximación valedera hacia lo que suele llamarse hombre. (1962: s/p)

Por otro lado, en la plástica, otro acto del grupo en 1962 con repercusión social y política, fue la exposición de Contramaestre “Homenaje a la necrofilia”, inaugurada el 2 de noviembre en la calle Villaflor y clausurada por el Ministerio

⁵ El exilio de Ovalles es mencionado con frecuencia aunque desconocemos los detalles del mismo. Antes de que se produjeran las primeras pesquisas policiales, Ovalles abandonó el país y se refugió en Colombia, donde subsistió con la ayuda económica que le facilitaban sus compatriotas. El prologuista del poema, Adriano González León, que sí permaneció en Caracas, fue detenido e interrogado por la policía. Esto se sabe gracias a la correspondencia que mantuvo el autor con el resto de balleneros y algunos recortes de prensa de la época. Para más información véanse Calzadilla, 1963; Aray y Contramaestre, 1963; Antonio Stempel París impugnado por los escritores, 1964; Quién metió preso al escritor Adriano González se llama sub-desarrollo, 1964.

de Sanidad apenas unos días más tarde debido al mal olor y a los gusanos. En diferentes entrevistas, algunos integrantes del grupo rememoran aspectos de esta muestra. A propósito de la inauguración, González León afirma que asistieron mil personas y que, sin embargo, la noticia del escándalo apareció en los periódicos tres días más tarde. Edmundo Aray recuerda también su realización en un garaje alquilado para la ocasión. Basándonos en su testimonio, la inauguración parecería más bien un *happening*, ya que los miembros del grupo estaban vestidos de negro de acuerdo al protocolo de un velorio y un hombre orquesta interpretó música durante la velada hasta altas horas de la noche (Aray, 2014a: 133). La reacción de la crítica está claramente documentada a través de los diversos artículos aparecidos en periódicos como *La Esfera*, *El Mundo* o *Últimas noticias*, donde se acusaba erróneamente a la Universidad Central de colaborar en una muestra pornográfica basada solamente en el análisis del catálogo y del hallazgo de restos de su impresión en esta institución. Sin embargo, tal y como recuerda Aray, se trató de una impresión clandestina y la aparición de esos desechos de papel fueron utilizados por la prensa para atacar a la Universidad Central (2014: 134).

El catálogo es un afiche en el que aparecen, por una cara, los créditos, cuatro reproducciones y un texto de González León; y por la otra, el listado de obras, un texto de Alfred Jarry y otros breves de humor negro sobre la necrofilia. Las imágenes que acompañan el anverso del catálogo incluyen la reproducción del cuadro de El Greco “El entierro del Conde Orgaz”, cuyo epígrafe aparece satíricamente modificado como “orgaz mo”. Las otras son dos fotografías de Contramaestre trabajando en las vísceras animales (“el artista en su trabajo” y “el artista en su taller”) y la reproducción de una de sus obras, “Flora cadavérica”, donde pueden distinguirse una quijada y otros huesos. En el reverso puede constatar el tono de la exposición a través de los títulos de las obras: “Erección ante un entierro”, “Lamedores de placenta”, “Estudio para verdugo y perro” o “Gabinete de masaje servido por sobadoras diplomadas” son algunas de las trece que conformaron la muestra. Por último, el texto de González León que acompaña el catálogo de la exposición recupera el tema del arte de la basura:

Tripas, mortajas, untos, cierres relámpagos, abestina o caucho en polvo, desparramados 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 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. (*Homenaje a la necrofilia*, 1962; cursivas del original)

Según Brioso Santos, la propuesta es indudablemente estética, por cuanto los cuadros y la exposición se pudren y descomponen ante el espectador, poniendo no sólo en duda al arte como institución social, sino la misma labor de producción artística y condición de creador de sus productores (2002: 267-

268). En este mismo sentido, Sean Nesselrode anota los dos niveles de impacto que tuvo la muestra: la brutalidad de las pinturas establece un diálogo directo con la situación política del país, dado que representa cuerpos violentados; y aniquila el objeto artístico, dado que lleva la lógica magmática del informalismo a su autodestrucción (2014: 3-4). Como ya se ha establecido, El Techo, que había aplaudido dicha tendencia a finales de los cincuenta, fue a su vez crítico con sus limitaciones estéticas. En una entrevista en 1980, González León señalaba que la concepción de la necrofilia también atacaba al informalismo:

[...] si se trata de reivindicar la materia como parte esencial de la composición del cuadro –decía Contramaestre– yo voy a llevar la materia en serio, y se dedicó a llenar los espacios con carne y hueso de corderos sacrificados en La Mesa de Esnujaque (Edo. Trujillo) donde él tenía un corral. Estos cuadros que eran materia viva sanguinolenta, carnosa, que violaba todas las normas de la estética tradicional [...] provocaron la expectación general. (Coviella y Dávila, 2015: 125)

En un manuscrito inédito de Contramaestre, el artista señala la influencia de la obra de Manuel Millares, integrante del grupo español El Paso, al explicar el procedimiento que siguió para tratar los restos animales. El lenguaje plástico de los “Homúnculos” de Millares, cruentos personajes que dan cuenta de una humanidad torturada, inspiraron al venezolano en sus temas y su paleta de colores, aunque esta paleta incluyera distintos restos animales que fueron tratados para su integración en los cuadros:

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. (Contramaestre, 2014: 307)

Paradójicamente, si bien la mayoría de las obras estaban conscientemente predestinadas a la descomposición y fueron destruidas por el Ministerio de Sanidad, hoy en día aún se conservan dos de ellas en colecciones privadas. El propio artista reconoce que se trata de un testimonio material involuntario y de una “eternidad no buscada” (2014: 307). Aray conservó algunos cuadros y esculturas en su apartamento tras el cierre de la exposición, pero tuvo que deshacerse de ellos debido a que el proceso de putrefacción era una “fuente inagotable de gusanos” (2014a: 139). Esta exposición constituyó un punto álgido en el desarrollo plástico del grupo, no solamente por las composiciones desde un punto de vista estrictamente estético, sino también desde la vertiente institucional, ya que fue un caso de censura estatal. De acuerdo a Palenzuela, la predestinación a la no conservación de las piezas determina justamente el éxito de la muestra (2005: 28).

Coda

El gusto escatológico dominante en la escritura y las exposiciones del grupo es un elemento de análisis que contribuye a la comprensión de su proyecto estético. Siguiendo la terminología de Rama para referir la obra del grupo, este arte “terrorista” proyecta sobre la sociedad y las instituciones la basura y los desechos del sistema en forma de negación estética. Las amalgamas de El Techo “tienden a la sordidez del basurero urbano”, como en la “dulce conjunción de pantaletas y resitex” que aparece en el catálogo de la exposición (Brioso Santos, 2002: 205 y *Homenaje a la necrofilia*, 1962). Al mismo tiempo, la estética asume una función antropológica referida a la incorporación de desechos que funcionan como alegoría y aluden a un sistema de símbolos y acciones ligados a un contexto histórico. Los objetos utilizados en los distintos *collages* y *assemblages* pueden ser vistos como cadáveres alegóricos de la alienación urbana y la violencia de Estado y proporcionan una posibilidad de ruptura y destrucción de lo anterior.

Tal como se ha querido demostrar, hay en El Techo una impronta neodadaísta y neosurrealista que opera a un tiempo en la esfera del arte y de lo social. Una vez más, de acuerdo a Marchán:

El arte objetual, aquí analizado, vuelve a recuperar el carácter alegórico o metafórico, los significados antropológicos más amplios. Despreciando el conformismo formal ha reflejado el aspecto menos agradable. No ha apropiado los objetos en el momento de su glorificación consumista sino en el de su decadencia, resaltando su nota *de efimeridad*, tras haber perdido la función social de la que alardeaban anteriormente como símbolos de “status”. (2009: 170; cursivas del original)

Así pues, en El Techo de la Ballena se unen una estética del material y una estética del desperdicio en el trabajo del *collage* y el *assemblage* que, en el caso de “Homenaje a la necrofilia” tiene un carácter objetual efímero o, si cabe, autodestructivo. Tanto como recurso literario o como plástico, la escatología da lugar a un realismo sucio que opera como forma de protesta: “ya que no un derecho a decir, sí una posibilidad de maldecir” (González León, 1962).

BIBLIOGRAFÍA

- (1964), “Antonio Stempel París impugnado por los escritores”, *Clarín de los viernes*, p. 5.
- (1964), “Quién metió preso al escritor Adriano González se llama sub-desarrollo”, *Clarín de los viernes*.
- ARAY, Edmundo Aray (coomp.) (2014a), *Nueva antología de El Techo de la Ballena*. Caracas, Fundecem.
- _____ (2014b), “Carlos Contra maestre, El Techo de la Ballena y un homenaje a la poesía”, *Agulha: Revista de cultura*. Consultado en

- <<http://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2014/11/carlos-contramaestre-el-techo-de-la.html>> (28/03/2018).
- ARAY, Edmundo y CONTRAMAESTRE, Carlos (1963), *Carta a Caupolicán Ovalles*. 14 de abril de 1963. Documento mecanografiado.
- BENJAMIN, Walter (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Ítaca.
- BLANCO FOMBONA, Maguy (1998), “Los tres manifiestos de El Techo de la Ballena”, *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 21, pp. 89-93. DOI: <<https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1367>>.
- BRETON, André (2009), “Discurso en el congreso de escritores”, en Ángel González; Francisco Calvo y Simón Marchán (coomp.), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Akal.
- BRIOSO SANTOS, Héctor (2002), *Estridencia e ironía. El Techo de la Ballena: Un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- CALZADILLA, Juan (1963). *Carta a Caupolicán Ovalles*. 18 de julio de 1963. Documento mecanografiado.
- _____ (1963). *Carta a Caupolicán Ovalles*. 4 de mayo de 1963. Documento mecanografiado.
- CARRILLO, Carmen Virginia (2007), *De la belleza y el furor: Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela*. Mérida, CDCHT-ULA.
- CHACÓN, Alfredo (1970), *La izquierda cultural venezolana 1958-1968. Ensayo y antología*. Caracas, Domingo Fuentes.
- CONTRAMAESTRE, Carlos (2014), “La autopsia como experiencia límite en el informalismo venezolano o la poética del escalpelo sobre la materia efímera corrupta”, en Edmundo Aray (coomp.), *Nueva antología de El Techo de la Ballena*. Caracas, Fundecem.
- COVIELLA, Esther; DÁVILA, Nelson (2015), *Desde el fondo: El Techo de la Ballena (1961-1967)*. Caracas, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.
- DÍAZ OROZCO, Carmen (2002), “Entrevista a Salvador Garmendia”, *Actual*, vol. 34, n.º 49, pp. 23-30.
- EL TECHO DE LA BALLENA (1961), “Para la restitución del magma”, *Rayado sobre el Techo. Catálogo de exposición*, n.º 1.
- EL TECHO DE LA BALLENA (1962), *Homenaje a la necrofilia. Catálogo de exposición*. Caracas, El Techo de la Ballena.
- EL TECHO DE LA BALLENA (1963), “Nombre del segundo manifiesto”, *Rayado sobre el Techo. Catálogo de exposición*, n.º 2.
- EL TECHO DE LA BALLENA (1964) “Nombre del tercer manifiesto”, *Rayado sobre el Techo. Catálogo de exposición*, n.º 3, pp. 2-4.
- ERMINY, Perán (1960), “El arte nuevo aparece en Venezuela”, *Sardio*, n.º 7, pp. 571-580.
- GILMAN, Claudia (2012), *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GONZÁLEZ LEÓN, Adriano (1962), “Investigación de las basuras”, en *¿Duerme usted señor presidente?*, Caracas, Ediciones El Techo de la Ballena.

- MARCHÁN FIZ, Simón (2009), *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974): Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid, Akal.
- NESSELRODE, 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)*, n.º 4, pp. 1-8. Consultado en <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.phppag=articles/article_2.php&obj=153&vol=4> (24/03/2018)
- PALENZUELA, Juan Carlos (2005), *Arte en Venezuela (1959-1979)*. Caracas, La Galaxia.
- PÉREZ ALENCART, Alfredo (2016), "Carlos Contramaestre: El Techo de la Ballena nació en Salamanca", *Crear en Salamanca: Sobre los misterios de la creación literaria*. Consultado en <<http://crearensalamanca.com>> (18/03/2018)
- PORRAS, María del Carmen (2004), "Tres revistas literarias venezolanas de los años sesenta y el problema de la cultura", *Revista Iberoamericana*, vol. 70, n.º 208, pp. 875-890. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2004.5515>>
- RAMA, Ángel (1987), *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas, Fundarte.
- RANGEL, Gabriela (1998), "El Techo de la Ballena: Cambiar la vida, transformar la sociedad. De la pintura moderna a la instalación", *Cuadernillo*, n.º 24.
- VACAS POLO, Raúl (2008), "Entrevista a Adriano González León", *Blog de Raúl Vacas Polo*. Consultado en <<http://raulvacaspolo.blogspot.com>> (20/03/2018).