

**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA**

CRUCE DE MIRADAS Y FRONTERAS: POÉTICAS DE CIUDADES

Lectura comparada de la poética urbana en El nadaísmo y El techo de la ballena

Trabajo de Grado para optar al título de
Magíster Scientiarum en Literatura Comparada

Autora: Lic. Mariajosé Escobar Gámez

Tutora: Dra. Aura Marina Boadas

“Yo encuentro a toda ciudad bella”

Walter Benjamin

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

A mi madre Betty Gámez, por fomentar mi vocación. Por todas las lecturas que compartimos, por ser compañera de viaje, maestra y colega.

A mi padre Gilfredo Escobar, por insuflarme siempre su ánimo y su fe. Por todas las tardes de conversas luego del trabajo

A mi hermana Daniela Escobar, por su apoyo material y espiritual, por creer en mí, y por ser mi refugio

A mi hermano David Escobar, por creer siempre en mí y darme ánimo con sus palabras y su apoyo en las adversidades

A mi tutora Aura Marina Boadas, por su apoyo y estímulo desde el primer día de la maestría, por su amistad

A Caneo Arguinzones, In memoriam, por su amistad, por leer conmigo a los Nadaístas, sé que desde donde estás hoy celebras conmigo

A los balleneros:

Juan Calzadilla, amigo e inspiración de este trabajo. Por todos sus aportes bibliográficos y testimoniales, por impulsarme siempre a seguir

Daniel González, In memoriam por su interés en el desarrollo de esta investigación, por sus valiosos aportes, por promover el cambio de timón de esta nave

Edmundo Aray, In memoriam. Por considerarme una ballenera, por su amistad y sus aportes bibliográficos a este trabajo

A los nadaístas:

Armando Romero y Jotamario Arbeláez, por contestar mis correos, por sus aportes bibliográficos al desarrollo de esta investigación

A Jaime Jaramillo Escobar, In memoriam, porque me quedó el anhelo pendiente de conocerlo, porque su método fácil y práctico para convertirse en poeta fue una gran inspiración para mí

A todos los que me acompañaron en los distintos momentos de este viaje Y finalmente a mí misma y a todo lo que perdí en el proceso. Porque donde perdí gané como dice mi madre, porque pude lograrlo, y porque este momento vale todos los sacrificios.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE	7
1. INTRODUCCIÓN: PENSAR LA CIUDAD	8
2. MAPAS ANTERIORES: ANTECEDENTES	15
2.1 Sobre El techo de la ballena	15
2.2 Sobre El nadaísmo.....	18
2.3 Sobre la vanguardia latinoamericana	20
3. NUESTRA BRÚJULA	22
3.1 Tematología.....	22
3.1.1 Luz Aurora Pimentel y la definición de tematología	22
3.1.2 Cristina Naupert: La tematología y sus categorías de análisis, algunas definiciones..	23
3.1.3 Claudio Guillén, el tema literario.....	27
3.2 Otras aportaciones teóricas.....	32
3.2.1 A la caza del bello monstruo, la ciudad.....	32
3.2.1.1 Algunas definiciones de ciudad	31
3.2.1.2 Castells y la <i>cultura urbana</i>	33
3.2.1.3 Bauman y la <i>Modernidad líquida</i>	35
3.2.1.4 Amendola y la ciudad, aproximaciones teóricas.....	40
3.2.2 Soportes de investigación.....	45
3.2.2.2 Deleuze y Guattari: de la literatura menor al rizoma	47
3.2.2.3 Williams lenguaje y política de la vanguardia.....	51
SEGUNDA PARTE	57
4. HOJA DE RUTA. A AMBOS LADOS DE LA FRONTERA: EL TECHO DE LA BALLENA Y EL NADAÍSMO	58
4.1 El techo y la nada: proceso de surgimiento y desarrollo de ambos movimientos literarios.....	58
4.1.1 Contexto histórico mundial	57
4.1.2 Surgimiento y desarrollo de El techo de la ballena.....	58

4.1.3 Surgimiento y desarrollo de El nadaísmo	63
4.1.4 <i>Cambiar el mundo transformar la sociedad</i> : apuesta estética y política.....	69
4.1.5 <i>No llegar es también el cumplimiento de un Destino</i> : apuesta estética y política	76
4.1.6 Las revistas.....	81
4.1.6.1 Nadaísmo 70.....	82
4.1.6.2 Rayado sobre El Techo.....	85
4.2 Presentación del corpus y criterios de selección.....	88
4.2.1 Escritores de El techo de la ballena: Aray, Calzadilla, Garmendia	91
4.2.2 Escritores de El nadaísmo: Arango, Jaramillo, Arbeláez	91
TERCERA PARTE.....	93
5. MANIFIESTOS: IMAGENES DE CIUDAD, NECESIDAD DE CAMBIO.....	94
5.1 Importancia y características de los manifiestos en el siglo XX y en las vanguardias estudiadas.....	94
5.2 De El Techo a la ciudad: representaciones de la ciudad en cuatro manifiestos de El techo de la ballena.....	98
5.2.1 Para la restitución del magma: el Ávila como volcán portador de la destrucción....	98
5.2.2 El gran magma: la urgencia y lo incontrolable.....	101
5.2.3 El segundo manifiesto: la basura y la ciudad.....	103
5.2.4 ¿Por qué la ballena?.....	108
5.3 De la nada a la ciudad: representaciones de ciudad en cuatro manifiestos de El Nadaísmo.....	114
5.3.1 Primer manifiesto nadaísta.....	114
5.3.2 Terrible 13. Manifiesto Nadaísta.....	121
5.3.3 El sermón atómico	129
5.3.4 El manifiesto poético.....	131
6. TRES ESCRITORES BALLENEROS	135
6.1 <i>Sube para bajar</i> , Aray (1963/2016).....	136

6.2 <i>Dictado por la jauría</i> , Calzadilla (1962/2016).....	155
6.3 <i>Día de ceniza</i> , Garmendia (1963/2020).....	164
7. TRES ESCRITORES NADAÍSTAS	178
7.1 <i>Obra negra</i> , Arango (1974).....	178
7.2 <i>Los poemas de la ofensa</i> , Jaramillo Escobar (1968/2000).....	200
7.3 <i>El profeta en su casa</i> , Arbeláez (1966/2014).....	210
8. ARRIBO	221
9. REFERENCIAS	

PRIMERA PARTE

1. INTRODUCCIÓN

Pensar la ciudad

*“Cambiar la vida, transformar la sociedad”
El techo de la ballena (lema)*

*“¿Hasta dónde llegaremos?
El fin no importa,
desde el punto de vista de la lucha
Porque no llegar
es también el cumplimiento
de un Destino”.
Primer manifiesto nadaísta
(1958)*

Existe una vasta tradición en la literatura occidental de agrupaciones de escritores que se reúnen, generalmente, en torno a cafés, librerías o bares con el fin de reflexionar acerca del arte literario y sus implicaciones. Durante el siglo XX proliferaron en el mundo entero núcleos como estos, con poéticas definidas en colectivo o con afinidades en cuanto a modos de realización de sus diferentes obras. En Europa, asistimos a la explosión creativa del surrealismo y dadá, escuelas literarias que marcaron pauta a nivel mundial.

En este trabajo de investigación, queremos volver los ojos a lo nuestro: Suramérica; y dentro de esa cosmovisión que encarna al ser latinoamericano hemos querido cruzar miradas, cruzar fronteras entre Venezuela y Colombia.

Son muchos y de muy variado tipo los grupos literarios que en ambos países han desarrollado actividades en conjunto. Nos hemos planteado, para este trabajo en particular, estudiar dos movimientos de vanguardia, es decir, aquellos que decidieron hacer del hecho estético un hecho político y contestatario frente a una sociedad a la que criticaron duramente y a la que pretendieron transformar con sus fuerzas hechas de versos, cuentos y novelas a mediados del siglo XX. Los dos movimientos que queremos leer desde la Literatura Comparada son: El techo de la ballena (Venezuela) y El nadaísmo (Colombia).

¿Por qué precisamente estos grupos? Queremos especialmente estudiar cómo está planteado el tema de la ciudad en dos contextos culturales, sociales y políticos distintos, incluso en dos contextos geográficos diferentes: ¿cómo respondieron ambos grupos a inquietudes similares?

A este estudio tematólogo le interesan los contrastes: ¿cómo es la ciudad para los nadaístas y cómo es para los balleneros? ¿En qué coinciden y en qué divergen? ¿Cómo se plantean -en el marco de la ciudad- la transformación de un mundo que ambos grupos rechazan y quieren cambiar? ¿Cuáles son sus poéticas de ciudad? Todas estas son preguntas de investigación que planteamos debatir con el fin de generar una reflexión sobre la ciudad y su vínculo con los movimientos de vanguardia: aquellos que buscan transformar el sistema en el que se encuentran mediante la palabra.

Es importante señalar que esta investigación fue realizada durante la pandemia, en pleno confinamiento, fue una de las tareas a la que nos entregamos para llenar de sentido esos días extraños que vivió la humanidad. Por lo tanto, la mayoría de nuestras fuentes fueron consultadas mediante la web. Consideramos que la pandemia aceleró un proceso que se venía gestando a nivel mundial en cuanto a las tendencias de investigación, relacionado con internet y con el libro digital. Este hecho, que pudiera ser visto como una limitación, terminó siendo una ventaja, pues internet nos permitió encontrar materiales que luego de pasados los días más difíciles del confinamiento, cuando abrieron algunas bibliotecas, constatamos que no se encontraban en las colecciones públicas.

Además de ello, en el caso de los escritores venezolanos conocimos a dos de ellos Edmundo Aray y Juan Calzadilla, quienes conocieron la investigación cuando la misma era un proyecto, una idea que comenzaba a darse forma en nosotros, en 2014. Con ellos tuvimos un trato muy cercano y nos proveyeron en sus conversaciones y correspondencia digital de algunos de los materiales y datos que manejamos en la investigación. De igual manera tuvimos oportunidad de entablar conversación con Daniel González, aunque su obra plástica y fotográfica no forma parte de nuestro corpus por las características del mismo.

A través de internet cruzamos la frontera, y entablamos correspondencia con los nadaístas Jotamario Arbeláez y Armando Romero quienes también nos hicieron llegar materiales importantes para el desarrollo de nuestro trabajo.

Estos contactos solo fueron posibles a través del ciberespacio y en este sentido consideramos que el desarrollo actual de la tecnología, y el que se avizora en un futuro no muy lejano, es una poderosa herramienta para la investigación literaria si decidimos utilizarla para esos fines.

En la PRIMERA PARTE de este trabajo de grado realizamos una revisión de los antecedentes de nuestra investigación en primer lugar, en el capítulo denominado: “MAPAS ANTERIORES”, especificamos algunos autores y obras que nos servirán de guía. En este apartado notaremos que un estudio como el que planteamos no ha sido realizado, sin embargo, sí encontramos antecedentes de lecturas críticas sobre ambos grupos por separado y otras que los incluyen en el proceso de las vanguardias latinoamericanas.

Posteriormente, presentamos el marco teórico y metodológico que hemos denominado: “NUESTRA BRÚJULA” pues el mismo servirá para orientar la ruta de nuestras reflexiones. En él abordamos algunos postulados de la Literatura Comparada y, especialmente, de la temalogía que utilizaremos para el desarrollo de nuestro trabajo - autores como Pimentel (1993), Naupert (2001 y 2003), Guillén (2005/2013)-, así como propuestas de la sociología -Lindon (2007), Amendola (1997/2000) Castells (1974/2014)-, la filosofía -Bauman (2000/2004) Deleuze y Guattari (1975/1990 y 1977/2000)- la crítica literaria -Benjamin (1998), Williams (1980)-, que nos ayudarán a situarnos ante el tema de la ciudad, los imaginarios urbanos y sus múltiples aristas.

Seguidamente, en la SEGUNDA PARTE, nos adentramos en nuestro objeto de estudio en el capítulo que hemos llamado “HOJA DE RUTA: A AMBOS LADOS DE LA FRONTERA: EL TECHO DE LA BALLENA Y EL NADAÍSMO”, en él encontraremos la “Presentación del corpus estudiado y criterios de selección” donde hacemos un recuento de nuestras motivaciones a la hora de elegir el corpus que presentamos, junto con una guía de los textos que abordaremos en este trabajo.

A ello continúa, en el mismo capítulo, una breve presentación de los seis autores que trabajaremos en nuestra selección, por los balleneros: Edmundo Aray, Salvador Garmendia, Juan Calzadilla y por los nadaístas: Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario Arbeláez.

Proseguimos con el subcapítulo denominado: “El techo, La nada: proceso de surgimiento y desarrollo de ambos movimientos literarios” donde encontraremos un “Contexto histórico mundial” de ambos movimientos, pues consideramos que en los hechos estéticos, específicamente los literarios, tienen un papel importante los contextos de producción de los mismos, y el plantear la “situación mundo” que se vivía durante el

desarrollo de ambos movimientos puede arrojar luces en la interpretación de las producciones escritas de sus integrantes.

Continuaremos el desarrollo de este subcapítulo con dos apartados sobre el proceso de surgimiento y desarrollo de ambos grupos literarios, por un lado, realizaremos un recuento de los principales hitos históricos y literarios de “El techo de la ballena” y por otro abordaremos los mismos aspectos en “Los nadaístas”.

Posteriormente, trabajaremos las apuestas estéticas y políticas de ambos movimientos, teniendo en cuenta que por ser parte del proceso de las vanguardias estética y política van de la mano en sus formulaciones literarias. Esto lo realizaremos en los apartados denominados: “*Cambiar el mundo, transformar la sociedad* El techo de la ballena: apuesta estética y política” en el que partimos del lema de El techo de la ballena, tomado de los surrealistas europeos y que fue la guía de su accionar literario; y “*No llegar es también el cumplimiento de un Destino*: apuesta estética y política” en el que tomamos la parte final del “Primer manifiesto de los nadaístas” que orientó sus propuestas literarias.

Por último, para cerrar este subcapítulo y con él la SEGUNDA PARTE, presentamos tres apartados sobre “Las revistas”, en el primero de ellos reflexionamos sobre la importancia que las revistas de ambos movimientos tuvieron tanto para los grupos que las realizaron como para el contexto literario en el que se insertaron, y que vinieron a renovar, difundiendo no solo una propuesta estética diferente, sino también las voces de creadores que no se leían en esos países o que al menos no circulaban de manera cotidiana.

El segundo de ellos tiene por título “*Rayado sobre el techo*” y como su nombre o indica aborda la revista de El techo de la ballena así llamada. En tercer lugar, nos encontraremos el apartado sobre la revista “*Nadaísmo 70*”.

Hemos querido incluir estos apartados debido a la gran importancia que revistieron estas revistas, y a que en ellas está explícita, en la creación de sus escritores, en la promoción de escritores de otros países y en sus manifiestos, su apuesta urbana.

Seguidamente llegamos a la TERCERA PARTE, la más extensa de este trabajo de investigación, pues en ella realizamos el estudio comparativo de nuestro corpus, partiendo de los postulados de la temología ; de los aportes que otras disciplinas nos proveen para el análisis del tema de la ciudad -como la geografía, la sociología y la filosofía- y; por último

de las reflexiones de estudiosos cuya base teórica es la crítica marxista -modelo de análisis que hemos utilizado por la naturaleza del corpus que estamos estudiando-.

A partir de todas estas lecturas teóricas que presentamos *in extenso* en nuestro marco teórico hemos construido en esta TERCERA PARTE nuestras propias reflexiones acerca de cómo está (re)presentada la ciudad en la escritura de ambos movimientos literarios. Para ello, comenzamos con una lectura de una selección de los manifiestos de ambos grupos, y encontramos en ellos los diversos *Stoffs* y motivos que nos permiten organizar el tema de la ciudad, y dilucidar cómo se está presentando ante nosotros.

Comenzamos con los manifiestos de El techo de la ballena: “Para la restitución del magma” (1961); “El gran magma” (1961); “El segundo manifiesto” (1963); y “Por qué la ballena” (1964). y en la medida en que los vamos presentando vamos comparándolos entre sí, cumpliendo las tres fases del análisis literario comparado: descripción, análisis e interpretación. Así, vamos viendo la evolución que fue teniendo el tema de la ciudad en los manifiestos de este grupo.

Seguidamente, realizamos el mismo ejercicio con los manifiestos de El nadaísmo “Primer manifiesto nadaísta” (1958); “Sermón atómico” (1964); “Manifiesto poético” (1966); y “Terrible 13” (1967), y en este caso, la comparación la establecemos no solo con los manifiestos de los nadaístas entre sí, sino que vamos estableciendo vasos comunicantes entre los manifiestos de los balleneros y los de los nadaístas, con el fin de encontrar sus puntos de divergencia y de contactos y sus posibles razones que tienen que ver, en su mayoría, con los contextos que a cada grupo les tocó vivir.

A continuación, seguimos con el estudio de las obras de nuestro corpus comenzando con *Sube para bajar* (1963/2017) de Edmundo Aray, libro de cuentos del cual realizamos una selección de tres cuentos para nuestro análisis: “Cincuenta y siete escalones”; “Éramos tres, nadie más, solo tres” y “Un hombre, un grillo, un ascensor”. Los mismos son abordados en sus aspectos literarios, estéticos y políticos, organizando las reflexiones de acuerdo a los *Stoffs* encontrados en el mismo, que dan cuenta de la ciudad que es Caracas en los años 60.

Luego de ello, entramos en el análisis de *Dictado por la jauría* (1962/2016) de Juan Calzadilla, aquí el análisis tiene un giro fundamental: pasamos de los cuentos a la poesía. Observamos como en distintos géneros es planteado el abordaje que realizan los autores de

un mismo tema: la ciudad. Para ello nos centramos en los poemas: “Vivo a diario”; “Funcionario que celebra un ritual”; “Vecindad del buitre”; “Escorpión”; “El doble hace su entrada”; “Con malos modales”; “Una sala de juego”; “Me reconozco” y “Los métodos necesarios”; sin dejar de aludir al libro como un todo de significación.

Por último, en el análisis de la obra de los balleneros, nos adentramos en el *Día de Ceniza* (1963/2020) de Salvador Garmendia. Orientamos nuestro análisis teniendo en cuenta los sentidos, como se da cuenta a través de los sentidos: el ruido, los olores, el calor, de la realidad multiforme que es la Caracas de los años 60, aludida en este caso de manera explícita en la novela, mediante marcas que determinan un espacio: los topónimos y un tiempo: hechos, costumbres, situaciones. En esta novela encontramos también una manera distinta de narrar la ciudad. No solo a partir de su espacio físico, sino de los gestos maquinales y estereotipados que realizan los personajes, como movidos por un absurdo mecanismo de repetición.

Al finalizar cada uno de los apartados vamos realizando la lectura comparada entre ellos, haciendo énfasis en cómo en un mismo movimiento hay distintos planteamientos de la ciudad: son miradas que se imbrican, que van tejiendo un discurso.

Luego de ello, nos adentramos en las apuestas literarias de Los nadaístas. Nuestro centro orientador, continúa siendo la ciudad, pero en este caso hemos cruzado la frontera: nos encontramos en Colombia, específicamente en Cali y Medellín, principales centros de operaciones de este grupo.

Con sus distintos colores y acentos el tema sigue siendo el mismo: la ciudad. La observaremos a partir de una selección de los libros de Gonzalo Arango antologados en su *Obra Negra* (1974). Nos referimos a: *Prosas para leer en la silla eléctrica* (1965/1974); *El infierno de la belleza* (s/f); *Sexo y saxofón* (1963).

En cuanto a esta selección, hemos decidido centrar nuestro análisis no solo en poemas sino también en cuentos, esta es una característica de nuestro estudio: el abordar diversos géneros literarios, pues consideramos que esta postura nos da una visión más completa de ambos grupos en los que hubo narradores y poetas. Para aludir a la obra de Arango, centramos nuestra mirada en los principales *Stoffs* que en ella observamos, y al final del aparato tejimos nexos: caminos de cercanía y de separación con la obra de los balleneros.

Luego de ello, encontramos el libro *Los poemas de la ofensa* (1968/2000) de Jaime Jaramillo Escobar. Estos poemas están signados por la violencia, lo que nos ha permitido observar cómo la violencia política se presenta de diverso modo en ambos movimientos, también, se encuentra la fascinación por el amado, que está inmerso en la ciudad, y cuya adoración no puede deslindarse de ella.

Por último, tenemos el análisis del libro *El profeta en su casa* (1966/2014) de Jotamario Arbeláez, con su profunda cotidianidad, ese misterio de las cosas comunes y corrientes y que nos son presentados en sus versos narrativos, coloquiales y sencillos, sin grandes pretensiones formales. En él encontraremos diversos *Stoffs* que organizan el tema de la ciudad: como el transporte, en su gran poema sobre el ferrocarril, realidad a la que no aluden los balleneros. Mediante una selección de sus poemas, vamos trazando los puentes entre su libro, y los otros libros analizados, tanto de los balleneros como de los nadaístas.

Finalmente, presentamos las CONCLUSIONES de nuestro estudio: abordamos la poética de estos movimientos, y nos detenemos en la manera en que está expresada la ciudad como espacio en sus palabras, dilucidando cómo se escribe el espacio de la ciudad en estas creaciones: ¿Cómo abordan la ciudad en todos los niveles literarios? ¿cuáles son los *Stoffs* y motivos que se manifiestan en sus escrituras urbanas?

2. MAPAS ANTERIORES: ANTECEDENTES

La escritura ha albergado, alrededor del mundo y desde su inicio, a soñadores: narradores y poetas, en síntesis, artistas que han querido -en muchas ocasiones- que su obra pueda despertar conciencias y cambiar el mundo. Del mismo modo, entrado el siglo XX podemos observar cómo en América Latina brotan grupos de vanguardia literaria, en los que la poética y la política se funden.

Vanguardia: posición delantera de un ejército que ataca al enemigo. Tomar la vanguardia es ir adelante, tomar la ofensiva. Los años 60 en América Latina en general, y en Venezuela y Colombia en particular, estuvieron definidos por la efervescencia política.

El nadaísmo y El techo de la ballena han sido históricamente catalogados como dos movimientos de la vanguardia latinoamericana. Por sus temas y procedimientos estéticos, fueron parte de una renovación de la literatura que fue llevada a cabo en nuestras tierras alrededor de los años 60. Fueron grupos contraculturales, contra hegemónicos, buscaban mediante sus palabras oponerse al orden de cosas existente en la época histórica que les tocó vivir.

Ambos movimientos han sido estudiados por separado -y como parte del proceso de las vanguardias latinoamericanas- hemos encontrado múltiples lecturas críticas y antologías. A continuación, realizamos una valoración de nuestros antecedentes.

2.1 Sobre El techo de la ballena

Consideramos la tesis de grado de Ester Coviella y Nélon Dávila (1981) *El techo de la ballena*, que posteriormente fue publicada con el título: *Desde el fondo: El techo de la ballena (1961-1967)* (2015), por ser uno de los trabajos más completos que sobre este grupo literario se ha escrito. Posee en su primera parte un detallado contexto histórico en el que insurge El techo, además de información y valoración crítica de sus actividades como grupo: sus revistas, algunas de sus publicaciones, sus influencias, referencias a los artistas plásticos y su obra. También este trabajo cuenta con un apartado de entrevistas a los principales miembros del grupo, y cierra con algunos textos de la época, entre los que se

encuentran los prólogos originales de algunos de los libros que serán parte de nuestro corpus.

La antología de El techo de la ballena realizada por Ángel Rama (1987) tiene un gran valor, ya que es la primera que se realizó. Gracias a ella se tuvo acceso, por primera vez, a la revista *Rayado sobre el techo*, fuera de colecciones privadas. Además, Rama es un crítico literario de gran importancia para todo estudio que se plantee analizar el proceso de las vanguardias en Latinoamérica, y realiza un prólogo denominado “El techo y la Ballena” que posee dos apartados, el “I Nacimiento y fundamentación de una vanguardia” es un marco general para analizar el surgimiento de este grupo y su importancia como vanguardia literaria, además de ser una valoración crítica fundamental, y el “II El Terrorismo en las artes” en el que realiza definiciones que responderían a la pregunta: ¿qué es una vanguardia?, además de proponer lecturas a varios de los libros de El techo, algunos de los cuales son parte del objeto de nuestra investigación.

El libro crítico de Carmen Díaz Orozco (1997) *El mediodía de la modernidad en Venezuela: arte y literatura en El techo de la ballena*, es un estudio concienzudo acerca de este movimiento literario venezolano, donde la autora aborda el surgimiento de El techo de la ballena, sus antecedentes, e incluso posee lecturas de algunos de los libros que analizaremos.

La tesis de grado de Gabriela Rangel Mantilla (1999) *El techo de la ballena. Modernismo y modernidad*, es una investigación en la cual la autora presenta una “descripción del proceso de disolución y ruptura de los miembros de Sardio” (p.1), recordemos que varios de los integrantes de El techo de la ballena formaron parte de esa agrupación venezolana, y realiza una lectura de los tres manifiestos del grupo. Esta autora también contextualiza la emergencia de El techo de la ballena en el momento histórico de la Venezuela de los años 50 y 60 “bisagra histórica” (p.4) que representa un punto de quiebre.

En cuanto a las antologías, estas son de gran valor pues poseen estudios críticos que nos sitúan ante nuestro objeto de estudio, como lo veremos en adelante.

La *Antología de El techo de la ballena*, compilada por Israel Ortega Oropeza (2008), con el prólogo “Los años turbulentos”, realizado por el poeta Calzadilla, es valiosa para nuestra investigación, ya que mediante ella tenemos acceso a una gran cantidad de

materiales publicados en la revista del grupo *Rayado sobre el techo*, agrupados en “Manifiestos”, “Literatura”, “Testimonios”, entre otros.

En la nota editorial, Ortega Oropeza (2008) comenta la dificultad de acceso “a las ediciones originales de estos textos (la mayoría de ellos ausentes, inclusive, de nuestras principales bibliotecas públicas)” (p.7). Hecho que subraya la importancia de contar entre nuestros antecedentes con este libro. Por otro lado, el prólogo realizado por Calzadilla tiene el valor testimonial que se desprende del hecho de ser realizado por uno de los principales protagonistas de este movimiento, y además de ello cuenta con la profundidad y seriedad que caracteriza a este escritor.

Nueva Antología de El techo de la ballena, compilada por Edmundo Aray (2014), comparte con la antología antes mencionada el inmenso valor de haber sido realizada por uno de los integrantes de El techo. Posee al inicio un excelente trabajo sobre este grupo literario: *El techo de la ballena: Un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*, de Brioso (1999), en el que se analiza el contexto histórico en el que surge, su carácter político, sus “divergencias y contactos estéticos”: es decir, sus paralelismos, y tiene dos apartados que nos serán de gran utilidad: “Los mecanismos balleneros” y “Los materiales”. Además, la antología tiene una entrevista al poeta Aray, realizada por Tapias y Suazo que lleva por título: “Edmundo Aray, de la vida y aventuras de El techo de la ballena” (1999), donde se recoge el testimonio de uno de los protagonistas de este movimiento. Por último, la antología viene a completar las otras recopilaciones que se han realizado y que mencionaremos a continuación.

Recientemente, en el año 2015, el ballenero venezolano Calzadilla publicó *El nadaísmo y El techo de la ballena. Una antología escandalosa* con la editorial Bid & Company. Se trata de una referencia de suma importancia para poner en relación ambos movimientos, y por ser realizada por uno de los miembros de El techo. El estudio introductorio de Juan Calzadilla es uno de los pocos documentos que hemos encontrado - junto al de Carrillo (2000) al que aludiremos más adelante-, que pone en relación directa a ambos grupos. En este caso, esta relación no se realiza mediante un tema específico como el nuestro: la ciudad, sino que tiene un carácter más general. Aun así, nos será de gran utilidad a la hora de definir los puntos de convergencia y divergencia de ambos movimientos literarios.

2.2 Sobre El nadaísmo

Por otra parte, también hemos encontrado diversas lecturas críticas, antologías y entrevistas acerca de El nadaísmo, tales como los siguientes.

El libro *Nadaísmo crónico y demás epidemias* de Eduardo Escobar (1991) nos interesa por su carácter testimonial, y por ser una radiografía de este grupo literario: su formación, sus lecturas, sus principales “hitos”. El poeta Escobar se detiene en la vida del poeta Arango al que los nadaístas llamaban “el profeta”, el principal impulsor del movimiento.

La entrevista *Armando Romero y las combinaciones de vidas* realizada por Floriano Martins (2007), comparte con el documento anterior el valor testimonial. Romero realiza reflexiones sobre su vida, los nadaístas, los años 60 y 70, lo “urbano” en su poesía, sus influencias y referentes, las drogas, su posición política, el hipismo, e incluso hace una breve alusión a sus relaciones con los poetas balleneros

La entrevista a Jotamario Arbeláez *Me siento un reprobado triunfante* realizada por Akaida Libertad Orozco (2008), es una conversación en la que el poeta nadaísta esboza su concepción poética y su método de escritura -tanto para sus versos como para su prosa-. Narra también su ingreso al Nadaísmo, en el año 1961, la relación de este movimiento con sus predecesores inmediatos del grupo Mito, y con “los poetas de la generación desencantada” que le sucedieron. También hace mención de los detractores del movimiento, de la crítica literaria en Latinoamérica, entre otros temas.

El artículo *Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva* de Bahiman Saganogo (2008), profesor-investigador del Centro de Investigaciones Filológicas de la Universidad de Guadalajara, sitúa al Nadaísmo como una tendencia postvanguardista, emparentado con las llamadas “vanguardias históricas” europeas y su influjo en Latinoamérica. Este investigador esboza la poética de El nadaísmo como cercana al caos, a la violencia, a la irracionalidad y la fantasía. Propone que “los procedimientos estilísticos como la ironía, la antítesis, los paralelismos, el juego, las metáforas, las fases estereotipadas y la deconstrucción son reiterados en un texto Nadaísta”. (p. 5).

El artículo *El grupo Mito y El nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista* de Carlos Fajardo Fajardo (2009), pone en relación al movimiento nadaísta con

su antecesor inmediato, la revista *Mito*, y la actitud contestataria del grupo de poetas que estaban nucleados en torno a la misma. Realiza una interesante contextualización de ambos movimientos en la historia colombiana y mundial, describiendo el ambiente colombiano como “cerrado” y de un gran “conservadurismo”. En lo que atañe a los nadaístas, el autor describe su irrupción, sus principales “hitos” cerrando su artículo con una valoración de sus aportes estéticos y una crítica a lo que él considera sus limitaciones.

El libro *Nada es para siempre. Antimemorias de un Nadaísta* de Jotamario Arbeláez (2011), constituye otro documento de carácter testimonial. En él también encontraremos diseminadas, las andanzas de los nadaístas. Sus memorias se entretajan con las del grupo literario al que dio vida junto a otros poetas. Está tejida también la memoria de importantes sucesos de la historia de Colombia, que dejaron su impronta en el grupo: la muerte de Gaitán, la violencia, y el ambiente de su Cali natal durante su infancia y juventud.

También es de interés la tesis de grado de Rina Alexandra Restrepo (2012): *Revista Nadaísmo 70: cultura, política y literatura en Colombia*, cuya autora realiza una contextualización histórica, social y política de la década de los 60 y 70 y centra su análisis en la revista *Nadaísmo 70*, principal órgano de divulgación del grupo. Constituye un estudio detenido y una valoración crítica importante que revisa sus “Motivaciones creativas y originalidad” sus “Aportes literarios” las “Interacciones e influencias culturales de los nadaístas con otros grupos intelectuales de la época” y el “Impacto cultural” de la revista.

Por último, del autor antes mencionado, el nadaísta Eduardo Escobar, publica el libro *Cuando nada concuerda* (2013) que hace honor a su nombre, pues en él hemos encontrado las más variadas reflexiones: Dios, el demonio -hemos de recordar que varios de los miembros de este grupo fueron seminaristas-, la actualidad del mundo, sus lecturas fundamentales. Sin embargo, en el mismo hemos rescatado algunas consideraciones de valor para nuestro estudio: como la percepción que tenían los nadaístas de sí mismos, alusiones a la primera revista de El nadaísmo denominada *La viga en el ojo*, breves consideraciones sobre “lo urbano” en sus poéticas, como reacción al paisajismo dominante en Colombia. Sus actitudes ante la vida, ¿quiénes eran?, ¿cómo eran los nadaístas?, ¿qué hacían?, ¿qué lecturas los nutrieron?, ¿cómo era el contexto social y político en el que vivieron? Y ¿cómo era Medellín? Esa ciudad que los vio surgir, escribir e incluso ir a las cárceles. La alusión a otros poetas de El nadaísmo como Gonzalo Arango, Amilkar Osorio

y Jotamario Arbeláez hace de este libro un testimonio de gran importancia para nuestra investigación.

2.3 Sobre la vanguardia latinoamericana

Al mismo tiempo, se han considerado ambos movimientos como similares y se los agrupa con otros núcleos de escritores de vanguardia, que integran el proceso de la vanguardia en nuestro continente.

Los movimientos que estudiamos forman parte de lo que algunos autores denominan: “neovanguardia”, “vanguardia tardía” y “segunda oleada vanguardista”, razón por la cual un estudio de la naturaleza del que planteamos no puede dejar de lado la relación con sus antecesores. Nosotros preferimos utilizar el término vanguardia, por ser el más utilizado entre las investigaciones que manejamos. Al referirnos a la vanguardia de los años 20 en nuestro continente las llamaremos “primera vanguardia” o “vanguardia histórica latinoamericana”.

En primer lugar, el libro de Anderson Imbert (1954/1974) *Historia de la literatura hispanoamericana*, en su tomo II “Época Contemporánea”, posee un capítulo denominado “1955-1970. Nacidos entre 1930 a 1945”, espacio temporal que se corresponde con los movimientos que estudiamos. El libro es de carácter panorámico, histórico, pero nos será de utilidad, especialmente su introducción.

El libro de Nelson Osorio (1988), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria en Hispanoamérica*, será de gran importancia para nuestra investigación. La primera vanguardia latinoamericana que va aproximadamente desde 1920 a 1930 es la que estudia este libro que constituye un documento de obligada referencia pues su autor selecciona los textos fundacionales, los manifiestos y documentos que dan cuenta de la renovación estética que vivió nuestro continente en esos años y que repercute en los movimientos que estudiamos.

Además de ello, consideramos de gran valor el abordaje de este escritor, que no ve en los movimientos latinoamericanos simples “epifenómenos” de los europeos, aun sin negar la incidencia de estos en ellos. Por otra parte, compartimos su noción de que se debe “tomar conciencia de que el proceso literario (...) no sigue un desarrollo independiente del conjunto de las otras formaciones que se dan en la vida social y cultural” (p.9). Este libro

además de ser una valiosa selección, posee un extenso prólogo de Osorio (1988) sus reflexiones serán provechosas para nuestra investigación.

El libro *Juego y nación* de Javier Lasarte (1995) posee un capítulo dedicado a estos temas denominado “Historia de vanguardia”, en el que se dedica a señalar los límites teóricos para definir qué es una vanguardia y la dificultad para su caracterización. Algunas de sus consideraciones nos serán de utilidad.

Por otro lado, Carmen Virginia Carrillo (2000) es autora de un breve artículo denominado *Los manifiestos vanguardistas latinoamericanos. Un espacio de reflexión* en el que luego de hacer algunas consideraciones sobre el proceso de las vanguardias latinoamericanas, centra su análisis en El techo de la ballena y El nadaísmo, poniéndolos en relación, razón por la cual es importante para nosotros.

De la autora anteriormente mencionada también tenemos el artículo *Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica* (2006) que estudia una buena parte del conjunto de la vanguardia a la que pertenecen los grupos que estudiamos: El techo de la ballena de Venezuela, Los Tzántzicos de Ecuador, El nadaísmo colombiano, y La Espiga Amotinada de México subrayando su carácter insurgente, de ruptura y abiertamente subversivo. La autora se detendrá en algunos de sus manifiestos y creaciones.

Al igual que el artículo *La nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1950-1980* de José Reyes González Flores (2006), que también realiza un recorrido por la vanguardia latinoamericana, de manera general.

Los estudios nombrados no son los únicos que hemos encontrado, pero nos darán un punto de partida para emprender este viaje hacia la poética del concreto y del humo, esa que pone en escena la atomización del ser humano ante la vorágine urbana. Sin embargo, como podemos observar, no existe hasta ahora un estudio completo sobre estos dos movimientos que los ponga en relación mediante el tema de la ciudad, aunque este tema ha sido aludido brevemente en alguno de estos estudios como parte de los mismos.

3. NUESTRA BRÚJULA

3.1 Tematología

En el marco de la Literatura Comparada existen diversas vertientes. En este estudio nos circunscribimos a la tematología, por aportarnos las herramientas necesarias para profundizar en el estudio de un tema que hemos identificado como recurrente entre los autores que componen nuestro corpus: la ciudad.

En cuanto a esta rama de la Literatura Comparada, hemos decidido que los autores que guiarán nuestro recorrido serán: Luz Aurora Pimentel (1993), Cristina Naupert (2001 y 2003), y Claudio Guillén (2005/2013).

3.1.1 Luz Aurora Pimentel y la definición de tematología

En primer lugar, recordemos que la tematología es una subdisciplina de la Literatura Comparada tal como lo plantea Pimentel (1993):

La tematología es una rama de la Literatura Comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los *temas* y *motivos* que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios. (Pimentel, 1993, p. 215).

En este sentido, uno de los “materiales” de los cuales está hecha la producción literaria de los autores seleccionados en nuestro corpus es la ciudad. Este “material” o tema, se presenta en sus voces de distintas maneras y, a la vez, esta materia -que no es nueva en la literatura- se ve modificada por sus procedimientos estilísticos y en el contexto de las literaturas en las cuales emergen las actualizan y las modifican.

Siguiendo a esta misma autora, tengamos presente que “un tema se define como asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc. El tema tendría entonces un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso” (Pimentel, 1993, p.216).

¿De qué tratan los libros que analizaremos? Si bien nos resistimos a pensar que estos libros tratan de una sola cosa, sí resulta evidente que una de las cosas sobre las cuales

tratan, una de las principales es la ciudad. Son elaboraciones discursivas que no tienen como telón de fondo el espacio urbano, sino que el espacio urbano las integra, las orienta y las reviste de su principal significado. De esta manera, es la ciudad “la materia”, el magma, dirían los balleneros, fundamental, mediante el cual estas creaciones se articulan.

3.1.2 Cristina Naupert: La tematología y sus categorías de análisis, algunas definiciones

Según la tematóloga Naupert (2001), en un estudio de estas características se trata de:

Reflexionar sobre la función de *tertium comparationis* o conector intertextual que pueden ejercer los elementos temáticos. Los elementos temáticos son, pues, los ecos recurrentes que hacen rentable la lectura relacional del comparatista, los que, en definitiva, posibilitan una lectura de reconocimiento de códigos culturales compartidos. O bien, siguiendo el lenguaje metafórico de procedencia platónica de Darío Villanueva, los elementos temáticos forman una parte constituyente del *polen de las ideas* que fecunda la inspiración de generaciones y generaciones de poetas. (Villanueva, 1991 como se citó en Naupert, 2001, p. 121).

La ciudad, en nuestro caso, es el tercero de la comparación, que nos permitirá explicar las relaciones: convergencias y divergencias de las producciones escritas por estos dos grupos. Es el conector *intertextual* que nos permitirá vincular a *Dictado por la jauría* de Calzadilla (1963/2016) con *El profeta en su casa 1962-1965* de Jotamario Abeláez (1966/2014); a los cuentos Edmundo Aray en *Sube para bajar* (1963/2017) con los cuentos Gonzalo Arango en *Obra negra* (1974); a la novela de Salvador Garmendia, *Día de Ceniza* (1963/2020) con los *Poemas de la ofensa* de Jaime Jaramillo Escobar (1968/2000), y, en definitiva, a todos ellos entre sí.

¿Existen en estas creaciones códigos culturales compartidos? Como lo plantea Cristina Naupert (2001) que posibiliten una lectura relacional. Consideramos que sí. Incluso, lo consideramos en su claroscuro, es sus puntos de contacto y de acercamiento. Ese polen de las ideas al que alude nuestra tematóloga citando a Luis Darío Villanueva influyó a la generación de poetas a las que pertenecen estos autores y nos parece, que este es un

hecho que nos permite leerlas en un estudio de esta manera: observando sus distintas gradaciones discursivas alrededor de un mismo tema.

De esta manera, tomando como punto de partida el tema de la ciudad, analizaremos las similitudes y diferencias de tratamientos que estos autores han dado a la realidad de un espacio en el que habitan y al que asignan diversos significados a cada lado de la frontera. Un espacio, además, que no pocas veces les sirve para expresar su descontento con la sociedad y sus instituciones. Para escenificar la necesidad de cambiar un mundo que hiere su sensibilidad creadora.

Para Bremond (1995, como se citó en Naupert, 2003) el tema es: “the point of intersection between fictional and nonfictional world”. (p.11).

El tema es el punto de contacto, el nexo que une al mundo que se crea en la literatura con el mundo, con el mundo del cual la literatura toma su materia orgánica constitutiva. He allí su gran importancia. Estudiar el tema en obras literarias es estudiar al mundo representado en ellas y a ellas en el mundo.

Naupert (2003) explica en su libro *Tematología y comparatismo literario* que estos estudios tienen una perspectiva supranacional. De hecho, esta es una de las características de la Literatura Comparada en su conjunto. El poder relacionar obras de autores, más allá de las fronteras geográficas, culturales e incluso idiomáticas -en algunos casos-, nos permite tener una amplitud de miras.

Si bien en este caso, elegimos autores a quienes une una frontera, un idioma y una historia, también están separados por esa misma frontera, y por más similitudes que puedan existir en nuestras culturas, consideramos que Colombia y Venezuela tienen también múltiples divergencias, que se hacen patentes en este estudio relacional. Además de ello, se trata de países con dos historias literarias diferentes y la mirada comparatista enriquece las interpretaciones que puedan realizarse de ambas.

La visión supranacional de la Literatura Comparada, si bien nació con esta disciplina, no es una camisa de fuerza. En los últimos años hemos observado como abundan estudios de autores que pertenecen a un mismo país, pero en los que se manejan dos contextos culturales diferentes debido a los contextos históricos.

Lo que interesa a la Literatura Comparada es el contraste. Explorar, en el caso de la tematología, cómo un tema puede ser abordado de distintas maneras, por diversos autores y aun así, tener algunas similitudes que les acerquen a la hora de abordar un mismo tema.

En su introducción al libro *Tematología y comparatismo literario*, Naupert (2003) plantea: “las inexactitudes y vacilaciones terminológicas han supuesto siempre un escollo bastante serio para la delimitación nítida del marco teórico-metodológico de la tematología comparatista”. (p.20).

Es un hecho que, a lo largo de la historia del desarrollo de esta subdisciplina, la terminología que esta utiliza para designar sus herramientas ha variado de un autor a otro, suponiendo una dificultad a la hora de precisar su metodología. Esto se debe, según nuestro parecer, fundamentalmente a las diferentes traducciones y consideraciones de los teóricos sobre el tema, lo cual ha sido una constante a lo largo del desarrollo de la tematología. No pretendemos solucionar este dilema en nuestro estudio, por lo que hemos elegido la terminología utilizada por Naupert (2001 y 2003) como nuestra guía fundamental al respecto.

La autora antes mencionada plantea que el tema “se desdobra básicamente en dos estratos de significado: uno contenido en la equiparación de fábula preestablecida (tema=*Stoff*); otro, más general y abstracto, donde el tema abarca ideas, sentimientos, problemas y conceptos de un alcance muy difuso”. (Naupert, 2003, p.123).

Como lo plantea Naupert (2003, p. 21) deslindar las fronteras entre las tres nociones teóricas fundamentales de la tematología -tema, *Stoff*, motivo- no es una tarea fácil, y no pretendemos agotarla en este espacio. Sin embargo, queremos hacer explícita la elección de nuestra brújula: nos ceñiremos a la definición que de ellas realiza la mencionada académica, por considerar que en la Introducción a su libro *Tematología y comparatismo literario*, esta autora realiza una explicación sencilla y completa de estos términos, que pueden resultar esquivos a la hora de realizar su conceptualización por las razones antes mencionadas.

Según Naupert: “El concepto de tema viene a ser (...) la noción o el *terminus technicus* de validez internacional que engloba a todos los elementos que son o que pueden ser objeto de estudio de la tematología”. (Naupert, 2003, p.22).

Al mismo tiempo, la autora (2003) señala que en la poesía lírica el concepto de *Stoff* no puede aplicarse, ya que el mismo está definido como el material o el argumento (propio de la narrativa) de la que se habla. De esta manera observamos que en un poema -al menos por lo general y siguiendo los cánones establecidos- no existe narración, por lo cual este concepto no se utilizaría en este género literario. Sin embargo, como revisaremos en breve, Naupert (2003) se refiere en este punto, explícitamente, a la poesía lírica. Los autores que hemos estado investigando, en sus poemas, abordan elementos propios de la narración: la descripción, incluso por momentos la construcción de personajes, ambientes y anécdotas, entre otros, razones por las cuales el concepto de *Stoff* sí es aplicable a sus poemas y lo utilizaremos.

Por último, tenemos el motivo, que reúne dentro de su campo semántico “los elementos temáticos “pequeños” próximos a las imágenes, metáforas y tópicos recurrentes” (Naupert, 2003, p.22). Al mismo tiempo, el concepto de “motivo” se relaciona también con su significado literal: “que mueve, o es capaz de mover”. De esta manera, “motivo” suele ser empleado en la tematología para elementos que tienen la facultad de dinamizar acciones, e implican reacciones emocionales.

En este punto, consideramos que una imagen visual puede ayudarnos a despejar este panorama. Estos conceptos, cuya definición es “aproximada” como lo señala Naupert (2003), funcionan, a nuestro modo de ver como una Matrioska: aquellas muñecas rusas que entran una dentro de otra y cuya principal variación es su tamaño. El tema es el concepto más general, que abarca todo lo relacionado con el estudio tematológico a emprender, en nuestro caso: la ciudad. El *Stoff* podría ser una muñeca de otro color, ya que solo la podremos usar en las narraciones: los cuentos y la novela que analizaremos, y tiene que ver con el argumento que plantean en ellos sus respectivos narradores. Sin embargo, consideramos que el *Stoff* no puede ser entendido únicamente como una categoría propia de las narraciones, sobre todo teniendo en cuenta que los poemas que analizaremos utilizan muchos recursos similares a los usados por las mismas, y por lo tanto la utilizaremos.

Un tema como la ciudad está a su vez integrado por partes más pequeñas que lo componen, pero que no llegan a ser tan pequeños como para considerarlos motivos. Como voces que integran su coro de significaciones. En este caso, algunos de los *Stoff* que hemos

identificado son: el tránsito, la multitud, la basura, la mecanización de las relaciones humanas, el concreto, entre otros.

Esto es así, sobre todo en este tipo de poesía que acerca sus procedimientos a la narración, y atenúa los límites estancos entre uno y otro género narración / poesía. Entendemos que lo explicado Naupert (2003) y que hemos expresado anteriormente tiene que ver con análisis de poesía lírica, en los cuales es posible que el *Stoff* no sea identificable o no se presente. En nuestro caso no es así, ya que una de las características fundamentales de las literaturas de vanguardia ha sido mitigar las fronteras entre los géneros.

Por último, el “motivo” es el elemento de menor tamaño, relacionado con los dos anteriores: son las imágenes, metáforas y situaciones que mueven a realizar una acción o que generan reacciones emocionales (Naupert, 2003).

Estas Matrioskas, relacionadas entre sí y difíciles de separar la una de la otra, serán el elemento estructurante de nuestro análisis, de allí su gran importancia.

Por otra parte, Naupert (2003) propone una catalogación de los elementos temáticos que, con mayor frecuencia, han sido objeto de análisis tematólogicos. Ella distingue dos grandes subdivisiones:

1.- Los “Elementos temáticos intra o microtextuales”: entre los que están los elementos temáticos humanos y los elementos generales tipificados representantes de una colectividad humana.

2.- Los “Elementos temáticos no humanos”: entre los cuales está el tiempo y el espacio. Nuestro estudio se basa en el análisis de un elemento temático no humano: la ciudad (que es un espacio). Dentro de esta división existe otra subdivisión más pequeña a su vez, que nos acerca al tema de la ciudad y que Naupert (2001) cataloga como “Espacios generales (tipificados)”. Como su nombre lo indica, estos espacios obedecen a un “tipo” específico, es decir, tienen unas características “generales” que los definen. Rastreamos algunas de las características generales que “tipifican” la ciudad mediante el uso de motivos y *Stoffs* que las definen y de los que hacen uso ambos grupos de creadores, a veces poniendo el acento en unos u otros.

Consideramos que el aporte de la tematóloga Naupert es sumamente valioso, pues nos ha ayudado a esclarecer la terminología más empleada en esta subdisciplina de la Literatura Comparada. Recurriremos a ella constantemente en el transcurso de este trabajo.

3.1.3 Claudio Guillén, el tema literario

La definición de Guillén (2005) de tema es mucho más general, pero puede sernos de gran utilidad: “el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la sobreabundancia y profusión de lo vivido, marcando una frontera entre la experiencia y la poesía: y llevando al escritor al terreno de la obra de arte”. (p.231).

Con esto quiere Guillén establecer que es el tema lo que permite al autor la creación de su obra. La realidad es un conjunto yuxtapuesto de situaciones y experiencias, sin el tema, estas situaciones y experiencias no podrían constituirse en un discurso que dé lugar a la obra. Concluye este autor: “el elemento temático (...) desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y lectura literarias”. (p.231).

El discurso del poeta, o del narrador, está intrínsecamente vinculado al tema que está tratando en su obra: el tema viene a ser esa arista de la realidad con la cual sostiene su creación estética, y la que nos permite conocer su mundo interior. Sin embargo, el tema no es la totalidad de la obra, sino aquel elemento que se ha de moldear para expresar lo que el poeta o narrador se plantea expresar.

Atenderemos, como corresponde a un estudio de esta naturaleza, a las consideraciones de Guillén, cuando plantea al caracterizar el tema que su “condición es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna”. (p.235).

Para entender mejor esas afirmaciones podríamos servirnos de un símil perteneciente a otro tipo de arte: el escultórico. En este caso, el escritor sería el escultor, el tema sería la arcilla que es moldeada, modificada por ese escultor y, finalmente, la escultura sería el poema o narración, resultado del trabajo artístico mediante el cual un creador modifica una materia prima o tema, en el caso de la literatura que es extraído de la realidad, del mundo.

A su vez, el autor modifica la historia literaria, al introducir nuevos temas a ella o bien, nuevas maneras de tratar los temas que anteriormente habían sido elaborados por otros autores de diferente manera.

El escritor “modifica, modula, trastorna” esa realidad, para adaptarla a lo que él quiere expresar sobre ella. Y a su vez, lo que él quiere expresar sobre ella está mediado por su percepción del mundo, su ideología y su sensibilidad. Existe una relación dialéctica entonces entre la realidad y aquello que es creado por el autor en su discurso. Ambas se modifican mutuamente, en una red de interrelaciones que están en continuo tránsito.

Como observaremos, un estudio de este tipo no puede desatender los contextos sociales, culturales y políticos en los que una obra nace y en cuyo seno es recibida, pues el discurso literario es un discurso más que se entrelaza con la red de discursos que componen la realidad humana como explica Guillén “el tema, en la acepción amplia de la palabra, (...) congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por lo tanto, del tema poético: con la poesía, con el mundo, consigo mismo”. (p.235).

Pero detengámonos en la anterior afirmación para arrojar luz sobre ella: el tema unifica y organiza las diversas partes de una obra. La triple vinculación de la que habla Guillén se puede explicar de la siguiente manera:

1.- El tema de una obra está vinculado con la poesía, porque cada autor al tratar un tema modifica la tradición poética -o de cualquier otro género- que se haya producido antes sobre el mismo tema.

2.- Con el mundo porque, así como el mundo incide en la literatura, también se realiza el proceso inverso: la literatura incide en el mundo. La Caracas, la Cali o Medellín, que percibimos son no solo un hecho real, fáctico, sino también un constructo cultural, y en ese constructo se amalgaman -entre otras cosas- las diferentes creaciones o representaciones estéticas, en este caso literarias, que han elaborado los artistas que han utilizado a estas ciudades como tema en sus creaciones.

3.- Conigo mismo está vinculado el tema, porque en el caso de que el autor de un poema -por ejemplo- lo modificara en versiones posteriores, esas versiones estarán directamente relacionadas con la primera versión, y uno de los elementos fundamentales en esa relación será el elemento temático.

Por otro lado, existe una tendencia de la Literatura Comparada que ha ampliado su canon, incluyendo entre sus estudios corpus que visibilizan autores y obras de regiones del

mundo que hace muchos años eran poco habituales para ella: como el Caribe, Asia y África, a esta tendencia queremos sumar nuestro trabajo de investigación.

De esta manera, hemos querido volver los ojos hacia nosotros: Venezuela y Colombia, y al mismo tiempo, estudiar dos movimientos de la vanguardia cultural de los años 60 que si bien no son para nada desconocidos, actualmente son parte del canon, tampoco fueron autores hegemónicos durante mucho tiempo.

Es nuestra intención que esto siga preparando el camino para aplicar los métodos de la Literatura Comparada, y de la temalogía en particular, a nuestras realidades y culturas, y con ello, lograr que nuestros productos culturales sean reconocidos en otras latitudes.

Plantea Trousson (1965) según lo explica Guillén (2005) que la temalogía es un instrumento para escribir y aprehender la historia literaria, y que por lo tanto no puede realizarse sin recurrir a ella (Trousson 1965 como se citó en Guillén 2005, p. 236). Por esta razón, el presente estudio no desatiende la historia literaria de los países que aborda ni tampoco el contexto histórico en el que surgen estas obras.

Recordemos que para Guillén “percibir una cosa como fértil pretexto en potencia, tematizándola y hasta convirtiéndola en símbolo, es un acto de atención situado y condicionado históricamente”. (Guillén, 2005, pp. 242 y 243). En nuestro caso, la ciudad, observada por estos escritores tiene unos determinantes históricos claros: el periodo denominado como “la violencia” en Colombia y la Caracas bohemia y efervescente de los años 60.

Siguiendo a Guillén (2005) “el objeto, en efecto, o la vivencia se culturaliza y se tematiza desde las estructuras de una sociedad, por medio de sus cauces de comunicación y con destino a sus lectores u oyentes históricamente singulares”. (p. 248).

Como hemos observado, son estos los teóricos de la temalogía que guiarán nuestro recorrido con sus aportes. Nos proponemos utilizar sus categorías para trazar nuestro propio rumbo. Ellos serán la brújula que nos permitirá aproximarnos a nuestro destino.

3.2 Otras aportaciones teóricas

3.2.1 A la caza del bello monstruo: la ciudad

La ciudad como tema fue ampliamente abordado en literatura a lo largo del siglo XX, especialmente con la irrupción de las vanguardias que vieron en ella no solo una fuente constante de inspiración, sino un medio para expresar su descontento con el orden social establecido.

En Latinoamérica, estos escritores vanguardistas han imaginado la ciudad, la han recreado y reinterpretado una y otra vez. Los poetas y narradores que nos planteamos abordar en esta investigación tienen en común, en sus creaciones, el tema de la ciudad. Leeremos estas obras con el lente de la tematología, como hemos observado.

Para ello es necesario el apoyo de otras disciplinas: ¿qué es la ciudad?, ¿cómo pensarla?, ¿cuáles de sus imaginarios nos presentan los balleneros y nadaístas? Nada de esto puede ser ajeno en un estudio que pretenda dar cuenta de cómo el tema de la ciudad está presente en dos vanguardias latinoamericanas: El techo de la ballena y El nadaísmo.

La ciudad, como espacio general tipificado, es el fenómeno que hemos querido mirar bajo el lente de la tematología y de la Literatura Comparada: ¿cómo es la ciudad para estos escritores que analizamos? ¿Cómo dan cuenta de ella? ¿Cómo la recreación de la ciudad es un medio para expresar una postura poético-política propia de la vanguardia? Son algunas de las preguntas que nos planteamos en esta investigación.

3.2.1.1 Algunas definiciones de ciudad

Según la profesora de geografía Bottino (2009) la ciudad es:

Un espacio complejo, su dinamismo, sus habitantes tan dispares, sedentarios, sus funciones, las actividades tan diversas que en ellas se llevan a cabo, hacen que, definir qué es un espacio urbano no sea tarea sencilla; se pueden tomar criterios variados, como ser: numérico, legales, funcionales, administrativos, pero siempre vamos a encontrarnos con muchas definiciones según el criterio adoptado. Pocas creaciones humanas han suscitado actitudes tan dispares como definir qué es una ciudad, aunque todos estamos seguros de saber qué es y cuándo estamos frente a un medio rural y uno urbano. (p.1).

Como podemos observar, desde las ciencias sociales, no deja de ser problemática la definición de qué es una ciudad, cuáles son sus características distintivas. Existen múltiples

enfoques para definir este hecho que es a la vez social, material, histórico, político, pero que no podemos olvidar, es también un hecho que habla a la imaginación y a la sensibilidad de nuestros creadores.

Para abordar el tema de la ciudad y con él estas y otras preguntas, sería interesante tener presente cómo las mismas han sido tratadas anteriormente en Latinoamérica, como lo señaló Lindon (2007):

El interés creciente por abordar la realidad social desde las dimensiones simbólicas, culturales, no tangibles, parece un sello característico de las ciencias sociales en las últimas dos décadas. Esto es parte de un giro subjetivista que se viene desarrollando en las ciencias sociales, y que en América Latina ya tiene casi dos décadas, aunque en la última ha tomado mayor impulso. Este devenir ha generado numerosos desembarcos. Uno de ellos es el de los imaginarios sociales, temática que en buena medida -y a través de los estudios culturales- fue aterrizando en la noción de imaginarios urbanos. Tal vez sería más preciso plantear que los estudios culturales, (en sentido amplio), de tanto analizar lo cultural en circunstancias localizadas en las ciudades, se fueron encontrando con la ciudad misma como cristalización de la cultura. (p.7).

La ciudad no solo como espacio físico sino como espacio imaginario, espiritual, subjetivo, lugar en el que se desenvuelve la cultura y cultura misma. Siguiendo a esta autora:

Los imaginarios urbanos pueden referir a la ciudad como un todo, a lo urbano como un modo de vida o también a distintos fragmentos de la ciudad, a esas micrópolis (García Canclini, 1997) en las cuales despliegan su cotidianidad buena parte de los habitantes de las grandes ciudades. Uno de los fragmentos más emblemáticos de lo urbano en este sentido son las calles. Pero aun así, considerándolas como un fragmento específico, los imaginarios pueden anclarse en ellas de diversas formas: en la vida social que en ellas se desarrolla, en la traza (angosta, ancha, recta, sinuosa, objetos que en ella están o han estado...) así como en las calles en tanto formas espaciales, pero también los imaginarios vinculados con una calle se pueden explorar a partir de su nombre y la memoria que lleva consigo: La toponimia (ocurrída en el lenguaje) retoma el sentido del espacio. (Gumuchian, 1991 como se citó en Lindon, 2007. p.11).

Rastreadremos en los escritores seleccionados estos imaginarios de ciudad, para ver qué nos dicen, cómo funcionan, qué papel cumplen en el conjunto de su estética. Encontraremos en nuestros autores pasajes enteros que se dedican a la ciudad y a los diversos tejidos intersubjetivos que sobre ella se extienden, cómo los expresan nuestros

creadores y con qué fines. Qué imágenes, símbolos, metáforas del mundo encontramos en poemas sobre calles, edificios y basurales, en narraciones sobre el ser urbano.

En medio de ese proceso de análisis de los imaginarios de ciudad que se encuentra “aún en curso”, quiere situarse este estudio, es decir, lo que nos planteamos abordar no son tanto las condiciones urbanas colombianas y venezolanas sino sus imaginarios mediante la mirada de escritores que buscan romper con los cánones establecidos.

3.2.1.2 Castells y la *cultura urbana*

En su libro *La cuestión urbana* (1974/2014) el sociólogo Castells plantea, desde el inicio, la dificultad con la que se han topado los teóricos que han abordado esta problemática para definir qué es la ciudad.

Este autor parte de las dos acepciones más aceptadas del término “urbanización” para realizar su conceptualización de la ciudad: “1.- La concentración espacial de población a partir de unos determinados límites de concentración y densidad. 2.- La difusión del sistema de valores, actitudes y comportamientos que se resume bajo la denominación de *cultura urbana*”. (Castells, 1974/2014, p.15).

De esta manera concluye el autor mencionado que la denominada *cultura urbana*: “se trata de hecho del sistema cultural característico de la sociedad industrial capitalista”. (p.15). Las aportaciones teóricas de este sociólogo nos serán de utilidad a la hora de aproximarnos a una respuesta a nuestra pregunta ¿para qué tematizan la ciudad los escritores que nos proponemos analizar?

Para Castells, la *cultura urbana* es una concepción ideológica. Este autor retoma postulados de Marx y los desarrolla con el fin de explicar cómo en la ciudad, que es un tipo de organización espacial, interactúan tres elementos fundamentales: un sistema económico, un sistema político y un sistema ideológico.

En su análisis encontraremos un recorrido teórico por las concepciones de ciudad que han tenido otros pensadores, entre ellos Wirth (1964), quien para Castells está en la base de todos los desarrollos posteriores en cuanto a la ciudad.

Plantea Wirth (1964) que la ciudad es una: “Localización permanente, relativamente extensa y densa, de individuos socialmente heterógenos”. (Wirth 1964 como se citó en

Castells, 1974/2014, p.97). Y en base a esa conceptualización desarrolla Castells (1974/2014) las características propias de la *cultura urbana*, que suscribimos:

1.- Dimensión: cuanto más amplia es la ciudad, existe una mayor concentración de individualidades, lo cual deriva en el debilitamiento de las relaciones entre estas individualidades debido a la mayor diferenciación social. Para ser más claros: a mayor cantidad de personas en una extensión espacial, menores serán los vínculos entre ellas. De esta multiplicación de posibles interacciones en la ciudad se puede explicar el carácter “esquizoide” del ser urbano. De esta manera, los rasgos de ese ser urbano serán “anonimato, superficialidad, carácter transitorio de las relaciones sociales urbanas, la anomia, la falta de participación”. (p. 98). Todos esos rasgos los podremos observar en forma de metáforas, imágenes, y otras formas discursivas, en la crítica mordaz que hicieron tanto los balleneros como los nadaístas de las ciudades en las que hacían vida.

2.- La densidad: refuerza el punto anterior. Porque debido a la multiplicidad de contactos existentes en una ciudad, resulta necesario, no comprometerse demasiado en cada uno de ellos. Así, entre mayor cercanía, mayor distancia afectiva entre los miembros de la comunidad urbana. Esto está en la base del individualismo que se vive en las ciudades y deriva en el “salvajismo individual (...) y en la agresividad”. (p.98).

3.- Heterogeneidad: que permite “la fluidez del sistema de clases y la elevada tasa de movilidad social” (p.98) lo cual incide en que los individuos no estén insertos en un grupo de manera permanente, sino de manera transitoria. Los contactos humanos son así, descartables, y están más relacionados con la “asociación que con la comunidad”. (p.98).

Concluye Castells (1974/2014) en su revisión de la obra de Wirth (1964) que todo lo anteriormente expuesto “provoca una fuerte desorganización de la personalidad lo que explica la progresión del crimen, del suicidio, de la corrupción, de la locura, en las grandes metrópolis”. (p. 98). Todos estos fenómenos fueron abordados, en distintas gradaciones y desde distintas ópticas por los autores que forman parte de nuestro corpus.

Castells (1974/2014), luego de su resumen de los postulados de Wirth (1964), plantea que todo lo que este autor expone es cierto y que, sin embargo, no puede explicarse únicamente con la migración del campo a la ciudad. Es así que para el sociólogo la dicotomía campo/ciudad no es la única variable explicativa de la *cultura urbana*.

Por otro lado, este autor plantea que: “la característica principal del subdesarrollo es, más que la falta de recursos, la imposibilidad de una organización social capaz de reunir y dirigir los recursos existentes hacia el desarrollo colectivo”. (p.53).

Esta definición de subdesarrollo nos será de gran utilidad, a la hora de plantearnos la especificidad de las ciudades que tematizan los escritores que hemos seleccionado como parte de nuestro corpus: no estamos hablando de las grandes metrópolis, sino de ciudades “subdesarrolladas”: Caracas, Cali, Medellín, que tienen una característica fundamental en común: son ciudades de países del llamado “tercer mundo” que administraron -y administran- una gran cantidad de recursos económicos -con sus principales rubros de exportación que ya para la época eran fundamentales en su economía y a nivel mundial: el café y el petróleo- y que sin embargo, no tuvieron, no tienen aún, una organización social capaz de dirigir esos ingentes recursos en pro del desarrollo nacional.

El libro de Castells (1974/2014) está dirigido a explicar cómo este fenómeno *la cultura urbana* no puede desligarse de la sociedad que la genera: el capitalismo. Creemos que por la naturaleza de nuestra investigación y de los grupos literarios que en ella abordaremos -que se plantearon explícitamente la transformación de ese sistema económico/ideológico que expone este autor en sus planteamientos- sus reflexiones pueden sernos de gran utilidad.

3.2.1.3 Bauman y la *Modernidad líquida*

Por otro lado, tomamos el concepto de *Modernidad líquida* (200/2004) del libro de Bauman que lleva ese nombre: estado de incertidumbre generalizado que caracteriza la sociedad en la que vivimos y que, a pesar de ser un desarrollo teórico reciente, creemos que no es algo nuevo. Hechos que marcaron tanto a los escritores nadaístas, como a los balleneros, los dejaron desprovistos de certezas: la guerra de Vietnam, la amenaza nuclear, el auge de la ciudad como asentamiento de la sociedad capitalista en los países de la periferia, la pérdida de conexiones y vínculos entre los habitantes de las ciudades en las que los integrantes de ambos grupos vivieron, la alienación, todo ello es expuesto en sus creaciones a través de la tematización de la ciudad.

Los sólidos cancelan el tiempo; para los líquidos lo que importa es el tiempo ya que, su naturaleza, tiene que ver con su fluir, con su devenir dirían Deleuze y Guattari

(1975/1990). Su naturaleza necesita como condición el paso del tiempo. Este concepto de *fluidéz* aplicado a la ciudad nos va a servir de guía a la hora de reflexionar acerca de dos de las características fundamentales de la ciudad contemporánea: el tránsito y la velocidad.

Como plantea Bauman (2000/2004): “Las técnicas de velocidad, huida y pasividad (...) (son) técnicas que permiten que el sistema y los agentes libres no se comprometan entre sí, que se eludan en vez de reunirse”. (p. 11). Estas técnicas, propias de la *Modernidad líquida*, ya empezaban a instaurarse en la época que los autores nadaístas y balleneros reflejan en sus creaciones. Todo aquello contra lo que luchaban -como el individualismo imperante en el sistema, causado por la sistemática elusión del otro, la huida de todo contacto humano, la pasividad, ante lo que sucede en la sociedad- no hizo sino profundizarse en el momento histórico que Bauman denomina *Modernidad líquida*.

Este autor explica de la siguiente manera el surgimiento de la Modernidad:

La Modernidad empieza cuando el espacio y el tiempo se separan de la práctica vital y entre sí, y pueden ser teorizados como categorías de estrategia y acción mutuamente independientes, cuando dejan de ser -como solían serlo en los siglos premodernos- aspectos entrelazados y apenas discernibles de la experiencia viva, unidos por una relación de correspondencia estable y aparentemente invulnerable. (p.14).

Según este pensador, la relación entre el tiempo y el espacio es fundamental para entender el surgimiento de la Modernidad y sitúa su aparición con la irrupción de la tecnología necesaria para que un ser humano pudiera recorrer una distancia considerable en el menor tiempo posible.

De esta manera, la Modernidad estaría determinada por el advenimiento de medios de transporte que sirvieron al ser humano como instrumento de poder y de conquista. “Solo el cielo (o, como se reveló más tarde, la velocidad de la luz) empezó a ser el límite, y la Modernidad fue un esfuerzo constante, imparable, y acelerado por alcanzarlo”. (Bauman, 2000/2004, p.15).

La instantaneidad como derivación transitoria de la velocidad, que ya abrumaba y exaltaba al mismo tiempo a los poetas que estamos analizando, es la misma que señala Bauman cuando explica su concepto de *Modernidad líquida*:

El *largo plazo*, al que nos referimos por costumbre, es un envase vacío que carece de significado (...) La Modernidad “sólida” planteaba que la duración eterna era el motor y el principio de toda acción; en la Modernidad “líquida” la

duración eterna no cumple ninguna función. El “corto plazo” ha reemplazado al “largo plazo” y ha convertido la instantaneidad en el ideal último. La Modernidad líquida promueve al tiempo al rango de envase de capacidad infinita, pero a la vez disuelve, denigra, y devalúa su duración. (p. 134).

De allí la crisis de los vínculos en la *Modernidad líquida* y la profunda soledad de todos los seres que habitan en ella. Pocas cosas son duraderas.

La década de los 60 -en la cual los escritores que nos ocupan desarrollaron buena parte de su obra- fue frondosa en cuanto a militancia política, no solo en Venezuela y Colombia, sino en Latinoamérica y en el mundo. En esa época había un clima general de descontento con las injusticias del sistema capitalista y una búsqueda de las utopías como una opción valedera al mismo.

Aquellas situaciones contra las cuales insurgía la contracultura, de la cual formaron parte estos creadores, el individualismo, la alienación, la cosificación de las relaciones humanas, el fetichismo de la mercancía, las guerras, todo ello, no hizo sino profundizarse con el advenimiento de lo que Bauman (2000/2004) denomina *Modernidad líquida*.

Lo que queremos destacar aquí, es que todas esas características, propias de la *Modernidad líquida* que plantea Bauman, y por lo tanto fundamentales en las ciudades capitalistas actuales, ya comenzaban a dar sus síntomas en la Modernidad, período durante el cual, en su mediodía, como lo plantea Díaz Orozco (1997) -autora que analiza largamente la obra de los balleneros-, estos creadores desarrollan su obra.

Según Claude Lévi-Strauss citado por Bauman (2004, pp. 107-109), existen dos estrategias principales que desarrolla la sociedad -principalmente en las ciudades- en cuanto a su relación con el “otro”: la antropeómica y la antropofágica.

En primer lugar, como su nombre lo indica, la estrategia antropeómica tiene que ver con “vomitar” al otro, con expulsarlo del *cuerpo de la ciudad*. De esta manera se le prohíbe el contacto físico, se le excluye y se le margina. No dejándole espacio para el diálogo o el intercambio social. Según Bauman (2000/2004): “las variantes extremas de la estrategia émica son, como siempre, el encarcelamiento, la deportación y el asesinato”. (p. 108). Y por otra parte están las formas más “refinadas” de esta estrategia: “la separación espacial, los guetos urbanos, el acceso selectivo a los espacios, y la prohibición selectiva de ocuparlos”. (p.108).

Esta primera estrategia es abordada por nuestros escritores en sus creaciones, en mayor o menor grado, por lo tanto, esta conceptualización que toma Bauman de Claude Lévi-Strauss nos servirá como categoría de análisis a la hora de interpretar aquello que ellos señalaban en la ciudad y que tiene que ver con la marginación a la que estaba sometida ya para la época una parte importante de la población urbana.

En segundo lugar, la estrategia “antropofágica” tiene que ver con “devorar al otro” es decir con asimilarlo. Lo que se plantea la sociedad ante el otro mediante este procedimiento es convertir al “otro” por medio del metabolismo “en cuerpos y espíritus idénticos, ya no diferenciables del cuerpo que los ingirió” (Bauman, 2000/2004, p.108), Esta estrategia tenía como modo realización para Bauman una gran variedad de formas: “desde el canibalismo a la asimilación forzosa - cruzadas culturales, guerras de exterminio” (p.108), todas ellas enfocadas a eliminar lo que hace “otro” al “otro”: dialectos, religión, costumbres, en síntesis: su cultura.

Ambas estrategias se diferencian porque la primera tiene que ver con el *exilio del otro* y la segunda con la supresión de todo aquello que genera su *otredad* (Bauman, 2000/2004, p.108).

Por otra parte, Bauman (2000/2004) identifica cuatro categorías de análisis que nos servirán a la hora de estudiar el tema de la ciudad en nuestros creadores:

1.- “Espacios interdictorios”, se trata de espacios públicos, pero deliberadamente “no civiles”, en los cuales no es posible la permanencia en el lugar, o la misma está de alguna manera proscrita por las características del mismo. En ellos se utiliza una estrategia “émica” (Lévi-Strauss) para expulsar a los otros.

2.- “Los espacios de consumo”, que como su nombre lo indica están destinados al mercado, y a todos los intercambios sociales -fugaces- que de él derivan. En ellos se utiliza una estrategia “fágica” (Lévi-Strauss) para asimilar a los otros. Es decir: todo el que en ellos transita debe consumir. Se eliminan sus rasgos distintivos: los mismos no solo no son necesarios, sino que son un estorbo para el comercio.

3.- “Los no-lugares” (George Bencko y Marc Augé), “comparten algunas características con nuestra primera categoría de lugares ostensiblemente públicos, pero enfáticamente no civiles: desalientan cualquier idea de *permanencia*”. (Bauman, 2000/2004, p. 110). En ellos la comunicación es imposible, no hay en ella ninguna

profundidad. Algunos ejemplos de ellos son: cuartos de hotel, transporte público, ascensores etc. (Bauman, 2000/2004, p.110).

4.- “Los espacios vacíos” (Kociatkiewicz y Kostera) o los lugares sobrantes de una ciudad. Se trata de lugares a los que no se le asigna ninguna significación, son de alguna manera invisibles. En ellos las diferencias no son ni “vomitadas” ni “devoradas” más bien, como ellos, son invisibilizadas.

Cada uno de esos “espacios” característicos de la ciudad en la *Modernidad líquida* (Bauman, 2000/2004), utilizan una estrategia distinta en cuanto a la relación que promueve con el “otro”, es decir, el distinto, el diferente, el que no se asimila o que es problemático a la hora de interactuar con lo establecido. El “otro” es una creación intersubjetiva de la sociedad humana, con la que se denomina al que no encaja, y no va a encajar porque la sociedad lo observa de una manera diferente.

De esta manera, en cada uno de esos espacios categorizados por Bauman (2000/2004), la sociedad promueve distintas estrategias en su relación con el otro, estas tienen que ver con cómo la sociedad se sitúa ante él y que van desde asimilarlo hasta expulsarlo.

Todo esto nos será de gran utilidad a la hora de encontrar en las creaciones de nuestros escritores huellas no solo de estos espacios, que de alguna manera ya existían en el tiempo histórico desde el cual escriben, sino que además de ello causaban en este grupo de escritores un gran rechazo, buscando siempre mediante el caos y la destrucción cambiar las bases del sistema que entronizó estos modos de interacción humana. Encontraremos también en nuestros escritores huellas de estas estrategias de relación con el otro: la fágica y la émica, y veremos cómo estas posturas de la sociedad eran evidenciadas en sus creaciones.

¿En qué medida esta ciudad descrita por Bauman (2000/2004) es similar a la ciudad que los balleneros y los nadaístas quisieron cambiar? ¿Acaso la sociedad en la que vivimos no presenta una profundización de todo lo que estos poetas cuestionaban? Los postulados de este pensador nos guiarán en este recorrido.

3.2.1.4 Amendola y la ciudad, aproximaciones teóricas

Otro pensador que guiará nuestras reflexiones acerca del tema de la ciudad y su relación con los escritores que formarán parte de este estudio es Amendola con su libro *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la urbe* (1997/2000). Este autor plantea que:

La mutación de la ciudad no es solo estructural, sino que es en primer lugar cultural. Junto a la ciudad económica y física está cambiando la ciudad de la gente; el habitante de la ciudad nueva parece genéticamente diferente no solo del ciudadano de la Roma clásica, de la Florencia renacentista, del París del siglo XIX, sino también de aquél de Londres y de Chicago de hace solo cincuenta años, mucho más de lo que el lenguaje y las etiquetas formales revelan. (p. 34).

Más allá del hecho de que este autor se esté refiriendo a la ciudad actual (años 2000), y de que en ella exista un cambio -significativo- en el modo de pensar de los ciudadanos actuales con los de hace 50 años (años 50) lo cual es innegable, creemos que su planteamiento de que el cambio en una ciudad no depende solo de sus características físicas, arquitectónicas y urbanísticas -que cambian también- sino con un cambio en su *Ser*, expresado mediante esa categoría que él denomina *la ciudad gente*, nos puede ser útil en el desarrollo de la presente investigación.

El cambio en un espacio -creemos con Amendola (1997/2000)- trae aparejado un cambio en el *Ser* que lo ocupa, *la ciudad gente* de la que habla no es la misma actualmente que en los años 50, pero es que tampoco la ciudad gente de los años 50 y 60 era similar a la de los años anteriores.

Las ciudades no son entidades abstractas de cabilla, cemento y asfalto -que lo son también- sino constructos culturales, discursos y representaciones que se van elaborando y resignificando con el transcurrir del tiempo. Así, la ciudad rural de Caracas de los años 20, no tiene nada que ver con la de los años 60 y no solo en su apariencia física sino en esa *ciudad gente* que la componía.

Para continuar con Amendola (1997/2000):

La ciudad lenguaje, en la cual los significantes arquitectónicos se corresponden con precisión a los significados-función, deja progresivamente paso a la *ciudad escaparate* donde el signo deviene autorreferencial, donde domina la metáfora, donde las funciones más complejas y al mismo tiempo más descarnadas tienden a ser irreconocibles y no localizables en los *lugares imagen*. (p. 35 énfasis nuestro).

El autor explica que un indicador relevante de este cambio -de imaginarios-, que expresa en el fragmento citado, es el hecho de que en la actualidad para nombrar las ciudades -las grandes ciudades como New York, Sao Pablo, París entre otras-, hacen más falta que nunca las metáforas. El lenguaje referencial, común y corriente, parece fracasar en ese intento.

Ante esa aseveración nos preguntamos ¿Qué otra cosa es un libro como *Dictado por la jauría*, de Calzadilla (1962/2016), sino una descripción metafórica de la ciudad de Caracas y en ella, una descripción metafórica aplicable a la ciudad capitalista en general? ¿Acaso la “¿Carta de amor a Cali” de Arango” (1974) no es un dispositivo metafórico mediante el cual el autor entabla un diálogo, a veces una discusión, un reclamo, con la ciudad a la que nunca se adaptó? ¿Acaso los escenarios urbanos de Aray (1963/2017) -el ascensor, el hospital, las escaleras- en los que los personajes suben y bajan sin cesar no son una metáfora del sinsentido en que a veces se constituye la vida en las ciudades? ¿Los poemas de *El profeta en su casa 1962-1965* de Arbeláez (1966/2014) no son acaso metáfora de la degradación de las relaciones interpersonales que tienen como escena las ciudades? ¿El final abrupto de *Día de Ceniza*, la novela de Garmendia (1963/2020) no es una metáfora de la soledad, el vacío y la incomunicación cuyo principal escenario es una ciudad que puede ser Caracas o cualquier otra? y por último ¿la representación de la ciudad que está retratada en *Los poemas de la ofensa* de Jaramillo Escobar (1968/2000) es fiel a ella o está delineada mediante el uso de metáforas?

Que no nos engañe la tendencia de las ciencias sociales heredadas del positivismo a separar las épocas históricas en compartimentos estancos, hace por lo menos 50 años -y si ampliamos el lente, hace seguramente muchos años más- la manera de aproximarnos a las ciudades son las metáforas. No se trata de que sea la única manera. Seguramente la estadística y las ciencias sociales pueden explicarlas de una manera más “objetiva”. Sin embargo, cada vez que necesitamos los resortes de la imaginación para hacer saltar de nuestras consciencias un dispositivo que se aproxime, que critique, que describa las ciudades recurrimos a las metáforas. *Las ciudades escaparate*, dominadas por la metáfora, existen hace muchísimos años, y seguramente seguirán existiendo.

Por otra parte, Amendola (1997/2000) plantea dos conceptos que pueden sernos útiles en nuestra aproximación a la ciudad: “el *cittyscape*, el panorama físico de la ciudad”

(p.16) y el “*mindscape*, el panorama del alma y de las culturas de la ciudad”. (p.16). Aunque este autor se dedica, como el título de su obra indica, a la ciudad postmoderna, y las ciudades que los escritores que analizamos no pueden incluirse en esa categoría, pues históricamente sería un anacronismo, las categorías antes mencionadas nos pueden ser de gran utilidad.

Es importante diferenciar el *cittyscape* de una ciudad de *mindscape* (Amendola, 1997/2000). Aunque el primero es el más evidente, pues es fácil identificar los cambios arquitectónicos que se dieron en las ciudades que son el objeto de este análisis en los años 60: desarrollo de grandes edificaciones, autopistas, hospitales, etc. es su *mindscape* lo que más importa para el desarrollo de este trabajo. Creemos que el lugar de producción de un poema o narración incide en su creación, y es lo que intentamos rastrear en el desarrollo de este estudio.

El *mindscape* no está desvinculado del *cittyscape* y, aunque nos interese para este trabajo más el primero que el segundo, no podemos dejar de aludirlo. Creemos que un lugar, una ciudad, en este caso, desarrolla en el ser humano un estado de conciencia distinto a cualquier otro lugar. Lo interesante en este caso es observar cómo a través de sus creaciones estos autores reaccionaron a ese estado de conciencia que está tan relacionado con el espacio, físico y espiritual, como diría Aquiles Nazoa (1967).

Para Amendola (1997/2000) en la postmodernidad se puede: “respirar el nuevo clima en la metrópolis contemporánea independiente de las formas arquitectónicas”. (p.16). Nosotros creemos que si bien el nuevo clima de una ciudad -en el tiempo que sea- puede separarse teóricamente de las formas arquitectónicas que la conforman con el propósito de ser explicadas como dos realidades distintas -una física y la otra espiritual, seguimos con Nazoa (1967)- esas realidades no están del todo aisladas y antes bien son interdependientes.

Como bien lo plantea este autor en la actualidad: “El objeto mismo de la reflexión (sobre la ciudad) ya no parece ser tanto la ciudad en sí -la llamada estructura urbana- sino más bien, la experiencia urbana”. (Amendola, 1997/2000, p.38).

Esto tiene que ver con el “giro subjetivista” que han dado las ciencias sociales en la actualidad del que nos hablaba con anterioridad Lindon (2007). Es la experiencia la que nos interesa a la hora de analizar estos libros de los balleneros y de los nadaístas desde la

tematología. El tema es la ciudad: ¿cuál es la experiencia urbana que se pone de manifiesto mediante ese tema? ¿Qué hay detrás de él? ¿Por qué hablar de la ciudad en sus creaciones?

Como lo plantea Amendola (1997/2000): “en el plano puramente experiencial no existen medios comprobados y fiables para unificar a la ciudad en su sentido e imagen”. (p.38). Lo cual suscribimos y a la vez nos hace problemático el asunto de ¿desde dónde mirar entonces? Hemos querido mirar desde las obras literarias de los autores seleccionados. Nos interesa su visión de la ciudad, visión que, como cualquier otra, está mediada por su cultura, su ideología, sus experiencias y su sensibilidad creadora. Pero es a esa sensibilidad creadora a la que pretendemos acercarnos.

Este autor señala: “El problema de la opacidad de la ciudad y de la dificultad de efectuar una síntesis de la experiencia urbana dotada de sentido propio es central en la reflexión actual y se percibe de manera generalizada”. (p.39). Ante este problema nos confesamos deliberadamente subjetivistas si bien no puede existir una imagen totalizadora de la ciudad, podemos rastrear entre las reacciones de los autores seleccionados “la imagen” de la ciudad que estos tenían en aquel momento de sus vidas, no pretendemos otra cosa. Si esa experiencia urbana puede generalizarse o no, creemos que no toca a nosotros definirlo, sino a todo aquel que viva la ciudad y que viviéndola lea a estos creadores y se pregunte: ¿es esta la misma ciudad que estoy habitando?, ¿ha cambiado algo? Y si así fuera ¿en qué sentido lo ha hecho? Como puede observarse no creemos en verdades unívocas ni totalizadoras. Hemos identificado en la ciudad que retratan estos escritores algunas categorías estudiadas por estos pensadores que nos servirán de apoyo en nuestra lectura tematólogica, nada más.

3.2.2 Soportes para la interpretación Benjamin, Deleuze y Guattari y Williams

Por otro lado, nuestra investigación utilizará la obra de cuatro teóricos del siglo XX como soportes para la interpretación. A través de sus lecturas queremos diseñar la nuestra propia, pues consideramos que sus reflexiones iluminan el paisaje urbano y la significación de las vanguardias que queremos explorar.

3.2.2.1 Benjamin y las iluminaciones profanas

Los postulados teóricos del filósofo y crítico literario Benjamin en su libro *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I* (1998) en el que realiza un estudio acerca del surrealismo, nos serán de gran utilidad, ya que este movimiento literario tiene un gran paralelismo con los movimientos que analizamos.

En su capítulo: “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”, el pensador alemán plantea que la ciudad es un mundo de cosas, dominado por la seducción que ellas generan en el ser humano. Un mundo capitalizado por las cosas: “La treta que domina este mundo de cosas (...) consiste en permutar la mirada histórica sobre lo que ya ha sido por la mirada política”. (p.49) y afirma: “ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de la ciudad” (p.50), es decir, plantea que las ciudades son en sí mismas surrealistas. Eso nos da una pista de por qué estos escritores de *El techo de la ballena* y de *El nadaísmo* buscaron en sus creaciones tematizar la ciudad.

Ambos movimientos se nutrieron del surrealismo europeo en lo que respecta al “despertar de las cosas” que plantea Benjamin. Las cosas de la ciudad para estos escritores pasan a tener una significación política: están allí por *algo*, porque son imagen de *algo* que se plantea subvertir mediante la palabra. En este sentido su búsqueda está también emparentada a la del surrealismo: no solo en los mecanismos estéticos que utilizan en sus creaciones, sino en su finalidad.

Para Benjamin (1998), existe un: “entero poderío simbólico de la sociedad” (p.50) esto dialoga con la “Investigación de las basuras” de González León (1962), de manera directa, pero toda la obra de los poetas y narradores que nos proponemos estudiar está impregnada por ese efluvio.

Existe un momento en el surrealismo y en las literaturas de vanguardia en el que “la tensión original de la sociedad secreta tiene que explotar en la lucha objetiva, profana por el poder y el dominio, o de lo contrario, se transformará y se desmoronará como manifestación pública”. (Benjamin, 1998, p.45). Esta lucha objetiva por el poder tiene en los balleneros más fuerza e ímpetu que en los nadaístas. Los primeros tenían un objetivo claramente definido desde su inicio como grupo. Ellos pretendieron ser la fuerza poética que acompañara la lucha armada que se libraba en Venezuela. Los nadaístas, en cambio, no tenían ese objetivo, e incluso irán cambiando y diluyendo sus posturas políticas a lo largo

de su larga vida como grupo, pero, aun así, tenían clara la necesidad de destruir mediante la palabra un orden de cosas con las que, al menos en su inicio, no estaban de acuerdo.

Para este autor la energía esotérica amorosa despierta el reino de las cosas que conforman el ámbito humano. La ciudad como un museo que se despierta de su sueño. Es una idea que viene del futurismo, explica: “Antes que esos visionarios e intérpretes de signos nadie se había percatado de cómo la miseria (y no solo la social sino la arquitectónica, la miseria interior, las cosas esclavizadas y que esclavizan) se transpone en nihilismo revolucionario”. (p.49). En los poemas y narraciones de los grupos que estamos analizando, la miseria está muy presente. Basura, suciedad, grasa, escombros, calles rotas, lo derruido, la miseria humana incluso, todo ello está puesto bajo el lente del escritor. Todo ello se “traspone en nihilismo revolucionario” como diría el pesado alemán.

En este caso, podríamos decir, la miseria significa. En el tema de la ciudad, la miseria es un *Stoff*, y no está allí por azar, aunque estos escritores sean creyentes de las leyes del azar y la marejada. El *Stoff* de la miseria busca evidenciar *algo* que no está bien, es un síntoma de la enfermedad del sistema que ellos se sintieron llamados a intentar sanar mediante la palabra. Claramente, no lo lograron. De todas maneras, sus creaciones literarias tienen plena vigencia.

Los surrealistas en sus creaciones realizaban “Analogías inimaginables e imbricaciones de sucesos” (Benjamin, 1998, p.51) impresiones, sensaciones, percepciones de lo invisible, de la existencia. Estas palabras pueden ser extrapoladas a estos surrealistas latinoamericanos de mediados del siglo XX. Qué otra cosa sino es *Día de Ceniza* de Garmendia (1963/2020) Y junto con él en mayor o menor medida todos los libros que componen nuestro corpus.

El mal es abordado por nuestros creadores de disímiles maneras, pero es un tema recurrente en los libros que analizaremos. Para Benjamin (1998) el surrealismo: “encontrará el culto del mal como aparato romántico de desinfección y aislamiento contra todo diletantismo moralizante”. (p.55). El mal, ejercido por la voz poética, por el narrador, o presenciado por ellos o los personajes, es una presencia recurrente en estos textos. Busca exorcizar la pústula, lo terrible de la vivencia urbana. Síntoma y cura a la vez, algunos versos y narraciones de los escritores que analizaremos recuerdan el verso de Rimbaud citado por Benjamin en *Saison en enfer*: “A ti, odio, he confiado mi tesoro”. (Benjamin,

1998, p. 57). Luego de traer el verso del poeta Benjamin concluye: “y en estas palabras (las de Rimbaud) podría encarnarse una poética del surrealismo”. (p.57). Al mismo tiempo, nos aventuramos nosotros, este verso es el resumen de la poética de estos grupos de vanguardia latinoamericanos, que tuvieron al surrealismo como una de sus principales fuentes nutricias.

Por otra parte, Benjamin (1998) dice lo siguiente acerca de lo cotidiano y su carácter ritual, mágico: “Más bien penetramos en el misterio solo en el grado en que lo reencontramos con lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano”. (p.58). La cotidianidad de montarse en un ascensor o de bajar unas escaleras (Arango y Aray) cobra vida porque estos escritores y los demás han develado la magia oculta tras el velo de la rutina.

De esta manera el surrealismo debe acercarse a lo que el autor citado llama una “iluminación profana” esto es conectarse con la vida, con las cosas y de esta manera convertir las palabras en praxis, en acción. El concepto de “iluminación profana” lo tendremos muy presente al hacer nuestras lecturas. Se ilumina profanamente quien puede ver más allá de lo mecánico, de lo ordinario un mundo de cosas que gritan, que quieren decir. Creemos con Benjamin que los autores que analizaremos lograron hacer una iluminación profana con las cosas que observaban todos los días, de las que eran participes: subir una escalera, un ascensor, estar en una cola, espiar al vecino. Todo eso que puede resultar manido, ellos lo elevaron al rango de objeto estético. Ellos, creemos, lograron por momentos: “Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. Con otras palabras ¿política poética?” (Benjamin, 1998, p.59).

Las iluminaciones profanas son entonces una manera de decir la experiencia creadora de la imaginación surrealista. Benjamin (1998) creía que el surrealismo debía ir hacia una transformación de la espiritualidad francesa. De la misma manera para él el lenguaje es una realidad omniabarcante, siempre presente, el lenguaje es el origen de la experiencia, de la historia y de la política.

Esta iluminación profana ha nacido en el espacio urbano. Compara éxtasis surrealista con el éxtasis religioso. El surrealismo tiene una fuerza telúrica tan arrolladora que es capaz de volverse a manifestar casi medio siglo después en otras tierras, tomando

otros matices propios de la ciudad latinoamericana. La iluminación profana viene dada por el materialismo antropológico de los materiales ciudadanos.

Así mismo propone la “Organización del pesimismo” (p.59). El escritor, inconforme con el mundo en el que vive, se convierte en un ser pesimista. Pero no se encierra en este pesimismo, sin ver otra posibilidad. Para Benjamin (1998): “Organizar el pesimismo no es otra cosa que transportar fuera de la política a la metáfora moral y descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito de las imágenes de pura cepa”. (p.60).

El escritor es alguien que desconfía. Que no se encuentra a gusto con lo que observa. Y en este caso, el surrealista, las vanguardias en general, pretenden hacer algo con esa desconfianza, con esa desazón que les produce el mundo.

3.2.2.2 Deleuze y Guattari: de la literatura menor al rizoma

En su libro *Kafka, por una literatura menor* los filósofos y teóricos Deleuze y Guattari (1975/1990) plantean el concepto de “literatura menor”. En el capítulo 3: “¿Qué es una literatura menor?” Estos escritores explican: “Una literatura menor no es una literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”. (p.28). Si bien en nuestro siglo ya no hablamos de idiomas o lenguas mayores o menores, este concepto sigue teniendo vigencia. Esto lo observamos cuando nos detenemos en las características que, para estos autores tienen las *literaturas menores*:

1. “De cualquier modo, su primera característica es que, en ese caso, el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización”. (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.28).

El techo de la ballena y Los nadaístas desterritorializan la literatura para luego reterritorializarla. Desterritorializar es sacar una cosa de su lugar habitual para llevarlo a otro y hacer de ese nuevo lugar su nuevo territorio. Esto hicieron los escritores que analizamos con el lenguaje y con la literatura de su tiempo. El giro que les dieron llevó a ambos: lengua y literatura a un nuevo espacio. En este sentido fueron un hito, una fractura, con respecto a la literatura que les precedía. Los medios estéticos que ellos utilizaron no habían sido usados antes en la literatura de sus países. Llevaron, puede decirse, al idioma a otro lugar.

Por otra parte:

2. La segunda característica de la literatura menor es que en ellas todo es político. En las “grandes” literaturas, por el contrario, el problema individual (familiar, conyugal, etc.) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o trasfondo (...) la literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política. (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.29).

La vanguardia puede ser vista como una *literatura menor*, opuesta a la burguesa, puesto que los problemas que aborda son siempre políticos. El espacio de estas literaturas es reducido, porque se habla desde una perspectiva parcial y se plantea una desterritorialización de la experiencia. Es decir, la experiencia mueve su foco a un nuevo espacio: pasa de lo puramente individual a lo político. La *literatura menor* se reconoce parcial, apartada, problematizada con una desterritorialización de la expresión. Es reducido el espacio porque se habla desde una perspectiva muy parcial.

Por último:

3. La tercera característica coincide en que todo adquiere un valor colectivo. En efecto, (...) (es) algo diferente a una literatura de “maestros”: lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político (...) El campo político ha contaminado cualquier enunciado. (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.30).

Las literaturas menores se burlan de una percepción y valores burgueses. Sus enunciados son los del oprimido, en este sentido se plantean una mirada desde un “nosotros” a un “ustedes” que vienen a ser “los otros” contra los cuales se insurge. El campo político es el campo del intercambio, de la negociación permanente, de la argumentación. Que lo político contamine cualquier enunciado tiene que ver con una necesidad de dar expresión a la rabia, contra un sistema al que se otorga el papel de verdugo.

En la Venezuela de 1958 sucedió esto: lo que estaba dormido con la dictadura, lo que estaba en dispersión, hizo erupción. En la Colombia de los años 1958 se viene de la muerte de Jorge Eliézer Gaitán. Ambos hechos políticos: la caída de Marcos Pérez Jiménez en Venezuela y la muerte de Gaitán en Colombia impactaron a estos escritores. Los

llevaron a la toma de partido, en mayor o menor medida. Y en su literatura se evidencia que lo político impregnó todos los rincones.

Para estos autores, en las literaturas menores “no hay sujeto, solo hay dispositivos colectivos de enunciación” (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.31). Esta frase, que bien podría ser parte de un manifiesto, a la vez explica los modos de enunciación de las vanguardias: su carácter colectivo, grupal. Esta noción se opone al concepto de autor e incluso se opone a la noción de “literatura universal”. No pretendemos llegar tan lejos. Nos basta pensar, por ejemplo, en los manifiestos de estos dos grupos literarios de vanguardia como “dispositivos colectivos de enunciación” es decir, dispositivos de palabras, que no son planteadas desde la soledad autoral. Son planteadas desde la compañía, desde la comunión, de dos grupos que tenían visiones de mundo compartidas, al menos en sus inicios.

Para Deleuze y Guattari (1975/1990) que parten de un análisis de la obra de Kafka como ejemplo de literatura menor:

En toda la obra de Kafka la música organizada es atravesada por una línea de abolición, como el lenguaje comprensible es atravesado por una línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada. (p.35).

Las líneas de fuga que plantean estos autores, son como los canales, mediante los cuales el significado se mueve, en estas literaturas, de un territorio a otro. Esas líneas de fuga están constituidas por el lenguaje, y por la tensión extrema que las literaturas de vanguardia ejercen sobre él.

Como lo expresan más delante de una manera terminante, y a nuestro juicio exagerada: “Del sentido solo subsiste lo necesario para dirigir las líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.30). Tal aseveración nos resulta demasiado total, aunque si pensamos por ejemplo en *Altazor* (1931/2018), de Huidobro podríamos entender de qué se trata.

En nuestro caso, el sentido subsiste, pero lo que más resalta en él son precisamente sus líneas de fuga: cómo el lenguaje se mueve hacia ese *otro* espacio o territorio.

Como lo plantean estos pensadores: “La imagen es el recorrido mismo, se ha convertido en devenir”. (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.36). Devenir tiene que ver con

contingencia. Como se crea el devenir basura en *El techo de la ballena* o el devenir absurdo en los nadaístas. La necrofilia es una reflexión sobre el devenir de la existencia. El devenir Cali en la obra de Arango. El devenir de la ciudad en la obra de Jaramillo Escobar, de Garmendia. Lo que importa aquí es el movimiento. Como esos significantes se van moviendo para significar otra cosa que desterritorializa lo que la cultura ha establecido sobre ellas.

En cuanto al uso de las metáforas: el utilizar pocas metáforas -rasgo distintivo de estos movimientos- tiene que ver con aprovechar el lenguaje en toda su intensidad “la cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga”. (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.37).

Estos poetas crean un devenir en el que los referentes *ciudad* y *revolución* se contaminan, se desterritorializan, y en él lo que importa es la materia pura de la lengua. “Vidal Séphiha llama intensivo “a todo instrumento lingüístico que permita tender hacia el límite de una noción o rebasarla (...) Ahora bien, sucede que una lengua de literatura menor desarrolla en forma especial estos tensores o estos intensivos”. (Vidal Séphiha como se cita en Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.38). explican estos pensadores.

Estos autores buscan eso: el límite del lenguaje mediante un “encadenamiento interrumpido de afectos, con velocidades variables, precipitaciones y transformaciones, siempre en relación con el afuera”. (Deleuze y Guattari, 1975/1990, p.15).

En otro libro de Deleuze y Guattari *Mil mesetas* (1980) -que constituye el segundo tomo de su obra teórica *Capitalismo y esquizofrenia* junto al *Anti-Edipo* (1972)- estos autores plantean una noción que nos será de gran utilidad para este análisis y es la del *rizoma*. Para explicar esta noción, los autores se valdrán de tres categorizaciones del libro que se plantean como metáforas provenientes de la botánica:

- 1.- El libro árbol: que imita al mundo. En este tipo de libro el concepto de mimesis se cumple a cabalidad. Posee una unidad constitutiva, en todo caso dual, binario.
- 2.- El libro sistema raicilla o raíz fasciculada: “en los que el dualismo no está verdaderamente alterado, aunque lo parezca. El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ni siquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada, de ambivalencia o sobredeterminación en una dimensión siempre suplementaria a la del

objeto” (Deleuze y Guattari, 1980, p.12). Del árbol anterior pasamos a la raíz, pero es una raíz que se fractura en dos.

3.- El libro cosmos-raicilla o rizoma: el libro es más total cuanto más fragmentado está. La raicilla o *rizoma* conecta casi infinitamente. La multiplicidad se ha vuelto lo primordial. Este tipo de libro dista mucho del concepto habitual de mimesis. Lo subvierte.

Las principales características del *rizoma* son tres:

1.- Su conexión: con diversos significantes: cada uno de sus puntos puede conectarse con muchos otros.

2.- La heterogeneidad: “un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales”. (Deleuze y Guattari, 1980, p.13). Hoy podríamos decir que el *rizoma* es tan vasto y heterógeno como el multiverso.

3.- La multiplicidad: “solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como sustantivo, multiplicidad deja de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, como realidad natural o espiritual, como imagen y mundo”. (Deleuze y Guattari, 1980, pp. 13 y 14). En este caso no hay una realidad pivote ni es posible que esta se divida en dos en sistemas binarios de enunciación.

Los libros que analizaremos están más cerca de ser *rizomas* que de ser raíces únicas o árboles. Lo múltiple, heterogéneo y sus conexiones son su característica distintiva.

3.2.2.3 Williams lenguaje y política de la vanguardia

Este pensador inglés en su libro *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas* (1989/1997) tiene un capítulo denominado “El lenguaje y la vanguardia”, que nos servirá de guía en el momento de caracterizar ese fenómeno literario que es denominado como vanguardia.

Para Williams (1989/1997), una de las características primordiales de la “vanguardia” es que: “impugnaron no solo las instituciones artísticas sino la misma institución del Arte o la Literatura, típicamente en un programa amplio que incluía, aunque de maneras diversas, el derrocamiento de la sociedad existente y su reconstrucción”. (p.91).

Para hacer su análisis este teórico se centra en las vanguardias europeas, que emergieron entre los años 1920 y 1930 del siglo pasado. Sin embargo, al leer su ensayo

podemos observar que tal fenómeno hace su aparición en Venezuela, con sus características propias claro está, entre los años 50, 60 y 70 del siglo XX. En nuestro país vecino, Colombia, el tiempo de aparición de tal fenómeno es el mismo.

Ambos movimientos se plantearon el derrocamiento de la sociedad existente, como lo plantea Williams (1989/1997). Sin embargo, diferían en cuanto a su reconstrucción. Mientras los balleneros optaban por la utopía comunista, los nadaístas parecen no tener claro el momento posterior a tal empresa de demolición, y se planteaban además la demolición de todos los sistemas sociales más allá de una orientación política como la de los balleneros, pues sus búsquedas siempre estuvieron cercanas al anarquismo.

En cuanto a la nueva significación de la palabra poética, Williams plantea que los simbolistas buscaron: “Una palabra (...) (que) no era una señal dirigida hacia algo que estaba más allá de ella sino un significante por sus mismas propiedades materiales que, mediante su uso poético, más que expresar o representar encarnaba un valor”. (Williams, 1989/1997, p.92). Para los simbolistas, según lo explica este autor, esa palabra era la encarnación misma del mito o misterio. Nuestros escritores no renuncian a ese mito o misterio: antes bien, lo buscan en esa “iluminación profana” de corte materialista y antropológico de la que hablaba Benjamin (1998). Es decir, en la calle, entre la multitud.

Seguimos con Williams (1989/1997) “Lo que celebra este momento (el de la vanguardia, en este caso en Venezuela y Colombia en los años 60) no es una “forma interna” sino la “libertad” de las palabras, porque serán proferidas en la conmoción de la acción o el juego contra un orden literario o social esclerótico”. (p.97). Las palabras de estos movimientos afirman, lo plantean expresamente -los escritores de El techo de la ballena en uno de sus manifiestos- la necesidad no ya de decir, sino de maldecir, pues para ellos, no puede hacerse otra cosa en las condiciones del mundo que les tocó vivir.

De esta manera, para Williams (1989/1997) quien analiza a las vanguardias europeas, y lo suscribimos en nuestro análisis de estas dos vanguardias latinoamericanas, el lenguaje de estos movimientos no es otro que el lenguaje del grito, de la exclamación:

La idea de una energía primigenia encerrada en el grito vuelve a ser evidente (...) éste es un momento conscientemente liberador, y ciertamente revolucionario: puede convertirse en un alarido, o el todavía inarticulado en una protesta; ese grito que lucha por ser escuchado por encima de los boletines noticiosos, los titulares y los falsos discursos políticos de un mundo en crisis;

incluso puede convertirse en un eslogan, una forma fija, que debe proferirse como un medio para la acción colectiva. Esa orientación en el lenguaje procuraba, en sus propios términos, intervenir en el proceso social y cambiar la realidad mediante la lucha. (p.101).

Todo esto trae a nuestra memoria el *Aullido* (1956) aquel largo poema-grito-manifiesto de Ginsberg que todos nuestros poetas analizados leyeron y del que bebieron también su potencia liberadora. Necesitaban decir, pero ese decir no podía quedarse en el tono habitual al que estaba acostumbrada la poesía en sus países. Ese tenía que ser altisonante, pues la realidad a la que aludían (o su manera de interpretarla) no les permitía otra cosa. Entonces la palabra se hizo grito, el grito protesta y el recital se convirtió en acto público de rebeldía y como tal fue sancionado por los Estados contra los cuales arremetía.

En cuanto a sus procedimientos estilísticos, uno de los más resaltantes fue la “escritura automática”. Esta técnica, que busca abrir las puertas del inconsciente, la tomaron nuestros autores de los surrealistas. Sobre todo, en el caso de *El techo de la ballena* la utilizaron Pérez Perdomo y Calzadilla.

Sigamos con Williams (1989/1997) quien cita a Bretón para entender este procedimiento estético:

La “escritura automática” de los surrealistas (...) se basaba en una o acaso en varias (...) posiciones sobre el lenguaje y su condición contemporánea. El lenguaje “cotidiano” y “corriente” o a veces “el lenguaje de una sociedad burguesa decadente” bloqueaba la verdadera actividad creativa o (puesto que también se empleaba otra formulación diferente) nos impedía encarnar -uno casi podría decir “representar”- el verdadero proceso del pensamiento. Así, Bretón había dicho, de una manera general: “Es probable que las palabras se agrupan de acuerdo con afinidades particulares recreando el mundo en cualquier momento de conformidad con su antiguo patrón”, pero esta posición todavía amplia se hizo más pronunciada, transformándose en un rechazo más terminante “Simulamos no advertir que (...) el mecanismo lógico de la oración parece cada vez más incapaz de liberar en el hombre la conmoción emocional que realmente da algún verdadero valor a su vida” Y así pasa a la “escritura automática”: “un mecanismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar, ya sea verbalmente o por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento: dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, y sin ninguna consideración estética o moral. (Bretón 1924, como se citó en Williams, págs.98 y 99).

El lenguaje se encontraba pues sujeto a las cadenas de la cotidianidad, de sus formas repetidas y gastadas por el uso y tal prisión no le permitía tomar una “verdadera

conciencia” de sí mismo y por tanto no permitía la liberación de la sociedad. Además, se encontraba el lenguaje sumido “en las formas consagradas de la literatura” (Williams, 1989/1997, p.99), aquellas que ya habían sido estereotipadas y que el sistema había asimilado.

Las vanguardias europeas en los años 20 y las nuestras entre los 50, 60 y 70 se propusieron liberar al lenguaje de esa prisión. Esto lo hicieron buscando nuevas formas de expresión, buceando en el inconsciente y también andando en la realidad, contaminando uno de otro: la calle como reflejo de la psiquis y viceversa: la psiquis afectada por la calle.

Para Williams (1989/1997) en su otro capítulo: “La política de la vanguardia” los grupos de vanguardia son “grupos autoconscientes, designados y autodesignados”. (p.73). Todas estas características se cumplen en los nadaístas y en los balleneros. Explica este pensador las etapas del vanguardismo en la literatura, según lo que plantea, podríamos circunscribir a *El techo de la ballena* y a *El nadaísmo* en la tercera etapa:

Formaciones plenamente opositoras, decididas no solo a promover su propia obra sino a atacar a sus enemigos del establishment cultural y, más allá de ellos, a todo el orden social en el cual esos enemigos habían obtenido el poder y ahora lo ejercían y lo reproducían. Así, la defensa de un tipo particular de arte se convirtió en principio en la autogestión de un nuevo tipo de arte y luego, de manera crucial, en un ataque en su nombre contra todo el orden social y cultural. (p.73).

Esto lo veremos en las páginas siguientes. Por ahora, podemos entresacar algunas aristas: en cuanto a la autopromoción de su obra, ambos movimientos la hicieron mediante revistas: *Rayado sobre el techo* y *Nadaísmo 70*. También mediante la autoedición de sus libros en el caso de *El techo de la ballena* con sus: Ediciones de *El techo de la ballena*. En ambos tipos de publicaciones, tanto las individuales como las colectivas, promovieron lo que ellos denominaron como “el arte nuevo” no solo con sus propias creaciones sino con la difusión de autores que no circulaban en sus contextos nacionales. Así, ambos movimientos promovieron poetas y pensadores como: Sartre, Marcuse, Camus y los *beats* Ginsberg, Kerouac y Burroughs, entre otros. Por otro lado, en ambos grupos hubo una recuperación de cierta tradición. Para los nadaístas esto se realizó mediante la valoración y la difusión de la obra de Barba Jacob y León de Greiff y para los balleneros se realizó lo mismo con la obra de José Antonio Ramos Sucre.

Como características fundamentales de la vanguardia, Williams (1989/1997, p.76) identifica las siguientes:

- 1.- Énfasis en la creatividad.
- 2.- Rechazo de la tradición.
- 3.- Movimientos antiburgueses.

Ambos movimientos cumplen a cabalidad con esta descripción. E incluso, podemos decir con Williams (1989/1997) que se veían a sí mismos: “como la brecha hacia el futuro: sus miembros no eran los portadores de un progreso ya repetidamente definido, sino los militantes de una creatividad que reanimaría y liberaría a la humanidad”. (p.73). Tal idea, corresponde a una concepción evolucionista del arte y de la sociedad que a nuestro juicio y a la distancia temporal que nos separa de nuestro objeto de estudio debe ser entendida en su contexto, tal es nuestra intención.

SEGUNDA PARTE

4.- HOJA DE RUTA: A AMBOS LADOS DE LA FRONTERA: EL TECHO DE LA BALLENA Y EL NADAÍSMO

4.1 El techo y la nada: proceso de surgimiento y desarrollo de ambos movimientos literarios

4.1.1 Contexto histórico mundial

El nadaísmo y El techo de la ballena surgen casi al unísono a ambos lados de la frontera. El primero en 1958, y el segundo tres años después en 1961. Ambos movimientos nacen, como observaremos a continuación, a la caída de un dictador: Marcos Pérez Jiménez en Venezuela y Gustavo Rojas Pinilla en Colombia. Ambos también emergen en un contexto de gobiernos pretendidamente democráticos caracterizados por su represión a los movimientos de izquierda: Rómulo Betancout en Venezuela y Laureano Gómez Castro en Colombia. Por último, un hecho que resulta interesante en cuanto a los puntos de contacto de ambos movimientos es que ambos surgen de un grupo literario que les antecedió, que tenía una revista y en cuyo último número se dieron a conocer. El grupo Mito dedica su último número a El nadaísmo en Colombia y Sardio dedica su último número a El techo de la ballena en Venezuela.

Además de estos acontecimientos nacionales que los marcaron, fueron impactados por una realidad internacional que determinó, en buena medida, sus apuestas estéticas y políticas. Entre estos acontecimientos históricos, verdaderos hitos de la Modernidad podemos enumerar los siguientes:

La Guerra Fría (1945); La guerra de Corea (1950 a 1953); el Macarthismo (1950 a 1956); La Revolución Cubana (1953); la crisis del Canal de Suez (1956); la píldora anticonceptiva (1960), la liberación sexual (1960) y las luchas feministas; el asesinato de Kennedy (1963); las protestas hippies (1963); La Guerra de Vietnam (1964 al 1975); la Invasión de Santo Domingo (1965); el surgimiento del Black Power y las Panteras Negras junto a la lucha por los derechos civiles de los negros en Estados Unidos (1966-1982); La Revolución Cultural China (1966-1976) con su líder Mao Tse-Tung; el asesinato del Ché Guevara en Bolivia (1967); el asesinato de Martín Luther King (1968); el Mayo Francés (1968); La Primavera de Praga (1968); la gran matanza de estudiantes en la plaza de

Tlatelolco en México (1968); la llegada del hombre a la Luna (1969); la Operación Cóndor (1975-1989). Además de ello, permanecía aún en el imaginario colectivo el recuerdo de los bombardeos nucleares a Hiroshima y Nagasaki (1945) por parte de Estados Unidos.

En cuanto a la cultura como lo plantea Fajardo Fajardo (2009) la década del sesenta fue la década de: “los jóvenes y de la música de los Beatles, Bob Dylan, Joan Baez, Club del Clan, Harold, Flippers, César Costa, Ádamo, Charles Aznavour, Enrique Guzmán; (...) de Cassius Clay; (...) de Marcuse, del “nuevo” Sartre y de los beat”. (p. 7).

En medio de este cúmulo de acontecimientos de relevancia mundial, estos autores -balleneros y nadaístas- irrumpen en la vida pública, escenificando el descontento de los jóvenes a nivel mundial, y sumando sus voces a las muchas que alrededor del mundo manifestaban su descontento con el orden de existente de cosas, pugnando por “transformar la vida, cambiar la realidad” como plantearon años antes los surrealistas europeos, pero con las características y las inquietudes estéticas y políticas propias de su individualidad y de los países que les vieron surgir.

4.1.2 Surgimiento y desarrollo de El techo de la ballena

El techo de la ballena fue un grupo de vanguardia venezolano crítico y contestatario, que dio su apoyo a la guerrilla y que pretendió ser el brazo estético de esta, opuesto frontalmente al gobierno de Betancourt (1959-1964). Emparentado al surrealismo, dadá, la *beat generation* norteamericana y el informalismo, propuso una nueva estética y es considerado uno de los grupos más importantes de la historia cultural venezolana.

Existen por lo menos tres versiones acerca del lugar de creación de El techo de la ballena: la primera de ellas afirma que se trata de un grupo nacido en Salamanca (España) en 1961, y que fue fundado por Carlos Contramaestre, Caupolicán Ovalles y Alfonso Montilla.

La segunda, ofrecida por Ángel Rama (1987), sitúa la creación del grupo “en un simple garaje de la urbanización El Conde de Caracas” (p.12), cuando sus integrantes realizan la exposición “Para Restituir el Magma” y hacen circular su primer manifiesto/revista bajo el título *Rayado sobre el techo*, que constituía una hoja plegada.

La tercera, divulgada recientemente en una entrevista concedida a Piniella (2021) - del Instituto de Historia, del Centro de Estudios Globales de la Universidad de Berna- por

el ballenero Juan Calzadilla, sitúa su lugar de nacimiento en Caracas, en un bar de la Parroquia San Pedro en Los Chaguaramos, cerca de la UCV (p.2).

El grupo estuvo integrado, además de los creadores mencionados por los narradores: Garmendia, González León, Izaguirre (también crítico de cine); poetas: Pérez Perdomo, Calzadilla (también artista plástico y crítico de arte), Hurtado, Aray (también cineasta, narrador, historiador, ensayista y poeta); pintores y escultores: Brandt, Luque, Morera, Daniel González (también fotógrafo), Fernando Irazábal, J.M. Cruxent, Manuel Quintana Castillo, Pedro Briceño, Dámaso Ogaz, Antonio Moya, Hugo Baptista; los balleneros que participaban desde París: Roberto Sebastián Matta Echauren y Jorge Camacho; junto al crítico de arte Perán Erminy. Es importante subrayar, como puede apreciarse, que algunos de los miembros de este grupo ejercían varias disciplinas artísticas a la vez.

Más allá de la cuestión acerca de dónde nació el grupo, es importante señalar que el mismo surge como respuesta a unos acontecimientos históricos bien definidos:

1.- En la historia y la política nacional: “La situación que se estaba viviendo en Caracas en el momento de la fundación del grupo a raíz de la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez, el 23 de enero de 1958”. (Entrevista a Juan Calzadilla por Isabel Piniella, p.2). Y la decisión del gobierno de Rómulo Betancourt de declarar “la guerra a la izquierda y al partido comunista”. (Entrevista a Juan Calzadilla por Isabel Piniella, p.2).

Luego de la caída del dictador “había grandes esperanzas en Venezuela en torno a lo que, en principio, se creyó iba a ser una revolución”. (Calzadilla, Juan. “Los años turbulentos”. *Antología de El techo de la ballena*. Comp. Israel Ortega, 2008, p. 11), un clima tenso recorría todo el país, y en él se agitaban luchas de diversa índole: los grupos económicos poderosos no tardaron en respaldar la naciente “democracia”, y con ello, esta oligarquía pudo hacerse con el poder a fin de frenar un cambio profundo en el país al impedir el ascenso de las masas, como explica Juan Calzadilla en el prólogo citado.

Continúa el poeta Juan Calzadilla: Rómulo Betancourt triunfa en las elecciones celebradas en 1959. El país entero empieza a convulsionarse conforme se abre la década del 60. Muy pronto comienza la decepción y con ella los disparos. Por todas partes se habla de huelgas, marchas, tomas y, sobre todo, de represión: es el inicio de la década conocida como la década de la violencia.

Una de las primeras frustraciones fue la mal llamada reforma agraria (1960), como lo plantea Orlando Araujo (1968/2007):

No podemos hablar, en rigor, de reforma agraria en Venezuela, sino de pura y simple reforma agrícola, es decir, de un proceso cuya significación predominante no es la conversión de una vasta masa de campesinos desposeídos o en posesión de parcelas deficitarias, en propietarios organizados (...). Es, en esencia, una ley que paga a precio de oro la liquidación del latifundio en función, principalmente, de la burguesía agraria: de allí que, paradójicamente, latifundistas y terratenientes sean los más entusiasmados con ella. (p. 63).

Posteriormente, vino el allanamiento a la inmunidad parlamentaria de los diputados de izquierda y su encarcelamiento. Luego la ilegalización de los partidos de las fuerzas políticas revolucionarias: el Partido Comunista (PCV) y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), en 1962, según el decreto 752 de Betancourt. Ello dejó un saldo rojo de cientos de dirigentes de estos partidos asesinados, torturados y desaparecidos.

Aunado a eso, sobrevinieron las insurrecciones militares del Carupanazo, el Porteñazo y el Barcelonazo (todas en 1962), que dejaron un manto de muerte en todas las áreas en las que se batieron la Fuerza Armada Nacional (FAN), la Dirección General de Policía (Digepol), y los barbudos miembros de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) junto con la gente de los pueblos que los siguió.

2.- En la cultura nacional: la oposición de estos creadores al geometrismo y al cinetismo quienes estaban como lo considera Calzadilla: “adueñados de la hegemonía cultural”. (Entrevista Isabel Piniella, 2021, p.3). Y en el plano literario reaccionaron en contra de los rezagos del romanticismo y el costumbrismo, a cuyos representantes catalogaban de cursis y anacrónicos.

Uno de sus principales antecedentes es el grupo y revista *Sardio*, que unificaba bajo su signo a un grupo de intelectuales de distinta raigambre política. Entre ellos se encontraban dos tendencias: un ala socialdemócrata y un ala de izquierda. En el año 1961 este grupo entra en crisis y se divide, surgiendo de su seno parte del grupo que se llamaría *El techo de la ballena*. De hecho, como lo explica Juan Calzadilla en la mencionada entrevista, el bloque central de *El techo* procedía de *Sardio*.

Es importante señalar que según el poeta Juan Calzadilla no “podría decirse que todos los integrantes de *El techo* respondieran de la misma forma a inquietudes

intelectuales o políticas”. (Calzadilla, Juan. “Los años turbulentos”. *Antología de El techo de la ballena*. Comp. Israel Ortega, 2008, p.2). Sin embargo, lo que sí es común a todos ellos es la actitud subversiva y agresiva, y también la asimilación que realizaron de escritores y pensadores de otras latitudes tales como: André Bretón, T.S Eliot, Sartre, Gramsci, Neruda, y los poetas malditos franceses: Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Lautréamont.

En cuanto a las exposiciones en el libro de Nelson Dávila y Ester Coviella (1981/2015) se recoge el testimonio de Adriano González León quien las registra de la siguiente manera:

La primera exposición (...) fue llamada “*Para restituir el Magma*” en el cual se combate el esteticismo exagerado que era la política oficial del momento. Abrir una exposición de arte en un garaje era una actitud subversiva; quizás hoy no lo sea, pero en ese momento lo era y sobre todo llamaba a los habitantes de la zona a participar en aquella cosa nueva y arbitraria que se proponía en un barrio eminentemente pequeño burgués y convencional; entonces la exposición termina inundada, se abren todos los grifos del local y el hombre orquesta participa abiertamente en medio de todo aquello totalmente distinto. Esto preocupó e intrigó a la prensa, los críticos de arte y también a la policía por supuesto. Después dentro de estos espectáculos de provocación, el montar una muestra llamada “*Homenaje a la cursilería*” fue una forma de demostrar el mayor espíritu crítico que por primera vez un grupo literario y artístico asomaba en Venezuela. Nadie logró hacerse un *hara-kiri* como se lo hizo El techo de la ballena en esa exposición donde no solo fueron colocados todos los textos más llenos de miel, o de agua miel o de falsedades, de mal gusto de la literatura nacional, sino que incluso fueron colocados textos de algunos (de los) que organizaron la exposición. Esto tenía un sentido crítico y de burla. Y luego el tercer acto fue el máximo “*Homenaje a la necrofilia*”, (...) y que era en principio la concepción de la necrofilia que tenía Carlos Contramaestre; fue taladrar lo que para ese momento se había convertido un poco en moda oficial de la pintura, el informalismo, y de paso taladrar los balbuceos y desquiciamientos que los pintores geométricos tenían también”. (págs.124 y 125 énfasis nuestro).

Como podemos apreciar, El techo de la ballena fue un movimiento que aglutinó a creadores de diversas disciplinas, sobre todo escritores y artistas plásticos. Esas exposiciones, constituyeron los principales hitos del grupo, ya que el lanzamiento de sus manifiestos y sus revistas, sus proclamas y sus polémicas se realizó, generalmente, durante la apertura de las mismas. Las mencionadas por Adriano González León en el fragmento citado, son apenas las tres más resaltantes, que coinciden además con los tres números de la

revista *Rayado sobre el techo* que nace en 1961, que tendrá una vida de tres números. Sin embargo, el grupo realizó más de cuarenta exposiciones plásticas.

Por otra parte, su actividad editorial fue otra de sus características resaltantes, la misma estuvo signada por la publicación de los tres números de la revista mencionada y los libros de los integrantes del grupo, con una propuesta editorial renovadora que encontró en Edmundo Aray como editor y Daniel González como fotógrafo y diseñador gráfico, sus dos grandes pilares.

Es importante señalar, como lo explica Rama (1987), que El techo de la ballena tomó distancia no solo de sus antecesores, sino también de otros grupos literarios contemporáneos a ellos, por considerar que los mismos no tenían una cabal interpretación de la realidad y que, además, estaban plagados de elementos naturalistas y expresionistas. A la distancia temporal en que los observamos hoy en día, podemos ver la relación de la narrativa urbana de Meneses con la de Garmendia, Aray y González León, por ejemplo, como ya lo planteara Julio Miranda en su libro *Proceso de la narrativa venezolana* (1975, pp. 190-193).

Luego de tres años de su nacimiento, en 1963, El techo de la ballena comienza a desintegrarse. Sus creadores continuarán su camino de manera individual, y varios de ellos lograrán consagrarse y formar parte del canon. Sin embargo, el empeño unitario de Edmundo Aray mantiene vivo al grupo durante un tiempo, mediante exposiciones en galerías de arte y publicaciones, en las que se respiraban los aires del surrealismo y el informalismo que les animaron en sus inicios. En 1969, se separa definitivamente el grupo con la publicación de su volumen *Salve, salve, salve amigo y adiós*, que constituye el cierre público de una experiencia que venía mostrando signos de debilitamiento desde 1963, fecha que generalmente se toma como fin del grupo.

4.1.3 Surgimiento y desarrollo de El nadaísmo

Del otro lado de la frontera, en Colombia, El nadaísmo fue un movimiento de vanguardia literaria, opuesto frontalmente a la tradición, la iglesia, la academia y la sociedad burguesa, que tenía una posición emparentable al existencialismo de Sartre.

El término “Nadaísmo” deriva de la palabra “nada” y tiene que ver con la posición existencial de los miembros de este movimiento literario: “un nadaísta es quien rompe con el pensamiento y el tiempo, es decir, respectivamente con la razón y la temporalidad; en el ámbito artístico, es el que se muestra extremadamente anticonvencionalista”. (Saganogo, 2008, p. 1).

Su fundador y líder fundamental fue Gonzalo Arango, nacido en 1931, hijo de un telegrafista de un pueblo de Antioquia, estudió hasta el tercer año de Derecho en la Universidad de su región, y fue copartidario del general Gustavo Rojas Pinilla.

A la caída del dictador, una multitud enfurecida pide su cabeza, y debe entonces refugiarse en Cali en 1957, donde redacta el “Primer manifiesto nadaísta” que fue impreso en 1958 en la papelería y tipografía Amistad, una vez que Gonzalo Arango vuelve a Medellín. Esta fecha se toma como inicio del grupo.

Una noche del mencionado año, Arango leerá este manifiesto iniciático en un bar de la Avenida Sexta, atrayendo a un grupo de jóvenes poetas de entre quince y veinte años por su estilo rebelde y ácido. Gonzalo Arango era el mayor de ellos, con un poco más de 27 años.

Ese mismo año el “Primer manifiesto nadaísta” será publicado por Arango en Medellín, en el periódico El Colombiano. La palabra Nadaísmo aparece pintada en las paredes de La Fría Medellín, con pintura roja.

También ese mismo año, en un acto propagandístico y apelando al escándalo, Arango quemará todos los libros de su biblioteca en el parque Barrio de Medellín, luego de leer un discurso escrito en papel higiénico, en el cual declaraba públicamente la supremacía de Pablo Alquinta, -un jinete hípico-, sobre Miguel de Cervantes. También quemarán los nadaístas otros libros emblemáticos de la tradición colombiana como: *María* de Isaacs (1867), *La vorágine* de Rivera (1924), entre otros.

Posteriormente, realizará el mismo acto en la Universidad de Antioquia, lugar en el que quemará su primera novela *Después del hombre*, que no fue publicada sino hasta el año 2002 por la editorial Lealon, luego de que Alberto Aguirre dijera tener un ejemplar que Gonzalo Arango le había confiado en una entrevista a la revista Cromos.

Los integrantes del nuevo movimiento se integran desde Medellín: Amílcar Osorio (Amílkar U), Darío Lemus, Eduardo Escobar, Humberto Navarro, Jaime Espinel; desde Cali: Jaime Jaramillo Escobar (X504), Alfredo Sánchez, Jotamario Arbeláez, Dukardo Hinestroza. Posteriormente, a inicios de los sesenta se incorporan: Elmo Valencia (El Monje Loco), quien viene de Estados Unidos y trae consigo las lecturas de los *beatniks*; también se unen Pablus Gallinazus, Armando Romero, William Angulo, Elkin Restrepo, David Bonnells, entre otros.

Como lo explica Fajardo Fajardo (2009): “dichos poetas se reunían en los cafés y bares de las diferentes ciudades colombianas. Rescatan el bar y el prostíbulo como sitios para la discusión intelectual y ambiente propicio para gastar la vida”. (p.10). Estos eran los lugares de reunión habituales para los nadaístas; era de esperarse que la sociedad decimonónica que aún era Colombia a mediados de s. XX reaccionara escandalizada. Algunos de los bares y cafés que frecuentaban eran: El Metropol, La Bastilla, La Clínica Soma.

En 1959, El nadaísmo vuelve a hacer su aparición espectacular en el *Congreso Nacional de Escritores Católicos*, que reunía a importantes miembros del sacerdocio con escritores de conocida trayectoria, entre los cuales se encontraba Eduardo Carranza. El día de la inauguración del evento los jóvenes poetas soltaron bombas de yodoformo y asafétida y distribuyeron el “Manifiesto al Congreso de escribanos católicos”, que escandalizó a los asistentes, a la prensa y a las autoridades en una ciudad -que empezaba a serlo- de mentalidad casi colonial. El líder del grupo es conducido a la cárcel “La Ladera” de Medellín, junto a los presos comunes. Años después resaltarán estas experiencias en sus “Memorias de un presidiario nadaísta”. (1991).

Sin embargo, este hecho resulta en una victoria para los nadaístas, pues la noticia se riega como pólvora lo que les hace ganar una gran popularidad. Comienzan a ser publicados en la prensa y Gonzalo Arango comienza una especie de gira nacional dictando conferencias y charlas en las que expone los postulados básicos de El nadaísmo: la

destrucción del orden establecido y la negación creadora. Pereira y Maizales forman parte de su itinerario, que culmina en Cali.

Otro escándalo público protagonizado por los nadaístas, en esta oportunidad por los miembros de Medellín, tuvo lugar en 1961, cuando una parte de los escritores que integraban el movimiento: Alberto Escobar, Diego León Giraldo, Jaime Espinel, Luis Darío Gonzales, Antonio Restrepo, Darío Lemos y Eduardo Escobar, comulgaron en la Basílica Metropolitana de Medellín. Aquello causó un gran revuelo en un país como Colombia, con un fuerte predominio de la Iglesia Católica en la cultura nacional, esto debido a que los escritores se habían declarado públicamente ateos. La multitud que los observó comulgar se alteró sobremanera y el escándalo alcanzó dimensiones internacionales, cuando los nadaístas que protagonizaron la escena fueron excomulgados y apresados.

En 1963, se publica la primera antología del grupo denominada *Trece poetas nadaístas*. Ese mismo año comienzan las diatribas entre sus miembros. Especialmente luego de que Gonzalo Arango declarara que su etapa nihilista había culminado, lo que fue la causa de enardecidas críticas por parte de los otros integrantes del grupo, que incluso quemaron su imagen simbólicamente.

En 1966, aparece *De la nada al nadaísmo*, segundo catálogo del grupo que amplía el mismo con los nombres de Fanny Buitrago, Elkin Restrepo, David Bonells y Armando Romero.

En 1967, Gonzalo Arango es invitado a dar un discurso en el Buque Gloria. Este acto, además de ser considerado como un respaldo al poder por parte de sus compañeros de grupo, se ve agravado cuando el poeta se refiere al Presidente Lleras como: “el poeta de la acción”. La reacción del grupo fue expulsar al “profeta” de su movimiento.

El grupo inicial estaba integrado por jóvenes recién salidos de los seminarios de la provincia, estimulados, impactados y arrastrados fuera de su inicial vocación sacerdotal por las lecturas de Nietzsche, Sartre, los poetas malditos franceses: Bretón, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire y los *beatniks* norteamericanos. En cuanto a los latinoamericanos leyeron con atención a: Jorge Luis Borges (ultraísta), Manuel Maples Arce (estridentista) y Vicente Huidobro (creacionista). Como vemos, las mismas lecturas que despertaron a los balleneros, los arrojaron a ellos hacia aquello llamaron simplemente *nada*.

Es importante destacar que este grupo de vanguardia colombiano, tiene su partida de nacimiento escrita entre las páginas de la revista *Mito*, su principal antecesor, como hemos visto con anterioridad. La revista *Mito* fue fundada por Jorge Gaitán Durán en el año 1955, en plena dictadura de Rojas Pinilla. Fue una revista abierta a lo universal, que difundió en Colombia las nuevas corrientes filosóficas, políticas y literarias de las que se hablaba en el mundo. Los escritores nadaístas continuarán esta difusión para poner al corriente de estas nuevas ideas a una Colombia sumida en el conservadurismo.

La dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) fue la realidad colombiana en la cual estos escritores comienzan a gestar sus inclinaciones literarias. El nadaísmo surge luego de su caída, en este contexto especialmente marcado por la inestabilidad política y la turbulencia social que es conocido como La Violencia -curiosamente la década del 60 en Venezuela, en la que surge El techo recibe el mismo nombre-. Este fenómeno empieza a manifestarse con la muerte del caudillo Jorge Eliezer Gaitán, acontecimiento que marcará a los jóvenes escritores, como dice Gonzalo Arango (1974): “si Gaitán no hubiera muerto, yo no sería hoy Gonzalo Arango”. (p.61). Este asesinato y sus consecuencias son conocidos con el nombre de El Bogotazo. Se trata de un acontecimiento que parte en dos la historia de Colombia, e intensifica la división entre liberales y conservadores, llamados generalmente “rojos” y “azules”, “cachiporros” y “godos”, “bandoleros” y “chulavos”.

En Colombia, luego de la caída del dictador, se instaura el Frente Nacional, que fue impulsado por la clase dominante y liderado por el liberal Alberto Lleras Camargo y el conservador Laureano Gómez. Los siguientes 16 años (desde 1958 hasta 1974), esos dos partidos oficiales se alternarán en el ejercicio del poder y se sucederán diversas dictaduras civiles. Ello trajo como consecuencia, entre otras cosas, la persecución y desconocimiento de organizaciones de izquierda: socialistas y comunistas, y a su vez, la formación de grupos guerrilleros de izquierda que veían en la lucha armada la única posibilidad de acceder al poder: Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

También trajo como consecuencia un intenso movimiento migratorio del campo a la ciudad debido al conflicto armado, la formación de clases populares y media, y los grandes carteles del narcotráfico que perviven aún hasta nuestros días. El nadaísmo atravesó

diversos acontecimientos históricos de gran relevancia en Colombia como la Hegemonía Liberal, la Guerra de los Mil Días, entre otros.

Como lo plantea Rina Alexandra Restrepo (2012):

Se estableció la violencia como un modo de vida y, desgraciadamente, con períodos de mayor o menor tensión, nunca ha cesado del todo el terrorismo diverso con acusaciones de un bando y del otro; lo cierto es que todos han aspirado al poder político”. (Padrón, 2 de marzo de 2010, como se cita en Restrepo, 2012, p.70).

Por otra parte, Fajardo Fajardo (2009) señala que:

La cobertura de educación universitaria y el crecimiento de la clase media, el auge urbanístico, debido a la emigración del campo a la ciudad -producto de la violencia partidista-, el surgimiento de movimientos populares y de lucha armada, (...) influyen en el cambio de actitud de artistas, poetas e intelectuales. (p.7).

Ese cambio de actitud se caracterizó por un radicalismo en sus posturas políticas contrarias al conservadurismo y al dominio de la cultura oficial, y tuvo su expresión en un grupo como los nadaístas, que vieron en el existencialismo una posición filosófica que podían asumir ante su realidad.

Recordemos que en Colombia existía una institución como El Index -de clara raigambre Macartista- que se encargaba de censurar libros y películas que consideraba “sospechosos”.

También es importante señalar que en esta década: “Marquetalia, Guayabero y Ríochiquito fueron bombardeados por el ejército colombiano, y (...) la Universidad Nacional de Colombia fue ocupada por tanques y rifles”. (Fajardo Fajardo, 2009, p.9).

En ese contexto surgen los nadaístas, quienes inicialmente se propusieron crear la revista *Nada*, convertida luego en la revista *Nadaísmo 70*, que tiene una vida de ocho números publicados irregularmente entre los años 1970 y 1971. Como podemos observar, la revista nace doce años después de la fundación del grupo, aún en medio de las múltiples diatribas que protagonizaron sus creadores.

Las actividades de los nadaístas se extenderán por muchos años, incluso actualmente algunos de sus creadores como Jotamario Arbeláez, y el recientemente fallecido Jaime Jaramillo Escobar, se consideran aún miembros del grupo, como ellos

mismos lo han expresado en repetidas oportunidades. Sin embargo, la aventura Nadaísta culmina formalmente en el año 1971 con la aparición del último número de la revista (el número 8) y el rompimiento de su líder Gonzalo Arango con el movimiento, ya que empieza a cuestionarse sus convicciones, entre ellas el nihilismo y el ateísmo.

4.1.4 *Cambiar el mundo, transformar la sociedad* El techo de la ballena: apuesta estética y política

Es importante subrayar que la emergencia en la vida pública de estos movimientos que estamos estudiando coincide con un especial momento del mundo, los años sesenta, que fue frondoso en acontecimientos históricos y que marcará una bisagra entre el cénit de la Modernidad como lo plantea Carmen Díaz Orozco (1997), y su declive y evolución hacia la *Modernidad líquida* planteada por Bauman (2000/2004).

Cuatro estudios son fundamentales a la hora de entender la apuesta estética y política de El techo de la ballena. El libro de Ángel Rama *Antología de El techo de la ballena* (1987); el libro de Carmen Díaz Orozco *El mediodía de la modernidad en Venezuela. Arte y literatura en El techo de la ballena* (1997); el libro de Héctor Brioso *Estridencia e ironía. El techo de la ballena: un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)* (1999); y el libro de Ester Coviella y Néelson Dávila *Desde el fondo* (1981/2015), que es realidad el primero pues fue una tesis de grado presentada en la Escuela de Letras de la UCV en el año 1981, que será posteriormente editada por la Fundación Editorial El Perro y la Rana.

Ángel Rama (1987), al referirse a El techo de la ballena, destaca su violencia, espíritu anárquico, agresividad pública y espíritu de provocación (p.11). Estas serán cuatro de las principales características de la estética de El techo.

Para este autor, El techo fue un “equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aún podría agregarse que sus acciones imitaron las tácticas de una lucha guerrillera, con bruscas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación”. (p.14).

En ese sentido podemos observar que la sorpresa forma parte de la estética planteada por este movimiento. Sus incursiones tenían la fuerza de lo imprevisto, lo que sacude al lector / espectador pues lo hace perder el foco de una cotidianidad a la que está

acostumbrado. Su propósito era sacudir a las clases dominantes, y hacer una explosión en la llamada “cultura oficial”.

Sin embargo, además de enfrentarse a los sectores de las clases dominantes, los balleneros tuvieron fuertes polémicas con aquellos que propugnaban el llamado “realismo socialista” como medio de expresión de los creadores de izquierda, especialmente con los defensores de esta tendencia en el seno del Partido Comunista. Se alejaron de la escritura testimonial e historicista, sin por eso alejarse de la literatura combativa, prefiriendo siempre, entre sus medios de expresión, el poema, el manifiesto, la narración breve. Unificaron las letras y las artes: en especial la pintura, la escultura y la fotografía. Su creación estaba enfocada en el instante, por ello la importancia de la sorpresa con la que buscaron golpear una cultura contra la cual estaban enfrentados.

Según Rama (1987), los primeros intentos de modernización en literatura, se realizan en Venezuela por la generación del 40. En poesía estará representada por el grupo “Viernes con su figura más destacada Vicente Gerbasi (1911) y en prosa por Guillermo Meneses (1913)” (p.22). Aunque sabemos que el primer grito renovador de la vanguardia en nuestro país lo constituye “Granizada” (1925) de José Antonio Ramos Sucre como lo plantea Nelson Osorio (1985): “(Granizada) puede considerarse el primer documento en Venezuela en el que se manifiesta en forma directa una actitud contestataria y renovadora”. (p. 147).

Esta tarea es acelerada por la generación “siguiente que emerge a la caída de Pérez Jiménez” (p.22), de la que formaba parte El techo de la ballena, a esta generación tocará la tarea de la “apropiación acelerada de las corrientes literarias de la modernidad” así como también “la toma de conciencia de la nueva realidad urbana en la en que se despiertan sus vidas” (p.22).

Esta “apropiación acelerada” a la que hace referencia Ángel Rama (1987), se realizó de manera urgida mediante la lectura y difusión de obras de Jean Paul Sartre, Camus, Nietzsche, T.S Eliot, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, entre otros.

En cuanto a sus lecturas, podemos observar un acierto de la crítica que los ha estudiado, corroborado por los creadores que han sido entrevistados en numerosas ocasiones, en vincular al Techo de la Ballena con cuatro fuentes primordiales: dadá, surrealismo, la *beat generation* norteamericana y el informalismo. En este sentido,

observaremos en sus creaciones signos de su recepción de estos movimientos mundiales, sin embargo, veremos cómo esos elementos han sido apropiados y metabolizados en su espíritu. En Venezuela cada uno de sus influjos adquiere características que los convierten en *otra cosa*.

Edmundo Aray en su *Nueva antología de El techo de la ballena* (2014) incluye varios capítulos del libro de Héctor Brioso: *Estridencia e ironía. El techo de la ballena: un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)* (1999), en el que este autor examina, entre otras cosas, el paralelismo de la protesta en Estados Unidos en la década del sesenta y la protesta que desde la literatura llevó a cabo El techo de la ballena. Explica que:

Norman F. Cantor en su obra libro *La Era de la Protesta* (1969), examina los móviles del nuevo izquierdista norteamericano de los años sesenta: 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 ponerse a la altura de sus valores e ideales tradicionales. (p.346). (Norman Cantor 1969 como se cita en Héctor Brioso, 1999, p. 15 y 16, énfasis nuestro).

Caracas comenzaba su pleno auge como metrópolis en estos años. Recordemos que es en 1951, con el ascenso de Marcos Pérez Jiménez al poder, cuando comienza la industrialización de nuestra capital. En 1958, con la caída de dictador y la llegada a la presidencia de Rómulo Betancourt se intensifica el proceso de transformación de Caracas en la metrópolis moderna.

Nuestros creadores son influenciados por este proceso, el cual, como lo plantea Cantor, es percibido por ellos como: “fragmentado y carente de un sentimiento de comunidad”. (Norman Cantor, 1969, p 346, citado por Héctor Brioso, 1999, en *Nueva antología de El techo de la ballena* Edmundo Aray, 2014, p. 15 y 16). Esto puede percibirse en muchas de sus creaciones, como veremos. Por poner unos ejemplos: *Asfalto inferno* (1963/2016), *Dictado por la jauría* (1962/2016), *Día de Ceniza* (1963/2020), el cuento de Garmendia llamado “El occiso” (1965/2004). Lo común a todas esas obras es el tema de la ciudad. Una metrópolis -que empezaba a serlo apenas- y que es percibida como un medio alienante, aislante. En estas creaciones será de capital importancia la incomunicación, y cómo la misma es vivenciada por personajes y por el sujeto lírico, en el caso de la poesía.

Continúa Héctor Briosó (1999):

La profusión de sentimientos en contra que sugiere Cantor se semeja poderosamente a la de los jóvenes de El techo, bien que teñida de los fuertes colores venezolanos de la discusión a favor de Cuba o la oposición guerrillera interna a la dictadura. El escenario también cambia con respecto a la protesta norteamericana, desde la Valera andina a la Caracas problemática y violenta de los sesenta. (p.16).

La Caracas que comienza a ser metrópoli es, a la vez, escenario y personaje en estos discursos ficcionales, y su función tiene que ver con una estética antipoética. Se busca el absurdo, lo feo, lo grotesco junto con una gran experimentación verbal. El lenguaje se vuelve soez, impertinente, lleno de palabras de uso corriente e incluso groserías.

Cita Briosó (1999) a Norman Cantor (1969): “Junto con *la industrialización, los problemas urbanos*, la televisión, el deporte profesional, la contaminación y la píldora, los movimientos de protesta forman parte de las principales preocupaciones de nuestra sociedad (p.9, énfasis nuestro). Todo ello se dio de manera casi simultánea en diversas partes del mundo. Es decir, mientras en Estados Unidos, aquellas preocupaciones enumeradas por Norman Cantor (1969) influían en la juventud y la hacían tomar partido, en Venezuela y Colombia esas mismas preocupaciones influían en una juventud que se planteó “tomar el mundo, transformar la sociedad” y “no llegar, como el cumplimiento también de un destino”.

Especialmente, como lo plantea Héctor Briosó (1999), dos aspectos eran fundamentales en la apuesta de El techo de la ballena: la industrialización y los problemas urbanos. En nuestra lectura agregaríamos, incluso, un tercero: la televisión, si tomamos en cuenta que este elemento de la Modernidad está presente en varias de las creaciones de El techo.

Puede hablarse en El techo de la ballena de una estética urbana, pues casi todos sus autores tomaron a la ciudad como punto de partida para expresar su manera disonante de ver la realidad. Según lo plantea Ángel Rama (1987):

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

estéticas, incorporando en un aparente horizonte igualitario (...) lo feo, lo desagradable, lo escondido, lo sórdido, lo nauseabundo, todo lo cual habrá de transmutarse en las mil formas que adopta la materia vital a lo largo de procesos transformadores. (p.23).

Como podemos observar, todo aquello que el arte pequeño burgués no solo rechazaba, sino que simplemente no existía en sus creaciones, es elevado al rango de lo literario. Así, los balleneros se encargarán de exponer ante una sociedad que recién se incorpora a la experiencia urbana todo aquello que está al margen de la misma, pero que, a la vez, es materia constitutiva de ésta: la basura, la miseria, el tránsito forman parte de su apuesta.

El fin para realizar esta operación estética es claro: incomodar. Crear una ruptura con una estética anterior que obviaba esa realidad, y en este sentido no la criticaba pues simplemente no ponía sus ojos en ella.

Este dispositivo corrosivo de enunciación se llevó a cabo también mediante el absurdo y la burla, y en muchos casos apelando al sentido del humor, el sarcasmo, la ironía como medios expresivos renovadores de una estética que produjo las obras que analizamos.

Se trataba de utilizar todas las fuerzas expresivas del lenguaje contra aquellos valores que eran considerados por los escritores balleneros como caducos y carentes de significado.

Héctor Brioso (1999) propone analizar como si se tratase de un movimiento de protesta al movimiento estético que fue El techo de la ballena, siguiendo el modelo de Cantor (1969) quien define a los movimientos de protesta en Estados Unidos. Sustenta esta elección metodológica en las siguientes premisas:

- 1.- “Por su eco público, la vanguardia es un fenómeno social y no solo artístico. En este aspecto se encuentra próxima a la protesta, en razón de su ímpetu radical y de sus habituales presupuestos políticos, afines en los dos casos”. (p.16).
- 2.- “Ambas, protesta -radicalismo político- y avanzadilla artística -radicalismo estético- son características del siglo XX, al menos si se toman al pie de la letra, de una parte, la definición de Modernidad sugerida por Paz y otros teóricos, y, de otra parte, la aseveración de Cantor (1969) a propósito de que la protesta es propia del presente siglo (s. XX) y comienza a proliferar a partir de 1900”. (Cantor 1969, p.11, como se cita en Brioso, 1999 págs.16 y 17).

Según lo plantea Brioso (1999), tanto la vanguardia como la protesta son vinculadas a las clases medias del país en tanto hechos sociales. Las clases medias fueron las principales dirigentes de los movimientos políticos de protesta que proliferaron a lo largo del siglo XX, y su principal característica es que eran miembros dinámicos y sensibles (p.12). Estos miembros de la sociedad no temían a la burguesía, pues estaban familiarizados con ella, además de tener el tiempo necesario para dedicarse a la educación, la creación y la actividad contestataria. De esta manera, sabían cuáles eran los puntos vulnerables de la élite que adversaban: “desde 1900 los intelectuales de la clase media se han manifestado, por lo general, hostiles a las estructuras de poder; y esta hostilidad ha demostrado ser un vivero particularmente fecundo de movimientos de protesta”. (p.12).

En su análisis Brioso (1999) expone que estos presupuestos de Cantor (1969) no pueden “parecerse más a los que la crítica ha establecido para un fenómeno *terrorista* como El techo de la ballena”. (p.17). Ellos tienen los medios estéticos e intelectuales para ridiculizar y poner en tela de juicio a la clase dominante y no vacilan en hacerlo. Ya desde uno de sus manifiestos se confiesan plenamente terroristas desde las artes, con su propósito “hay que santificar los niples” (“¿Por qué la ballena?” 1964, en Santaella, 1992, p.80) estos “niples” se constituyen en verdaderas explosiones verbales, propias de una estética que llevó la explosión al grado supremo de la necrofilia y el grito. Ese grito, se dio casi al unísono del *Aullido* (1956) de Allen Ginsberg, y fue correlato del “Primer manifiesto nadaísta” (1958) proclamado por los “profetas de una nueva oscuridad”.

Observa Brioso (1999) que “el nacimiento de los *ismos* españoles aproximadamente coetáneos del movimiento ballenero ofrece un paralelo al de este *ismo* venezolano, un paralelismo que se refuerza al destacar la temprana presencia de dos miembros fundadores del grupo Península”. (pp. 17 y 18).

Los balleneros estaban al corriente de todo cuanto sucedía en las artes a nivel mundial: trabaron amistad con los *beat*, con los nadaístas, con los informalistas españoles y con buena parte de los grupos de vanguardia que surgían en el mundo, publicaron, incluso, algunas de sus obras en su revista *Rayado sobre el techo*. Uno de estos ejemplos lo constituye el español Fernando Arrabal (publicado en el *Rayado sobre el techo* N° 3, 1964), quien “denuncia en sus piezas teatrales este drama de los elementos medios incapaces de

dialogar con un sistema político cerrado a ellos, completamente impenetrable para ellos”. (Brioso, 1999, p.18).

Según Ángel Berenguer (s/f):

Esta ruptura con el sistema produce, también de forma paulatina e irreversible, un tipo especial de conciencia de “exilio”. No se trata, en un principio, de un exilio político sino, más bien, formal, visceral, y sobre todo, inevitable (...) Por ello, nace la respuesta “literaria” de los marginados buscando una fórmula utilizable en el pasado inmediato, que todavía es presente, fuera de España. Así pues, renace en España el interés por los movimientos de vanguardia y, muy especialmente, por el surrealismo. (Berenguer (s/f) p.37, como se cita en Brioso 1999 p.18).

Posteriormente, Brioso (1999) afirma: “la noción de exilio dentro del propio país no es ajena a El techo” (p.18) lo cual dialoga con la idea anteriormente expuesta por Berenger, y que podremos constatar en las obras de los balleneros.

Por otro lado, Brioso (1999) plantea: “la protesta moderna emplea técnicas más refinadas y efectivas de confrontación pública del poder que Cantor (1969) recoge: “manifestaciones, huelgas, sentadas, denuncias escandalosas, campañas de agitación, actos de violencia” (Cantor, 1969, p.13 citado por Brioso 1999, p.19) De esta manera Brioso (1999) define las acciones que toman los movimientos de protesta y los separa de las acciones tomadas por El techo de la ballena en el siguiente fragmento:

El techo de la ballena, en cambio, usará sus peculiares expedientes *terroristas*, sus exposiciones obscenas y nihilistas, *su propaganda por el hecho* y sus provocaciones literarias al Presidente. Participará lejanamente de ese espíritu anarquista e irracionalista -hijo del escepticismo y del relativismo social marxista- que Cantor (1969) atribuye al estilo de la protesta del siglo XX. (p.19).

A su vez, el autor citado por Brioso (1999), Norman Cantor (1969), define la protesta en los siguientes términos: “un ataque que se lleva a cabo por vías intelectuales, o de un modo organizado, contra el sistema establecido” (p.14 citado por Brioso, p.19) y la contrapone a la definición de revolución “un asalto apasionado y agresivo contra el sistema”. (Cantor, p. 15 citado por Brioso p.19).

Como podemos observar, en esta contraposición que trae a su discurso Brioso, El techo de la ballena realiza un ataque al sistema por las vías de que dispone: intelectuales y artísticas. Ellos quisieron ser el correlato artístico de los guerrilleros que, en sus palabras:

“a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la Sierra, nosotros insistimos en jugarnos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos” (“Segundo manifiesto” 1963 en *Nueva antología de El techo de la ballena*, Aray, 2014, p.153). Sus medios, los de la expresión estética; su materia, todo aquello que condenaban en una sociedad que a su juicio debía cambiar.

4.1.5 *No llegar es también el cumplimiento de un Destino: apuesta estética y política*

Existen pocos estudios valorativos desde la crítica literaria de la obra de los nadaístas. La más importante elaboración sobre este movimiento es la que sus mismos integrantes han realizado desde el punto de vista testimonial y de catálogo (las antologías), entre ellas podemos mencionar: *Nadaísmo crónico y demás epidemias* Eduardo Escobar (1991); *Nada es para siempre* Jotamario Arbeláez (2011); *Cuando nada concuerda* Eduardo Escobar (2013), entre los testimoniales y *De la nada al nadaísmo* Gonzalo Arango (1966); *10 Poetas nadaístas en Colombia* Gonzalo Arango (1968); *7 Poetas nadaístas* Elmo Valencia (2016) entre las antologías.

Sin embargo, hay dos estudios que, por su volumen y profundidad, consideramos fundamentales, ellos son: la tesis *Revista Nadaísmo 70: cultura, política y literatura en Colombia* de Rina Alexandra Restrepo (2012); y el libro *Nadaísmo: una propuesta de vanguardia* de Laura Alejandra Rubio León (2022).

Además de ellos un conjunto de ensayos y artículos aparecidos en distintas revistas literarias y académicas tales como los que mencionamos en los antecedentes de esta investigación¹. Todos estos materiales han sido las fuentes primordiales de esta investigación.

Como ya hemos adelantado, las lecturas que nutrieron a los escritores nadaístas son las mismas que nutrieron a los balleneros. Podría decirse que comparten un tronco común en cuanto al ámbito de sus paralelismos: surrealismo, dadá y *beat generation* norteamericana; sin embargo, en el caso de los nadaístas, el informalismo no forma parte de sus preocupaciones estéticas. Esto tiene una razón fácilmente identificable: a diferencia de El techo de la ballena, en su seno solamente se aglutinaban escritores, es decir, no había artistas plásticos entre ellos, y el informalismo, como bien sabemos, es fundamentalmente una tendencia artística especialmente pictórica.

Otra diferencia en cuanto a sus paralelismos viene dada por el hecho de que, si bien los nadaístas estaban al corriente en cuanto a las búsquedas estéticas del surrealismo, esta filiación no era para ellos tan primordial como lo fue para El techo y, en su lugar, estaban

¹ Véase p. 18 de este estudio.

más cercanos de una corriente como el existencialismo, que nutrió su pensamiento y los llevó a su destino y fin último: la nada.

Esta última diferencia será capital cuando pensamos en uno de sus principales rasgos distintivos. Mientras los balleneros veían en la utopía comunista -ahora sabemos que no todos lo pensaban así de manera homogénea, pero al menos, buena parte del grupo, durante la década del 60- como vía para lograr aquel fin que ellos adoptaron y que Bretón había enunciado años antes: “trasformar la vida, cambiar la sociedad”; los nadaístas no pensaron ni siquiera en un fin: “no llegar es también el cumplimiento de un destino” (Arango, 1974, p.19). Fieles adeptos del existencialismo, pensaban que la nada era su suerte.

Además del existencialismo puede percibirse en los nadaístas, incluso, un cierto nihilismo. Su búsqueda estética no tenía un fin definido ¿para qué? Habían perdido la fe, aunque, si los leemos atentamente tenían una fe poco común en la Modernidad: creían en sí mismos y en la poesía, y a veces, descreían también, por qué no.

Sus medios expresivos fueron similares a los de El techo: narraciones breves, poemas, manifiestos, discursos explosivos, artículos de revistas prensa. Como no había entre ellos pintores no realizaron exposiciones, pero en su lugar, fueron dados a el performance, al escándalo, usando entre sus intervenciones procedimientos claramente teatrales: la quema de las bibliotecas, un peo líquido que causa revuelo en un Congreso de escritores Católicos, la comunión que escandaliza a los pacatos miembros de una sociedad monacal, todo ello parece, al menos visto a la distancia, intervenciones del teatro del absurdo. Y es que el absurdo fue fundamental en su estética. La violencia con la cual arremetían en sus creaciones estaba siempre mediada por el absurdo.

Un rasgo importantísimo en su estética fue lo irracional. El arte era un producto irracional del ser humano, ellos pretendían la creación de un arte en el que la razón no interviniera. En este caso rastreamos en esos postulados las huellas de dadá e incluso del surrealismo. Apagar la razón era necesario y, como sabemos: “el sueño de la razón produce monstruos” (Goya, 1797). Esos monstruos eran sus creaciones estéticas que han debido parecer monstruosas en una sociedad acostumbrada a que el arte tenía una función pedagógica. Los nadaístas proponían liberar al arte de ese pretendido fin que tenía un objetivo ideológico. Como lo plantea Laura Rubio (2020):

Para propugnar esa autonomía del arte, Arango afirmaba que era necesario aludir a la expresión de lo irracional, de modo que resultara inútil para cualquier ideología. Si la poesía accedía a dejar de expresar el bien y, por el contrario, se refería al caos sin sentido del inconsciente irracional, podría rebelarse contra el régimen sensible establecido en las formas tradicionales de la literatura. (p.92).

Lo irracional iba a ser el canal por donde estallara todo lo que había sido contenido durante años de represión y pacatería, no solo en la sociedad, sino en el interior de la literatura misma. Los nadaístas pusieron en jaque la noción establecida de belleza: esta noción no volvió a “recuperarse” desde entonces. En ese sentido su apuesta triunfó. Puede decirse que los nadaístas crearon en Colombia una nueva estética: que buscó alejarse del provincianismo, del costumbrismo y del positivismo.

Lo mismo sucede con los balleneros en Caracas. Su estética triunfa. La vanguardia rompe con ellos un esquema estético e impone otro: el del absurdo, el grotesco. Evidentemente, estos movimientos no surgieron de la nada. En Colombia tiene su más cercano antecesor en el grupo Mito, que comenzó a propugnar las nuevas ideas que ya daban la vuelta al mundo. En Venezuela, el más reciente antecesor de El techo es Sardo, en cuanto a las ideas universalistas y cosmopolitas.

Al igual que los balleneros, la estética que propugnaban los nadaístas tenía en su centro la fealdad: ello provenía de una interpretación de la realidad que les tocó vivir. Al igual que los balleneros, los nadaístas provenían en su mayoría de las provincias de Colombia. A diferencia de ellos, su movimiento no pertenece a la capital del país; solo hacia el final de su aventura estética, El nadaísmo llegará a Bogotá.

Este movimiento surgió y se radicó en Medellín y en Cali principalmente. Sus integrantes tenían la experiencia de las montañas, podían comparar en su interior la diferencia de la experiencia vivida en ellas con la de unas poblaciones que daban pasos agigantados hacia su conversión en ciudades. Ellos fueron testigos de ese proceso: de la creación de carreteras, la construcción de rieles, el tránsito, como característica fundamental de las urbes que les tocó habitar.

Su poética está muy ligada a este proceso: la conversión de Medellín y Cali en las grandes metrópolis que son hoy día. La basura fue fundamental en sus creaciones, y en esto tiene un rasgo más en común con los escritores de El techo. Hay en ello además de una

propuesta estética, una apuesta política: devolver a la élite de la ciudad todos los desperdicios que la misma va dejando a su paso.

Elevar la basura al rango estético, al rango de arte, tiene en estos creadores una marcada intencionalidad: la de denunciar un sistema que produce desechos, tanto físicos, la basura misma, como humanos, los marginados a los que constantemente darán voz: las prostitutas, los borrachos, los mendigos.

Por último, en cuanto a las formas, termina de instaurarse el verso libre. Se utilizan las onomatopeyas, reiteraciones. Hay un debilitamiento de la metáfora como medio de expresión. En su lugar es colocada la exclamación. Tanto en sus poemas como narraciones podemos observar el uso de reiteraciones y aliteraciones. En sus creaciones será de capital importancia la contaminación constante entre los géneros literarios: las fronteras entre uno y otro género se van desdibujando.

Por otra parte, fue fundamental también la revisión que hacen de la tradición occidental. Criticaron abiertamente el influjo de la literatura española en Colombia. Es por ello que en su acto desacralizador y propagandístico Gonzalo Arango decide quemar el Quijote. Todos los valores de esa cultura serán puestos en revisión, en tela de juicio.

Un rasgo definitorio en los nadaístas, que no tenía tanto peso en los balleneros por las diferencias culturales entre un país y otro, es su frontal oposición a la iglesia católica. Colombia era un convento en esa época, llegan a decir los nadaístas al evaluar la experiencia en años posteriores. Esto tiene que ver con que Colombia fue un Virreinato en los tiempos coloniales, y tuvo una presencia mucho más opresiva de la Inquisición de la que hubo en Venezuela. El influjo de la Inquisición y del conservadurismo del catolicismo más anacrónico, se respiraba aún en Colombia a finales de los 50 y en plenos años 60 del siglo XX. Como lo plantea Laura Rubio (2020):

El artista era un simple siervo del régimen, al plantear la belleza en los mismos términos de trascendencia que la Iglesia. Además, se trataba de una belleza que representaba la esencia de los principios del bien moral cristiano, al mismo tiempo que era considerada la verdad absoluta, única e incorruptible, colmada de bondad y benevolencia. (pp. 94 y 95).

Esto significaba que para que un artista pudiera acceder a lo bello debía ser de alguna manera, un “iluminado” o un “elegido” por Dios. Dios le iluminaría para que pudiera acceder a lo que esa sociedad consideraba “bello”, en tanto que “bueno”. Esto

impedía que se pudiera tener otras dimensiones de lo bello que aún no habían sido exploradas. Lo feo, lo abyecto, lo terrible, el caos, el grito, la llaga, vienen a sustituir esa noción sacralizada del arte.

Esto responde a un cambio de paradigma que no se realiza solo en Colombia y en Venezuela, sino que forma parte de un cambio a escala mundial que sucede en la Modernidad y que tendrá su cenit, justamente en la década de los 60. Estos movimientos vienen a renovar la estética de sus países, y son el medio de expresión que consigue en sus latitudes un movimiento mundial de renovación que alcanza su cúspide en los años en los que ellos emergieron en la vida pública.

4.1.6 Las revistas

Ambos grupos literarios difundieron su obra -y la de otros creadores que leían- a través de sus revistas. Hemos considerado necesario este apartado sobre las mismas por lo importante que fueron estas revistas para el desarrollo de ambos grupos y para la literatura de los países en las que fueron difundidas, y también porque en ellas está expresada la estética de ciudad que plantean ambos movimientos.

Es importante tomar en cuenta la disparidad en cuanto a fechas de creación y cierre entre la revista de los balleneros y la de los nadaístas. La revista *Rayado sobre el techo* tuvo tres números, y se publicó anualmente entre los años 1961 y 1963. Por otra parte, la revista *Nadaísmo 70* consta de ocho números y se publica entre los años 1970 y 1971. Esto se debe, primordialmente, a que el movimiento nadaísta tuvo una más dilatada duración en el tiempo que *El techo de la ballena*, como lo explica Juan Calzadilla (2015), en uno de los pocos estudios que han leído ambos movimientos a la par:

El movimiento nadaísta, como ciertos volcanes de lujo, permanece aun soterradamente activo, humeante, al punto de que, después de haber arrojado bastante lava, ha pasado ahora a una fase retrospectiva, que nos sorprende por el auge de su actividad editorial (...) lejos de resignarse a sucumbir, continúa generando información polémica año tras año. (p.7).

Como lo plantea el poeta, aún en nuestros días el movimiento nadaísta pervive, en las figuras de los poetas como: Elmo Valencia, Eduardo Escobar, Jotamario Arbeláez y Armando Romero.

La actividad a la que se refiere Calzadilla, esas humaredas que -en una metáfora muy atinada- aún hace erupción de aquel volcán expresivo que fueron en los años 60, tiene que ver con libros, conferencias, entrevistas que cada cierto tiempo siguen apareciendo hoy, alentadas sobre todo por este grupo mencionado y el recientemente fallecido poeta Jaime Jaramillo Escobar.

De este lado los balleneros han tenido una situación vital diferente: los escritores y artistas que aún permanecen entre nosotros y que fueron miembros de ese grupo: Juan Calzadilla y Rodolfo Izaguirre, han continuado su obra de manera individual. Su vinculación a las ideas que les alentaron hace sesenta años varía en cada uno de ellos. De los dos es precisamente el poeta, artista plástico y crítico de arte Juan Calzadilla el que ha mantenido con mayor ahínco no solo los ideales que una vez defendió, sino también la memoria del grupo: mediante ensayos, artículos, entrevistas y este libro que citamos anteriormente. También podría mencionarse la figura de Edmundo Aray, quien ya no se encuentra entre nosotros, pero que hasta sus últimos días continuó defendiendo sus posiciones y divulgando la obra del grupo.

4.1.6.1 *Nadaísmo 70:*

Como hemos mencionado con anterioridad, la revista de El nadaísmo inicialmente iba a llamarse *Nada*, pero su fundación fue posible solo doce años después del inicio de esta aventura estética, en plena década del setenta. Es por esta razón que sus integrantes bautizan la revista con el nombre de *Nadaísmo 70*, la misma alcanzará ocho números, publicados todos, de manera irregular, entre los años 1970 y 1971.

Las razones de esta tardanza en la creación de la revista, según lo que hemos investigado, y tiene que ver con las circunstancias económicas de los escritores que se planteaban su publicación. Hay que tener en cuenta que la mayor efervescencia del movimiento nadaísta tuvo lugar entre los años 1958 y 1967, aun cuando el movimiento se mantiene con vida en el tiempo, como lo plantea Juan Calzadilla. Sin embargo, este declive estuvo signado por circunstancias relacionadas con el líder indiscutible del movimiento, el

poeta Gonzalo Arango: la primera de ellas, la expulsión de este poeta del grupo en el año 1967. Sus causas son dignas de un análisis más profundo que excede los límites de esta investigación, así como también la renuncia explícita al movimiento que realiza Arango en 1971: “para no seguir conduciendo a mi generación al desfiladero” (Arbeláez, 2020, p. 12). Así como también las muchas diatribas y polémicas entre sus miembros. Finalmente, la muerte del “profeta” en un trágico accidente automovilístico en 1976, lo cual terminará de marcar el declive del movimiento.

Como podemos observar, cuando se crea la revista *Nadaísmo 70*, el movimiento no tiene ya la fuerza explosiva que tuvo en sus inicios. Como lo plantea la investigadora Laura Rubio (2022): “Después de 1968, Los nadaístas publicaron más manifiestos, e incluso la revista *Nadaísmo70*, pero a partir de esa fecha publicaron más como un grupo de amigos que como una colectividad con un horizonte común”. (p.181). Aunque la segunda parte de la aseveración nos parece exagerada, sí podemos hablar de una progresiva extinción de aquel incendio que fue El nadaísmo.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que este es el movimiento más longevo de toda América Latina: sorprende por ejemplo que aún el año pasado, en pleno 2022, es decir, 52 años después de su primera explosión, este movimiento aún convoque a la Internacional Nadaísta, sigan presentando libros en distintas partes del mundo, exposiciones de arte y festivales como el que se celebró este mismo año 2022 en Barinas, denominado “De El nadaísmo al Insolitismo”, con la presencia de la poeta nadaísta Dina Merlini. Tales actividades no serían posibles sin un horizonte común.

Nadaísmo 70 fue el medio de expresión que permitió la comunicación de la ruptura que venían dando los integrantes del grupo desde 1958. Una de sus principales diferencias con la revista de los balleneros, *Rayado sobre el techo* es, como hemos visto, que la publicación de la misma se da cuando el momento más explosivo del grupo había bajado en intensidad, no es este el caso de los creadores venezolanos. Aun así, esta revista cristalizó sus búsquedas estéticas y sus temas fundamentales: la trasgresión, la ciudad, el erotismo, la burla, el absurdo, la ironía, su confrontación con la iglesia católica y con la burguesía.

También, en el marco literario y cultural, esta revista insurge contra el predominio estético e ideológico de otros grupos colombianos como: El Centenario, Piedra y Cielo y

Los Nuevos. El carácter subversivo de esta publicación tuvo en la caricatura y la fotografía unos de sus mecanismos más corrosivos.

La obra de numerosos creadores y pensadores fue difundida desde las páginas de esta revista, trayendo nuevos aires a una literatura colombiana cerrada sobre sí misma. Es así como desde sus páginas los nadaístas entablaron relación con los *beatniks* norteamericanos, entre ellos: Allen Ginsberg, Peter Orlosky, Noel Cassady y Jack Kerouac, de quienes difundieron sus obras y sus ideas. De esta manera, el tema de la homosexualidad comenzó a tener una difusión importante en un país profundamente machista. Como lo expresa Rina Alexandra Restrepo (2012) citando a los nadaístas: “las expresiones diversas de la sexualidad por primera vez eran reconocidas: “La homosexualidad coloca al homosexual más allá del límite y por esa razón lo obliga a desafiar los valores sociales” (p.93). Este es uno de los temas más novedosos de la revista, y para el momento de publicación de la misma, escandalizadores.

Como señala esta misma investigadora:

La revista *Nadaísmo 70* dirigida por Gonzalo Arango y Jaime Jaramillo Escobar tenía en sus páginas poemas, ensayos críticos y caricaturas del acontecer nacional, que reaccionaron contra la tradición literaria cultivando un estilo mordaz, *cercano a las ideas de izquierda* y en sintonía con la ruptura cultural de los años 60 y 70. (p.96, énfasis nuestro).

Quiero subrayar esta aseveración con la cual Restrepo caracteriza el discurso que se expresaba en la revista *Nadaísmo 70*: “cercano a las ideas de izquierda”, afirmación que compartimos y que forma parte de las diferencias más profundas entre este movimiento y los balleneros. Los nadaístas como el nombre de su movimiento indica expresaron que no creían en nada, más que en sí mismos y en la poesía:

No soy conservador, ni liberal, ni comunista, ni católico, ni masón, ni protestante, ni tengo fe en Colombia. No creo en los mesianismos políticos ni en los profetas del aparato digestivo. No creo en casi nada, pero creo en mi par de zapatos que me llevan desde mi locura hasta tu ombligo. (*Nadaísmo 70*, 1970, p. 4).

Es esta estética del descreimiento que podemos observar en el fragmento citado la que profesaban los nadaístas, seguros de que no existía ya un destino al cual llegar, y que, hicieran lo que hicieran, sus existencias estaban condenadas al vacío.

4.1.6.2 *Rayado sobre el techo*

En el año 1961, en el mismo momento en que sale a la luz *El techo de la ballena*, mediante su exposición iniciática “Para restituir el magma”, los escritores que forman parte de su núcleo fundacional ponen en circulación su primer manifiesto-revista denominado *Rayado sobre el techo*. Estos serán los primeros pasos de una publicación que se mantendrá, anualmente, a lo largo de tres años del 61 al 64, con excepción del año 62 en el que no se publicó la revista.

Sobre esta primera revista señala Maguy Blanco Fombona (1998):

El *Rayado sobre el techo de la ballena*, N° 1, donde se incluyó el Primer Manifiesto, fue el catálogo de la exposición titulada “Para restituir el magma”, y los temas elegidos por los redactores pertenecían al universo plástico, incluían también dos encuestas acerca de la pintura y el Salón Oficial. (p.90).

Uno de sus principales promotores, su editor, diagramador y fotógrafo fue Daniel González, que venía de las artes plásticas e ideó la concepción visual de la revista que será una de sus características fundamentales: en ella la parte gráfica tuvo una gran relevancia mediante la fotografía, la plástica y el diseño. Daniel González, había estudiado artes en Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, donde fue cercano a Mateo Manaure y, posteriormente, en Francia, mediante una beca. Su concepción de la revista como un medio de expresión plástico, su incursión en el diseño gráfico, su magistral uso de la fotografía y el grabado hace de la revista *Rayado sobre el techo* una apuesta no puramente literaria, sino a la vez plástica.

En esto se diferencia de la revista *Nadaísmo 70*, que hizo uso de la fotografía y la caricatura, pero no las puso en el mismo plano que trabajo literario, debido a que el grupo colombiano estaba conformado, primordialmente, por escritores.

La propuesta plástica de *Rayado sobre el techo* se estructura mediante grabados medievales, que muestran escenas de caza de ballenas y arpones. Toda una imaginería que

vino a mostrar una estética totalmente distinta a las que eran habituales entre las revistas literarias de Venezuela.

Hay que señalar también la figura de Edmundo Aray, por su gran relevancia tanto como editor, animador y financista de la revista. Ya señaló Juan Antonio Vasco la continuidad de Aray como aliento de tres revistas y grupos literarios importantes de nuestro país: *Sardio*, *El techo de la ballena* y *Rocinante* (Juan Antonio Vasco, 1971, como se cita en Ortega Oropeza, 2008, p. 336). Su figura señala otra de las diferencias entre las revistas *Rayado sobre el techo* y *Nadaísmo 70* que tiene que ver con su financiamiento.

La revista *Rayado sobre el techo* se sostiene, como ha expresado Juan Calzadilla en una entrevista reciente (2020, p.14), gracias al aporte económico principalmente de Edmundo Aray, quien en ese momento trabajaba en la Universidad Central de Venezuela y realizaba retiros de la caja de ahorros con el fin de sustentar la revista y las ediciones de *El techo de la ballena*.

Por otra parte, *Nadaísmo 70* se sostiene económicamente gracias a empresas, corporaciones e instituciones que mantienen la revista, mediante los anuncios publicitarios que realizan en la misma. Como es de esperarse, esto tuvo un impacto en que bajara un poco el timbre agresivo que tenía el grupo nadaísta en años anteriores. Esto no pasa con los cetáceos de Caracas. Su apuesta estética está en plena ebullición durante la publicación de sus *Rayados sobre el techo*. Como lo señala Juan Calzadilla: “Edmundo Aray y Daniel González cumplieron el papel de pilares en lo que resultó ser la actividad más fuerte del grupo: el trabajo editorial”. (2020, p.5).

Rayado sobre el techo se inició entonces como una hoja plegada. Como es de esperarse, su tiraje era muy limitado. Lo cual explica, hasta cierto punto, la gran dificultad para encontrarla, más allá de colecciones privadas.

En sus páginas se publican: ensayos, artículos, poemas, narraciones breves, de los escritores que formaron parte de *El techo*. También, servirá como medio de difusión de escritores de otras latitudes, entre ellos Sartre, Camus, Marcuse, los poetas *beats* entre otros.

Como puede verse, varios de los autores de otros países que fueron difundidos en la revista *Nadaísmo 70* también fueron difundidos en la revista *Rayado sobre el techo*. Esto tiene que ver con sus puntos de contacto: sus lecturas comunes, y la adopción por parte de

ambos movimientos de los mismos postulados estéticos, con los matices que cada grupo les aportó.

La revista estuvo influida en gran medida por el Informalismo, a nivel plástico y a nivel literario. Desde sus páginas se criticó al geometrismo, al abstraccionismo, al cinetismo, al figuratismo y a algunos pintores individuales, que habían concebido su estética aislada del momento histórico que vivía el país, según lo expresado en diversas oportunidades por los balleneros. Como lo expresa Salvador Garmendia: “en 1958 reinaban los geométricos en 1959 reinaban los geométricos en 1960 reinaban los informalistas en 1961 reinaban los informalistas”. (Salvador Garmendia, como se cita en Maguy Blanco Fombona, 1998, p.90)

La revista *Rayado sobre el techo* fue el medio de difusión de los manifiestos de El techo de la ballena, entre ellos: “Para la restitución del magma” (1961); “El gran magma” (1961); “El segundo manifiesto” (1963); “¿Por qué la ballena?” (1964). En las creaciones literarias publicadas en la revista, se hacía alusión al caos, la marejada, la lucha frontal contra la burguesía, la utopía marxista, la destrucción, la ciudad, la basura y la miseria. Estos eran los principales temas y motivos de la apuesta de los balleneros de Caracas.

En cuanto a lo formal, las revistas, fundamentalmente los manifiestos como veremos a continuación, se realizan en no pocas oportunidades, mediante la técnica del cadáver exquisito, suerte de *collage* verbal que tenía su equivalente plástico en los *collages* realizados por Juan Calzadilla y Alberto Brand. Este medio expresivo quería imitar el abigarramiento, el caos de la ciudad de Caracas, recorrida mediante diversas intensidades en sus creaciones.

4.2 Presentación del corpus estudiado y criterios de selección

Los grupos literarios en Latinoamérica tuvieron su principal auge entre las décadas 60-80 del siglo pasado. Se trataba de grupos de escritores que se unían a compartir miradas estéticas, lecturas, poéticas y posturas políticas. Muchos de ellos para ese momento tenían convicciones de izquierda. Dos de estos grupos son El techo de la ballena y El nadaísmo. Ambos postuladores de la transformación de lo existente: El techo habla de la “lujuria de la lava” y El nadaísmo del “caos, el desorden”. Este desorden pretende destruir todo lo que es considerado burgués: en el plano literario, social, político.

Para seleccionar nuestro corpus de trabajo se procedió, en primer lugar, a estudiar los textos fundamentales sobre la vanguardia en latinoamericana: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la literatura latinoamericana* (1988) de Osorio fue el punto de partida. Mediante su estudio pudimos apreciar, que existen dos oleadas de la vanguardia en nuestro subcontinente bien definidas: una primera que se sitúa temporalmente entre los años 20 a 30 del siglo pasado también denominada “vanguardia histórica” y una segunda, que se sitúa temporalmente entre los años 50, 60 y 80 del siglo pasado, denominada también “neovanguardia” o “segunda ola de la vanguardia”.

Por sus procedimientos estéticos y su contexto histórico, es esta “segunda ola de la vanguardia” la que atrajo nuestro interés académico. De esta manera, pasamos a estudiar a otros autores que anteriormente han elaborado reflexiones y crítica acerca de este tema, encontrando en los estudios de Carrillo (2007), Paz (1987/1990) y Rama (1987), un modelo a seguir.

Entre los grupos literarios estudiados por estos autores, y registrados también por Imbert (1954/1974), en su *Historia de la literatura hispanoamericana (Tomo II. Época contemporánea)* quisimos estudiar, desde la temalogía, dos movimientos que centraran su mirada en la ciudad.

De esta manera, elaboramos un listado de los grupos literarios de Latinoamérica que hicieron vida entre los años 50-80 del siglo pasado. Algunos de ellos son: *El corno emplumado* (México); *Los infrarrealistas* (México); *La espiga amotinada* (México) *Nuevo signo* (Guatemala); *Tzántzicos* (Ecuador); *Trilce* (Chile); *La bicicleta* (Chile); *La castaña* (Chile) *Hora zero* (Perú); *Kloaka* (Perú); *La Sagrada Familia* (Perú) *Los nadaístas* (Colombia); *El techo de la ballena* (Venezuela); *Tabla redonda* (Venezuela), entre otros.

Finalmente, nos decidimos por El techo de la ballena y El nadaísmo por las siguientes razones:

- Quisimos que una de las vertientes de nuestro estudio permaneciera anclada a nuestro país. Para ello pensamos en grupos como: Zona Franca, Sardio, El techo de la ballena, Tabla Redonda, Tráfico y Guaire. Sin desmeritar los logros estéticos de ninguno de los grupos que tuvimos en cuenta, consideramos trabajar con El techo de la ballena, por considerar que fue uno de los más significativos, y porque, creemos, su influjo renovador puede sentirse aún hoy en la poesía de nuestros días.
- Por otro lado, al inicio de esta investigación, teníamos acceso a tres de sus creadores más significativos Edmundo Aray (1936-2019), Juan Calzadilla y Daniel González (1934-2023). Si bien la partida física de Aray y de González no permitió que estos artistas vieran los resultados de esta investigación, si fue posible que colaboraran en una medida importante en su desarrollo, haciéndonos llegar libros y artículos que utilizamos en este estudio. De la misma manera, Calzadilla ha realizado valiosos aportes bibliográficos y testimoniales.
- Los autores que estamos analizando de El techo de la ballena, han abordado el tema de la ciudad, tema seleccionado por nosotros desde el principio como el tercero de nuestra comparación.
- El interés que tenemos por los autores de El techo de la ballena no es nuevo en nosotros: tiene ya un primer fruto que es el libro *Verbeldía. Locura del verbo*, sobre la obra de Ovalles, que fue publicado en digital por la Editorial El Perro y la Rana (2019) y que fue presentado como nuestro trabajo de grado en la Escuela de Letras (2011), recibiendo la máxima calificación.

La selección de los nadaístas colombianos como segunda vertiente de nuestro estudio temático, vino dada por diversas razones:

- En primer lugar, su cercanía cronológica con el grupo El techo de la ballena, que pudimos constatar luego de un arqueo de fuentes. Inicialmente habíamos pensado trabajar con el grupo Orígenes, de Cuba, pero quisimos comparar dos movimientos que hayan sido fruto de la misma época histórica: los años 60. Esta decisión tiene que ver con un interés personal en esta década de la historia mundial, pues la

consideramos un “momento del mundo” de gran interés por su carácter rebelde y contestatario.

- En segundo lugar, llamaron nuestra atención nociones que manejaba este grupo, que si bien eran similares a las de los balleneros, este grupo las llevaba a un nivel más radical: el absurdo, el nihilismo.
- Fue determinante en nuestra elección, para la viabilidad de la investigación, la disponibilidad de la revista *Nadaísmo 70* en internet, de igual manera, encontramos los libros de los nadaístas que analizaremos en línea. Esto, en el contexto actual que vivimos en nuestro país: pandemia y crisis económica, fue un aspecto a tomar en cuenta, por la dificultad para ir a bibliotecas e incluso para adquirir libros.
- Por último, nos hemos comunicado vía correo electrónico con dos de los nadaístas, Armando Romero y Jotamario Arbeláez quienes corroboraron nuestra vivencia en cuanto a la dificultad de encontrar libros de los autores que nos proponemos estudiar, más allá de los que ya habíamos encontrado. Esto terminó de convencernos de trabajar con los nadaístas que elegimos.

Una vez elegidos los movimientos que estudiaríamos, la tarea fundamental fue elegir cuáles textos y cuáles autores serían el objeto de nuestro análisis. Por nuestro interés en la década del 60, quisimos trabajar con los primeros textos -en la mayoría de los casos- de cada uno de estos autores. De esta manera, procedimos a investigar en bibliografías diversas y a establecer una cronología en sus producciones literarias. Luego de tener esa base de datos, comenzamos a buscar y a leer teniendo cuatro criterios fundamentales:

- Acceso al libro completo.
- Que el libro haya sido escrito en la década del 60. (Esto se cumplió en todos los casos excepto en *Obra negra*, de Arango, cuya fecha de publicación es de 1974, sin embargo, sabemos que la fecha tardía de publicación no tiene que ver con su proceso de escritura, sino con la dificultad que tuvo para publicar su obra, producto de las dinámicas editoriales de esa época en Colombia).
- Que el libro seleccionado abordara el tema que nos ocupa: la ciudad.
- Pluralidad de géneros: quisimos abordar en nuestro estudio poesía, cuento y novela. Esto se cumplió a cabalidad con los escritores balleneros y parcialmente con los nadaístas, ya que no encontramos la novela entre sus obras disponibles. Sin

embargo, en cuanto a los nadaístas, los cuentos y crónicas de Gonzalo Arango, suplen esta discrepancia.

Se estudiarán -además- los manifiestos de ambos movimientos:

- El techo de la ballena:
 - Pareciera que todo espíritu de renovación. (1961)
 - El gran magma. (1961).
 - Segundo manifiesto. (1963).
 - Tercer manifiesto ¿Por qué la ballena? (1964).

- Los nadaístas:
 - Primer manifiesto nadaísta (1958)
 - Sermón atómico (1964)
 - Manifiesto poético (1966)
 - Terrible 13 (1967)

También una muestra -lo más representativa posible- de poemas y relatos de autores pertenecientes a ambos grupos: *Dictado por la jauría* de Calzadilla (1962/2016); *Día de ceniza* de Garmendia (1963/2020); *Sube para bajar* de Aray (1963/2016); (por los balleneros) y *El profeta en su casa 1962-1965* Arbeláez (1966/2014); *Los poemas de la ofensa* Jaramillo Escobar (alias X 504) (1968/2000) y *Obra negra* Arango (1974) (por los nadaístas).

Sus escritos se encuentran diseminados en diversas antologías, espacios web y en las revistas de ambos movimientos, además de los libros a los que hacemos referencia.

Para organizar nuestro estudio, realizamos arquezos de fuentes -principalmente en internet- encontrando material que posteriormente organizamos para proceder a su lectura y fichaje. El material fue organizado por temas, realizando una lista inicial de referencias.

4.2.1 Escritores de El techo de la ballena: Aray, Calzadilla, Garmendia

- **Edmundo Aray (Maracay, Aragua 1936- Mérida, 2019)** poeta, narrador, editor y cinesta. Participó y animó diversos grupos literarios Vasudeba (1956-1957), Sardio (1958-1962) El techo de la ballena (1963-1968) y la revista *Rocinante* (1969-1978). Entre sus libros podemos mencionar: *La hija de Raghú* (1957) *Nadie quiere descansar* (1961) *Sube para bajar* (1963/2017) *Tierra Roja, Tierra Negra* (1968) *Cambio de soles* (1969) *Libro de héroes* (1971) *Cantata del Monte Sagrado* (1983) entre otros.
- **Juan Calzadilla (Altagracia de Orituco, Guárico, 1931).** Poeta, artista plástico, investigador, curador y crítico de arte, promotor cultural. Formó parte de El Techo de la Ballena (1961), Cofundador del grupo editorial La gaveta ilustrada (1976-1978) y de la revista Imagen (1984). Entre sus poemarios están: *Dictado por la jauría*, (1962). *Ciudadano sin fin*, (1969) *Las contradicciones sobrenaturales* (1967), *Oh Smog* (1978), *Diario sin sujeto* (1999), *Manual para inconformistas* (2005). *Noticias del alud* (2009). Premio Nacional de Artes Plásticas (1996), por su obra como dibujante, crítico e investigador de las artes plásticas. Premio Nacional de Literatura (2017).
- **Salvador Garmendia (Barquisimeto, Lara 1928-Caracas 2001).** Narrador, cronista y guionista de radio y televisión. Miembro fundador de la revista Sardio. Participó en El techo de la ballena. Entre sus libros están: *Los pequeños seres* (1959). *Los habitantes* (1961), *Día de ceniza* (1963), *La mala vida* (1968), *Doble fondo* (1965). *Difuntos, extraños y volátiles* (1970), *Los pies de barro* (1973), *Memorias de Altagracia* (1974), *El capitán Kid* (1998). Premio Nacional de Literatura (1973). Su relato *Tan desnuda como una piedra* mereció, en 1989, el Premio Internacional Juan Rulfo.

4.1.2 Escritores de El nadaísmo: Arango, Jaramillo, Arbeláez

- **Gonzalo Arango (Andes, Colombia 1931 - Cundinamarca, Colombia 1976).** Poeta, periodista, prosista y dramaturgo colombiano. En 1958 fundó El nadaísmo. Entre sus obras están: *Primer manifiesto nadaísta* (1958). *Los camisas rojas* (1959). *Mensaje bisiesto a los intelectuales colombianos* (1960). *El mensaje a los académicos de la lengua* (1962). *Dignidad y desamparo del arte* (1963). *Sexo y*

saxofón (1963). *El sermón atómico* (1964). *Manifiesto nadaísta al Homo sapiens* (1965). *Manifiesto poético* (1966). *El terrible 13 manifiesto nadaísta* (1967). *Prosas para leer en la silla eléctrica* (1965). *Obra negra* (1974).

- **Jaime Jaramillo Escobar (Antioquia, Colombia 1932- Medellín, Colombia 2021)**. Su seudónimo fue X-504. Poeta, editor, tallerista y traductor. Cofundador de El nadaísmo. Entre sus libros están: *Los poemas de la ofensa* (1968). *Sombrero de ahogado* (1983). *Poemas de tierra caliente* (1985). *Método fácil y rápido para ser poeta* (1999). *Poesía de uso* (2014). Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, (1983)
- **Jotamario Arbeláez (Cali, Colombia 1940)**. Poeta, escritor, publicista y columnista. Integrante de El nadaísmo. Entre sus obras están: *El profeta en su casa* (1966). *El libro rojo de Rojas* (1970). *Mi reino por este mundo* (1981). *La casa de la memoria* (1986). *El espíritu erótico* (1990). *El cuerpo de ella* (1999). *Nada es para siempre (Antimemorias de un nadaísta)* (2002). Premio Nacional de Poesía La Oveja Negra, 1980. Premio Internacional de Poesía Valera Mora, Caracas, 2008

TERCERA PARTE

5.- MANIFIESTOS: IMÁGENES DE CIUDAD, NECESIDAD DE CAMBIO

5.1 Importancia y características de los manifiestos en el siglo XX y de las vanguardias estudiadas

Los manifiestos de los movimientos que estamos estudiando son de vital importancia pues representan su declaración de principios éticos, estéticos y políticos, al igual que sucede con estos dispositivos enunciativos en todas las vanguardias a lo largo de la historia.

El manifiesto es la munición en la batería de guerra que constituyen las vanguardias, que históricamente han buscado romper con todo lo anterior en pos de una transformación de la literatura, mediante medios expresivos beligerantes, que plantean el conflicto a través de posiciones que buscan impactar, en todo el sentido de esta palabra: se trata de verdaderos molotov verbales utilizados con el fin de destruir lo que se percibe viejo y anquilosado en la literatura y, de manera más abarcadora aún, en la sociedad.

Como lo plantea Laura Rubio (2022) siguiendo a Carlos Mangone y Jorge Warley (1993):

El manifiesto es una forma textual con la que un grupo determinado hace pública una postura que implica una transformación (...) Debido a su naturaleza, en este tipo de textos se emplea un lenguaje combativo, con el que se pretende manifestar una ruptura con el estado de las cosas. (p.42).

Los movimientos de vanguardia europeos fueron dados a la escritura y teatralización de sus manifiestos. No se trataba entonces solo de dispositivos enunciativos, sino también de dispositivos que tenían en el cuerpo mismo de los poetas su medio de expresión. De este lado del océano, ambos movimientos, hicieron uso del performance para dar a conocer sus manifiestos. Los balleneros, como hemos visto, realizaban estas performances en el marco de sus exposiciones de arte, que además eran realizadas en espacios que retaban a la cultura establecida como garajes.

Los nadaístas por su parte, mediante los numerosos escándalos que protagonizaron hicieron del cuerpo el escenario mediante el cual expresaban sus declaraciones de principios.

Coviella y Dávila (1981/2015) han expresado sobre los balleneros:

ETB (no se dedicó) exclusivamente a editar poemas, relatos y realizar exposiciones de pintura, sino que los actos conllevaban un sentido crítico y teatral, un sentido de acción. Se repetía un poco lo que los dadaístas hacían en Munich, lo que después los surrealistas hicieron en París; actos de provocación. (p.42 y 43).

Estos actos de provocación tienen su clímax en el “Homenaje a la Necrofilia”, exposición que finalmente fue cerrada por Sanidad. Pero como este fueron muchos otros sus actos *terroristas*. ¿Cuál era la intención? Se buscaba transgredir, incomodar, y señalar todo aquello que consideraban que enrarecía el clima cultural de la época.

Del otro lado de la frontera, Laura Rubio (2022) plantea que:

Los nadaístas se desarrollaron en dos dimensiones: la discursiva y la corporal. Así, aquello que enunciaban por medio de la palabra en sus manifiestos, se expresaba casi de forma simultánea por medio de su cuerpo, puesto que muchas veces sus manifiestos fueron acompañados de actos pánico, acciones disruptivas gracias a las que sus manifiestos tenían una mayor difusión. (p.42).

Como podemos imaginar la intención es la misma: los medios, de alguna manera, también lo eran.

La autora antes mencionada utiliza las palabras de Carlos Mangone y Jorge Warley (1993) para expresar la gran importancia del cuerpo en la difusión de las ideas dadaístas, a principios del siglo XX:

En su trabajo sobre el texto de Tzara, Claude Abastado, subraya la secuencia declamación-espectáculo que lo aleja en parte de la tradición puramente escritural. Un manifiesto supone su difusión y, al repudiar las tradiciones dadá construye un espectáculo que hace ingresar al mundo del gran arte el escándalo de la publicidad. (Mangone y Warley, 1993, p. 37 como se cita en Laura Rubio, 2022, p.42).

Como lo expresan estos estudiosos, los manifiestos de las vanguardias europeas utilizan el escándalo para hacerse un espacio en la red de discursos que compone a una sociedad. Además de hacerlo mediante el cuerpo, estos autores utilizan un lenguaje exclamativo, lo que Raymond Williams (1989/1997), llama el lenguaje del grito:

La idea de una energía primigenia encerrada en el grito vuelve a ser evidente (...) este es un momento conscientemente liberador y ciertamente revolucionario: puede convertirse en un alarido, o el todavía inarticulado en una protesta; ese grito que lucha por ser escuchado por encima de los boletines noticiosos, los titulares y los falsos discursos políticos de un mundo en crisis; incluso el que puede convertirse en un eslogan, una forma fija, que debe proferirse como un medio para la acción colectiva. Esa orientación en el lenguaje procuraba, en sus propios términos, intervenir en el proceso social y cambiar la realidad mediante la lucha (p. 101).

Así, como veremos, estos manifiestos utilizan como recursos expresivos la exclamación, las interjecciones, un lenguaje directo -aunque poético sobre todo en el caso de *El techo de la ballena*-, el insulto, neologismos de diversa índole, ironía y humor negro.

En el caso de *El techo de la ballena* encontramos siete manifiestos:

- Para la restitución del magma (1961)
- El gran magma (1961)
- Carta a Ahab (1961)
- Las instituciones de cultura nos roban el oxígeno (1961)
- Dos años de la ballena (1963)
- El segundo manifiesto (1963)
- ¿Por qué la ballena? (1964)

En el caso de los escritores de *El nadaísmo* encontramos dieciocho:

- Primer manifiesto nadaísta (1958)
- Manifiesto de los camisas rojas (1959)
- Primer manifiesto del movimiento nadaísta vallecaucano (1959)
- Manifiesto nadaísta al mito (1959)
- Mensaje bisiesto a los intelectuales colombianos (1960)

- Explosiones radiactivas de la poesía nadaísta (1960)
- Manifiesto a los escribanos católicos (1961)
- Mensaje nadaísta a los académicos de la lengua (1962)
- Manifiesto capital: Las promesas de Prometeo (1963)
- Dignidad y desamparo del arte (1963)
- El sermón atómico (1964)
- Manifiesto nadaísta al Homo Sapiens (1965)
- Manifiesto poético (1966)
- Manifiesto amotinado (1967)
- Terrible 13, Manifiesto nadaísta (1967)
- El nadaísmo informa (1968)
- El nadaísmo y las fuerzas desarmadas (1968)
- Bum contra pumpum, El nadaísmo con Fidel (1971)

Todos ellos registrados entre los años que hemos estado estudiando del 58 al 78. Lapso de tiempo que abarca la existencia más combativa de ambos movimientos. Por la cantidad y extensión de los mismos, porque un estudio solamente sobre los manifiestos de ambos grupos puede hacerse o formar parte de una investigación más amplia, y sobre todo porque la multiplicidad y riqueza de temas que en ellos se plantean desbordan los límites de este estudio, hemos decidido, trabajar con 4 manifiestos de El techo de la ballena y 4 de los nadaístas.

Por El techo de la ballena centraremos nuestra mirada en: “Para la restitución del magma” (1961); “El gran magma” (1961); “El segundo manifiesto” (1963); y “Por qué la ballena” (1964). Por los nadaístas en: “Primer manifiesto nadaísta” (1958); “Sermón atómico” (1964); “Manifiesto poético” (1966); y “Terrible 13” (1967).

La elección de estos manifiestos estuvo definida, en el caso de los balleneros, por considerarlos los más importantes y porque en el grupo de antologías revisado² son los que más se repiten en el corpus de manifiestos puestos a nuestra disposición por los investigadores que las realizaron.

² Ver p. 16 de este estudio.

En el caso de los nadaístas, la elección respondió a otros criterios: en primer lugar, la disponibilidad de los materiales. En segundo lugar, dentro del grupo de manifiestos que logramos encontrar³, los que analizamos en este apartado son los que mayor relación guardan con nuestro tema de investigación, la ciudad.

5.2 De El techo a la ciudad: representaciones de la ciudad en cuatro manifiestos de El techo de la ballena

5.2.1 Para la restitución del magma: el Ávila como volcán portador de la destrucción

El primer manifiesto de El techo de la ballena: “Para la restitución del magma”, fue realizado en colectivo por los integrantes del grupo, mediante la técnica del cadáver exquisito proveniente del surrealismo. Esta técnica tiene como propósito hacer emerger el subconsciente de un grupo, mediante la construcción de un poema colectivo para el que cada uno de los participantes aportaría un verso o fragmento, sin tener conocimiento de lo escrito por sus compañeros, de esta manera, al final, se obtenía un poema grupal.

De esta manera, observaremos que este manifiesto está constituido por un texto poético breve, con un carácter profundamente metafórico, y que da voz al subconsciente grupal que constituía El techo.

Aparece en la revista *Rayado sobre el techo* n° 1, Ediciones de El techo de la ballena, Caracas en fecha 24 de marzo de 1961, en el marco de la exposición homónima que realizan sus integrantes y que constituye la “primera manifestación pública de El techo de la ballena, (en el) barrio El Conde” (Ortega Oropeza, 2008, p.2).

La imagen más importante en este manifiesto es el magma, la lava, “la materia en ebullición” (“Para la restitución del magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71). En esta imagen o motivo⁴ encontraremos una alusión lateral a un *Stoff* clave en la conformación del tema de la ciudad: la velocidad. En este caso, el *Stoff* velocidad funciona como el motor de la destrucción, del caos que arrasará todo aquello con lo que no estaban de acuerdo los creadores.

³ Ver pp. 89 y 90 de este estudio.

⁴ Siguiendo nuestra Brújula teórica pp. 22-31.

Entonces tenemos el siguiente esquema con el cual guiarnos en nuestra interpretación:

- Tema: ciudad.
- *Stoff*: velocidad + velocidad que destruye.
- Motivo: lava.

En este caso, la lava es la alusión metafórica de los escritores a la potencia arrasadora que tendrá su palabra para destruir la ciudad que, como ellos la conocen e interpretan, se constituye en un mecanismo de dominación del que hay que deslastrarse.

El manifiesto comienza de la siguiente manera: “Es necesario restituir el magma / la materia en ebullición / la lujuria de la lava / colocar una tela al pie de un volcán” (“Para la restitución del magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71). Como si toda esa fuerza hirviente de la palabra pudiera bajar veloz y arrasadora desde un volcán. Pero, ¿qué volcán? Es bien sabido que en Caracas no existen volcanes. Tenemos la intuición de que el volcán hace una alusión velada al Ávila. Única montaña lo suficientemente alta en la ciudad de Caracas como para que una erupción de lava pudiera *imaginariamente* bajar por ella y arrasarlo todo.

Esta enigmática frase: “colocar una tela al pie de un volcán” (“Para la restitución del magma”, 1961, p.71) adquiere mayor significación si la pensamos de esa manera. Y si pensamos además en el porqué de la materia. Qué información nos está aportando el motivo *lava*. La lava es la materia en estado puro, y una tela podríamos imaginar que se trata de la tela de un cuadro. Los balleneros planteaban utilizar la materia pura para realizar sus creaciones. Esto nos deja ver el fuerte paralelismo que los unía al movimiento informalista. Como lo plantea Juan Calzadilla (1979) el informalismo es: “una rama del expresionismo: en otras palabras, fue un expresionismo abstracto. Precisamente este fue el nombre que terminó por darse a la Escuela de New York, cuyos máximos representantes Pollock y De Kooning, ejercieron enorme influencia sobre el arte informalista”. (p.105).

La relación de los balleneros con los informalistas es una relación tensa. En un principio se adhieren a la tendencia, lo cual influirá sus creaciones plásticas y literarias, posteriormente la critican duramente. Sin embargo, en esta elección de la lava (materia en estado de ebullición) como medio portador de una destrucción anhelada -metafórica-

respira hondamente el paralelismo con esta escuela plástica. Se pone al pie del volcán la tela para que se impregne de materia. Llevado al plano real, la tela se quemaría y formaría parte de todo aquello que será arrasado. Nos preguntamos si no es precisamente esto lo que buscan las voces poéticas de este cadáver exquisito: acabar con todo: la ciudad, lo que está institucionalizado como arte, el sistema.

De esta manera, la lava avanza como “médium actuante que se vuelve estallido, impacto” (“Para la restitución del magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71). He aquí la importancia de este motivo: genera un estallido, un impacto contra lo establecido. Contra todo lo “superfluo que le impide trascenderse” (“Para la restitución del magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71). Los balleneros no hacen explícito en este texto qué es aquello que consideran “superfluo” o carente de trascendencia. La ciudad es una presencia semivelada en este texto, está pero no está. Está por aproximación. No así en los libros que estudiaremos más adelante: donde la ciudad es una presencia explícita, casi -podría decirse- otro personaje más de los universos ficcionales que se construyen.

Contrario a la presencia semivelada del tema ciudad, el *Stoff* velocidad, que encontramos en la imagen de la lava (motivo) bajando por el Ávila /volcán (motivo) sí se encuentra de manera explícita, más adelante volverá a aparecer como: “los ritmos tienden al vértigo”. (“Para la restitución del magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71) ¿Cuáles ritmos? Otra vez encontramos nuestro tema ciudad mediante el *Stoff* velocidad: los ritmos ciudadanos, y al mismo tiempo, los ritmos acelerados de la destrucción anhelada.

Entonces la velocidad, el vértigo, el ritmo acelerado es: “eso que preside el acto de crear que es violentarse- dejar constancia de que se es” (“Para la restitución del magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71). El ritmo acelerado (motivo) es lo que permite la creación, el ritmo acelerado es también el portador de la destrucción que se busca. Crear sería entonces violentarse: un acto de conflicto con lo existente. Precisamente porque lo existente no es lo que *debes ser* según nuestros creadores.

Para cerrar el manifiesto se hace alusión directa al informalismo que es: “una posibilidad de creación tan evidente y tan real como la tierra y la piedra que configuran las montañas” (“Para la restitución del magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71). Esas montañas (motivos) ¿cuáles son? Su aparición para cerrar el texto nos hace pensar en su importancia. Como si el poeta hubiera levantado los ojos y se hubiera topado con ellas. No hay manera

exacta de saberlo. Sin embargo, podría ser posible que estas montañas sean otra alusión velada al Ávila (motivo), y en este caso, debido al plural, al cerro Valle (motivo).

Si retomamos el concepto de *mindscap*e de Amendola (1997/2000), como ese paisaje del alma, del ser que habita la ciudad, lo que nos deja ver este texto es un alma cansada, harta, de lo que tal ciudad le ofrece. Un alma que aun sin hacer explícito su conflicto con la ciudad que habita, se propone destruirla. La destruye con la materia misma, con la fuerza incontenible de la materia en estado de ebullición, aunque no sea nombrada directamente es difícil no pensar en lo intrascendente y superfluo de la ciudad, cuando los balleneros se proponen destruir mediante la palabra aquello que no nombran, pero que catalogan con esos dos adjetivos.

Recordemos que las ciudades, según Castells (1974/2014), son expresión del sistema que las genera: el capitalismo. Y en este sentido los balleneros son antisistema: pretenden derrumbar. Nada en esa ciudad parece que ese estado de alma -por ella generado- pretendiera salvar. No dejar roca sobre roca parece ser el propósito anhelado.

5.2.2 El gran magma: la urgencia y lo incontrolable

“El gran magma” es el segundo manifiesto de El techo de la ballena aparecido también en la revista *Rayado sobre el techo* n° 1, Ediciones de El techo de la ballena, Caracas en fecha 24 de marzo de 1961. Esto es así, aunque el siguiente se llame precisamente “Segundo manifiesto”. Sostenemos esta idea apoyándonos en las antologías de Ángel Rama (1987), Juan Carlos Santaella (1992) e Israel Ortega Oropeza (2008), quienes lo recogen sin hacer alusión a esta imprecisión en los títulos.

El poeta Edmundo Aray (2014) también lo recoge, sin embargo, para él este es el primer manifiesto, lo cual creemos se trata de una confusión. Aun así, Aray menciona un dato anecdótico importante que las otras antologías no mencionan y es que el texto fue “escrito en colaboración, siguiendo la técnica del cadáver exquisito en un bar de Catia, Caracas (...) En su escritura participaron: Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia y Edmundo Aray” (p.148).

En este manifiesto lo más importante será la urgencia (motivo). Se mantiene lo planteado en el manifiesto anterior: la velocidad es una idea, *Stoff*, que organiza el tema ciudad que, igualmente, permanece velado, si se quiere sugerido.

Los poetas afirman que “vivir es urgente” (“El gran magma”, 1961, Santaella, 1992, 73), lo cual nos hace pensar en la velocidad de ese vivir. Nos preguntamos si tal planteamiento pudo haber sido hecho por los poetas si hubieran permanecido en la provincia -donde muchos de ellos nacieron-. La urgencia de la ciudad, sus ritmos acelerados, parecen estar palpitando en este texto, como en el anterior.

“El techo de la ballena está fundado en la plena lucidez incontrolable del orgasmo, que solo los insomnios vivifican” (“El gran magma”, 1961, Santaella, 1992, p.73). Aquí tenemos una alusión sexual. El erotismo viene a fundar una lucidez otra, en la que se funda la ballena. En la imagen del orgasmo (motivo) está latente la imagen de lo incontrolable, al mismo tiempo el *Stoff* velocidad.

Por otro lado, la alusión a los “insomnios” -que también funciona como motivo- y a cómo esa lucidez del orgasmo se vivifica en el insomnio, nos hace pensar en los estados alterados de conciencia, y de manera lateral en el *Stoff* locura. Estos estados de conciencia no son privativos de la ciudad. Sin embargo, las características de la ciudad -que analizamos en el marco teórico mediante la guía de las reflexiones de Castells (1974/2014) - sí favorecen la escisión del “yo”⁵.

Observaremos más adelante, en el capítulo que aborda los libros de los balleneros cómo los estados alterados de conciencia en ellos expuestos están directamente relacionados con la vivencia -agónica- en la ciudad.

“El techo de la ballena es más que un hombre” (“El gran magma”, 1961, Santaella, 1992, p. 73). Esta afirmación es importante pues existe en este texto la conciencia de pertenencia a un grupo. Se trata de una intersubjetividad que alcanza su máxima expresión en la creación de un texto en conjunto, liberando el inconsciente del grupo. Sin embargo, esta alusión a ser “más que un hombre”, podría ser también una alusión velada a la multitud. Es este uno de los *Stoff* más recurrentes que hemos identificado en cuanto al tema de la ciudad. Ser uno y muchos, es una constante en nuestros escritores.

“Es el hombre cósmico exigiendo su grito” (“El gran magma”, 1961, Santaella, 1992, p.73), si bien este grito implica liberación, implica ese “dejar constancia de que se es” (“Para restituir el magma”, 1961, Santaella, 1992, p.71), del que se hablaba en el manifiesto anterior, podríamos pensar en este grito como producto también de un lugar

⁵ Ver pp. 34 y 36 de este estudio.

ruidoso. Atención: no significa que *solo* se trate de esto, como una verdad absoluta. Este es un texto eminentemente poético y metafórico y, como tal, admite diversas interpretaciones. El grito (motivo) nos mueve al campo semántico del ruido (*Stoff*) y este al de la ciudad (tema), con sus continuos sobresaltos; también es llamada de auxilio, desesperación, expresión genuina del ser no mediada por ninguna otra intención

Por último, al igual que los cantantes de moda: “El techo de la ballena gozará de una extraordinaria popularidad” (“El gran magma”, 1961, Santaella, 1992, p. 73). La moda no es privativa tampoco de la ciudad. Pero es innegable que la misma tiene su centro en la *cultura urbana* que es la que la expone y la lleva al centro de sus intereses⁶.

5.2.3 El segundo manifiesto: la basura y la ciudad

El llamado “Segundo manifiesto” -publicado en el segundo *Rayado sobre el techo*, Ediciones de El techo de la ballena, Caracas, mayo de 1963- es, realmente, si seguimos la cronología planteada por Juan Carlos Santaella (1992) y la de Edmundo Aray (2014) el tercero, y si seguimos la planteada por Israel Ortega Oropeza (2008), el sexto. En las de Ángel Rama (1987) y Juan Calzadilla (2015) no se encuentra.

Más allá de estas curiosidades antológicas el significante que tiene más relevancia en este manifiesto es la basura. La basura, según hemos encontrado, es otro *Stoff*, de gran importancia que organiza el tema de la ciudad en las creaciones balleneras. Su degeneración: la putrefacción y sus efluvios son motivos mediante los que, comúnmente, se presenta en sus obras.

El techo de la ballena, reo de putrefacción, se declara incontaminable, o mejor, su propia putrefacción es el antídoto que se requiere para repeler el asalto de tantos gérmenes que lesionan el derecho a gritar y a ponerse panza al sol en los 912.050 kilómetros cuadrados venezolanos (“El segundo manifiesto”, 1963, Oropeza, 2008, p.13).

¿Por qué El techo de la ballena se considera reo de putrefacción? Un poeta de ciudad escribe con los materiales que la ciudad le otorgue. Esto no es restrictivo, no *solamente* escribirá de esa manera, pero es muy probable que el lugar en donde se

⁶ Para ahondar en el estudio de la relevancia de la moda en la cultura urbana sugerimos revisar la obra de: Castells, (1974/2014), *La cuestión urbana*.

desarrolle su vida tenga una importante influencia en su creación artística. La basura es fundamental en el imaginario que plantea *El techo de la ballena*. No se trata de una simple metáfora, realmente *El techo* la utilizará como materia de sus creaciones estéticas. Como lo plantea Carmen Díaz Orozco (1997): “la nueva realidad urbana (es) el principal fermento de la exploración ballenera”. (p.42).

Para estos creadores la basura tiene una doble significación: por un lado, forma parte del contexto físico en el que se encuentran: se trata de la basura de la ciudad, en un sentido literal y en este sentido es un *Stoff* que describe a la ciudad, la basura que se descompone en las calles. Por otro lado, esta basura tiene un sentido metafórico: es una crítica aguda al sistema de gobierno contra el que se opone el cetáceo y alude a lo putrefacto que, a juicio de los poetas, se encontraba el país en términos de quienes ejercían el poder sobre él, como lo plantean los escritores de la siguiente manera: “ha sido necesario rastrear en las basuras, ello no es sino consecuencia de utilizar los materiales que un medio ambiente, expresado en términos de democracia constitucional, nos ofrece” (“El segundo manifiesto”, 1963, Santaella, 1992, p.76).

En los anteriores manifiestos este *Stoff* no había hecho su aparición. Sin embargo, lo veremos repetirse en los libros que analizaremos más adelante. Podemos afirmar que, la basura, forma parte fundamental de la estética ballenera. En tal sentido, es la ciudad, realmente, la que está detrás de la aparición repetida de este *Stoff*. La basura no es un fenómeno exclusivo de la ciudad, pero es bien sabido que son los centros urbanos los que se caracterizan por acumular las mayores cantidades de basura, debido a la gran cantidad de personas que en ella habitan y, en mayor medida, las ciudades de nuestros países dependientes que no forman parte de las grandes metrópolis y cuyo sistema de aseo urbano suele ser deficiente.

Llama la atención cómo además de ser “reo de putrefacción” (p.13), es decir, sentirse apresados por ella, los escritores consideran que su propia putrefacción será el antídoto contra los gérmenes que les impiden el grito, y de manera muy marcada, la libertad. Es decir: metafóricamente los creadores se sumergen en la putrefacción, para repeler los gérmenes que los coartan. Gérmenes es otro motivo que sigue haciendo alusión al *Stoff* basura y con él al tema de la ciudad. En su discurso está hilada una red de significantes que nos pueden ayudar a responder la pregunta: ¿para qué hablan de ciudad

los balleneros? La ciudad comienza a perfilarse, ya desde los manifiestos, como el símbolo más concluyente del capitalismo que los creadores buscan inicialmente destruir, pero que finalmente se afanan en transformar.

Por otro lado, observamos o escuchamos de nuevo el grito en este manifiesto. Más bien la dificultad para poder proferir el mismo que se identifica como un derecho: “el derecho a gritar” (p.13) y hay ciertos gérmenes que perturban ese derecho. La alusión a estos gérmenes tiene trasfondos marcadamente políticos, y forma parte de la apuesta estética y subversiva del grupo.

En otro orden de ideas, existen alusiones a topónimos específicos de la ciudad de Caracas en el manifiesto que son nombrados con calificativos peyorativos, con ironía y burla:

Desde los 3 m por 5 de los garajes donde nos hemos refugiado, se ha expandido una grasa plástica (óleum magna, según decía Tircio, o residuos de X-100 y Esso- Motor- Oil, encantador patrimonio que nos otorgan las compañías explotadoras) para embadurnar las bellas costumbres de nuestra pintura, comenzando por todo el paisajismo tradicional con el que señores gotosos paseaban desde sus habitaciones del Country o Valle Arriba por el Cerro del Ávila, hasta pasear por un realismo barato de muchachitos barrigones con latas de agua o *revolucionarios* empuñado un fusil parecidos a policías, que alegran igualmente el candor cristiano de los señores del Country y del Gobierno, dispuestos a comprar esos cuadros como si se tratara de una labor de *Caritas* o de *Fe y alegría* (“El segundo manifiesto”, 1963, Ortega Oropeza, 2008, pp. 13 y 14, énfasis nuestro).

Hay dos espacios urbanos representados en este fragmento claramente demarcados y opuestos: los garajes, centro de operaciones de la guerrilla estética, se construye en el discurso como “nuestro lugar” y el Country o Valle Arriba, lugar de habitación de los representantes del paisajismo contra el que se perfilaba la estética ballenera. Vemos claramente un ellos y un nosotros, que construye a sus Otros, sus adversarios estéticos y políticos.

Sin embargo, llama la atención que dentro de esos otros, también se encuentran los “revolucionarios (...) parecidos a policías” (p.14). Esto se explica porque, aunque fueron partidarios de la revolución, los balleneros se oponían al realismo socialista, que buscaba reglamentar lo que era o no válido en el arte y que tenía sus censores en nuestro país.

Podemos entonces observar cómo las designaciones de los antagonistas o adversarios de El techo de la ballena se mezclan con los topónimos que aluden al espacio que estos ocupan: son en tanto que habitan un espacio, y ese espacio tiene una cara de características sociales y políticas bien definidas: esos espacios representan la otredad, representan a los enemigos a los que se quiere embadurnar de grasa plástica, esa grasa que es además otro desecho, si se quiere otro motivo dentro del *Stoff* basura que alude al tema ciudad.

No se trata de una grasa, sin embargo, en abstracto: “Esso- Motor- Oil” (p.15) es un aceite que se usa para proteger vehículos comerciales. Aunque pueda pasar desapercibido, este es un motivo que alude al *Stoff* tránsito y forma parte del campo semántico de nuestro tema: la ciudad.

Era de esperarse que el tránsito estuviera presente en unas creaciones que reflejan la *cultura urbana*. El aceite para carros es una imagen de la ciudad. Forma parte del testimonio que muestran los creadores balleneros de la ciudad que habitan. Además, la crítica política está unida a esta imagen que es “encantador patrimonio que nos otorgan las compañías explotadoras” (p.15). Una ironía corrosiva recorre todo el manifiesto.

Los balleneros subrayarán en este manifiesto la importancia de la investigación y la experimentación, caracterizando las mismas como el “único camino que puede mantener en una permanente vitalidad nuestro *provinciano* universo plástico” (“El segundo manifiesto”, 1963, Santaella, 1992, p. 76, énfasis nuestro). En esta afirmación no solo hay una alusión velada a la ciudad, por contraposición al provincianismo que señala, sino una valoración de está por encima de la provincia, aunque tal valoración pueda resultar discutible.

Posteriormente, tenemos otros tres elementos urbanos en este manifiesto. Primero los muros: “Así, hasta llegar a los rezagados de la geometría, dándose golpes contra los muros de esta ciudad” (“El segundo manifiesto”, 1963, Santaella, 1992, p. 75). En esta breve afirmación encontramos otra vez la configuración urbana que construye a los otros: los rezagados de la geometría se golpean contra los muros de la ciudad. Esta aseveración hace alusión a la preponderancia de los artistas geométricos y cinéticos en el ornato de nuestra capital.

Encontramos entonces en estos muros de la ciudad otro motivo que será fundamental en la obra ballenera: los muros. El *Stoff* que está detrás de ellos podríamos identificarlo como: lo construido.

Estos muros nos hacen pensar, fragmentariamente, en la categoría de George Bencko y Marc Augé, que es retomada por Bauman (2000/2004) y que explicábamos en el marco teórico: los no-lugares: recordemos que se trata de “lugares ostensiblemente públicos, pero enfáticamente no civiles: desalientan cualquier idea de *permanencia*”. (Bauman, 2000/2004, p. 110, énfasis nuestro). En ellos la comunicación es imposible, no hay en ella ninguna profundidad. Sin embargo, aunque los muros de la ciudad desalientan la permanencia, la urbanización de Caracas encontró para ello si no un remedio, sí un paliativo: ornamentarlos con obras de arte precisamente geométricas y/o cinéticas. De esta manera, se motiva la permanencia mediante la observación de la obra y existe un nivel de comunicación con el espectador -el transeúnte-. En este momento nos basta con aludir a este fenómeno: el como un no-lugar puede transformarse en un lugar mediante una obra de arte. Esto podría ser campo para una investigación de otra naturaleza.

En todo caso, más allá de la opinión que tuvieron los balleneros acerca del arte cinético, el mismo transformó muchos espacios de nuestra ciudad. Los muros de la ciudad se vieron resignificados, dejaron de ser simplemente muros. Sin embargo, para los balleneros esas creaciones estéticas fueron hechas por autores que no cesaban de darse cabezazos contra ellos. Lo que es importante aquí para el tema que nos atañe es como un lugar, en este caso un no-lugar puede definir a un grupo de personas: los artistas contra los cuales insurgía la ballena.

El segundo de los elementos urbanos a destacar hacia el final del manifiesto que nos ocupa es París. La breve alusión a París que realizan los balleneros al referirse a los geométricos les sirve para descalificarlos y para desmarcarse de ellos quienes buscaban “asilo en las tajadas de la consagración” (“El segundo manifiesto”, 1963, Santaella, 1992, p.75), cosa que según ellos podría permitirles administrar premios, ser bien pagados, o viajar a París. París, entonces, la ciudad arquetipo por excelencia, es rechazada. Es puesta como evidencia de las intenciones no del todo *confiables* de los artistas que buscaban su consagración mediante becas y exposiciones en París, a los que se opone la ballena. Esta

alusión tiene que ver con las residencias por estudios o exposiciones que durante ese tiempo varios de los artistas geométricos tenían en París.

Por último, otro de los *Stoffs* que podemos identificar son los cafés. Sin embargo, aquí los cafés son *utilizados* para rechazar a los pintores que forman parte de *los otros, los enemigos* que construyen los balleneros en su discurso, a quienes se acusa de estar: “danzando en la cuerda floja de amistades influyentes y grupos de café” (“El segundo manifiesto”, 1963, Santaella, 1992, p.75). Esta es la cuarta categoría de artistas contra los que se proclama la ballena, los otros tres son, como hemos visto: los paisajistas -también podría ser por ello la tela al pie del volcán o montaña de la que hablábamos con anterioridad, para que esa montaña se vaciara en la tela como una lava, como una descripción visual de los planteamientos del informalismo-, los militantes del realismo socialista y los geométricos. Todo el discurso se enfila contra sus oponentes, y lo hace enmarcado en el tema de la ciudad y utilizando como *Stoffs* fundamentales: la basura, pero también, el tránsito, lo construido, los cafés y, sobre todo, la construcción de espacios-otros en los que existen esas otredades contra los que ellos insurgen.

5.2.4 ¿Por qué la ballena?

El manifiesto “¿Por qué la ballena?” fue publicado en el año 1964, en la revista *Rayado sobre el techo*. En este manifiesto la voz que construye el texto se niega a “cantar” como lo explica “a la manera de los torturados provistos de coraje y de hombría” (p.79); es decir, en ningún momento se dará una respuesta satisfactoria a la pregunta que da título al manifiesto. Sabemos, sin embargo, por qué la ballena. Los escritores miembros del grupo toman el nombre de un libro de Jorge Luis Borges: *Literaturas germánicas medievales* (1966). Techo de la Ballena era una metáfora utilizada por los escandinavos para referirse al mar. Esto lo refiere Pausides Reyes en la presentación de la *Nueva antología de El techo de la ballena* (2014), preparada por Edmundo Aray, y cierra esta alusión explicando que “Melville los ayudó, y todos fueron el Capitán Ahab, como un símbolo de perseverancia”. (“Presentación” Pausides Reyes, 2014, Edmundo Aray, 2014, p. 6).

El manifiesto que toma por título la pregunta por el nombre del grupo fue publicado como lo refiere Ortega Oropeza (2008) en el *Rayado sobre el techo* n°3 de fecha 27 de

agosto de 1964, y que fue publicado, al igual que los *Rayados* anteriores en la ciudad de Caracas.

En cuanto al tema que nos ocupa, la ciudad, la misma se encontrará en este manifiesto expresada, fundamentalmente, por oposición a algunas ideas que pretenden exponer *el atraso* (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, pp. 79-82) que los balleneros percibían en la cultura nacional de la época en Venezuela. Sabemos que este concepto está ampliamente superado en la actualidad en la investigación literaria y cultural, pero nos ceñimos a lo expresado en el manifiesto.

El autor del manifiesto parte de la pregunta: “¿Por qué la ballena?” Y mediante la ironía y la burla se niega a dar respuestas. Aun así, va cercando el significante: *ballena*, y su inserción en el contexto nacional en esta: “salsa musgosa de país sometido y vejado, en esta especie de *muladar de los grandes consorcios*, es quizás lo menos esperar actitudes semejantes” (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.79, énfasis nuestro). Las actitudes a las que hace referencia el fragmento es la de preguntarse: ¿Por qué la ballena?, por considerarla ingenua, carente de significado, e incluso propia de alguien que “pretende balbucear como *aldeano* que pretende ser universal”. (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.79, énfasis nuestro).

Ambas ideas: la del muladar y la del aldeano, están en el campo semántico de lo rural, y son expresadas por quien las expone de manera peyorativa. Por oposición, aunque en ningún momento se hace explícito, pareciera que el modelo a seguir para ser “universal” puede resultar ser precisamente lo opuesto a lo rural: es decir, lo urbano.

Ahora bien, esto nos pone ante una contradicción -todos estamos llenos de ellas-. Si los balleneros buscaban destruir la ciudad tal cual como la conocemos en el primer manifiesto: ¿cómo es que dos años después su modelo parece ser precisamente la urbe? No tenemos respuesta a esa pregunta. Lo que podemos hacer con la información que poseemos es inferir que se busca una urbe distinta. Pero tal inferencia, reconocemos, tiene un carácter extraliterario. En el texto lo que observamos, en este manifiesto, es la urbe planteada por oposición a ciertos calificativos para exponer lo rural que son descalificadores.

El manifiesto que nos ocupa es una síntesis del trabajo literario, plástico y político de la ballena durante sus cuatro años de existencia más combativa. En los que llevaron a las artes su profunda “Necesidad de la acción: de una poesía y una pintura de acción. Poblar,

despoblar, declararse en huelga, *santificar los niples, tirar las cosas a la calle* (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.80, énfasis nuestro).

Esta poesía de acción utiliza los métodos de la guerrilla urbana, al menos en el discurso programático, pero luego veremos, también en el literario: el niple, el estallido, la huelga contra lo que se percibe caduco en el sistema literario que se pretende superar. Existe en los balleneros una noción, si se quiere, evolucionista del arte, también un cierto mesianismo, elementos propios de las vanguardias. Cual guerrilla urbana tiran “las cosas para la calle” (“¿Por qué la ballena?”, 1964, Santaella, 1992, p.79, énfasis nuestro). Hacen una huelga, causan explosiones. Todo ello tiene la potencia transformadora que los inspiró desde el primer momento y que fue creada por los surrealistas: transformar el mundo, cambiar la sociedad.

La calle es un motivo que hace concreta una generalidad mayor que es el *Stoff*: tránsito, que ya hemos visto aparecer en otros manifiestos aquí estudiados y que nos acompañará hasta el final de este estudio. A su vez, ese *Stoff* forma parte de una generalidad aún más abstracta: la ciudad, que es nuestro tema.

Más allá de esto, no encontramos en este manifiesto más referencias a lo urbano. Sin embargo, en cuanto a espacio y lugar, nos gustaría subrayar la importancia de algunos imaginarios que se ponen o bien en tela de juicio o que se asumen.

El primero de ellos es lo tropical, y la necesidad de superar este imaginario en pos de deslastrarse del mismo como definitorio de la cultura venezolana. Como veremos más adelante, esta idea también es planteada de manera casi exacta por los escritores nadaístas, veamos: “De allí que alguien pregunte por qué la ballena, elemento austral o boreal, y no un caimán *tan vivo y bien criadito en nuestros paraísos tropicales*”. (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.79, énfasis nuestro). Se trata, a todas luces, de una ironía. Pero detrás de ella se encuentra una crítica a la tropicalización de la escritura latinoamericana, y una crítica a esa concepción europeizante de vernos como un paraíso a descubrir. Sin nombrarla, en esta concepción está enmarcado el tema de la ciudad, sin embargo, creemos que tal concepción es más abarcadora y se refiere al país completo. Es el país mediante su espacio geográfico, y es su geografía mediante un animal que lo representa, lo que permite hacer que la ironía esté completa: el caimán, algo criollo, algo venezolano por naturaleza, si se quiere.

El segundo elemento es el mar Caribe. Los balleneros no dejan de aludirlo, aunque se resistan profundamente a la tropicalización de la literatura venezolana:

Si se desea saber algo, allí está la ruta marcada, con el insinuante misterio de los fuegos de San Telmo, la solitaria instancia de matar a que provee el albatros o los pedazos todavía brillantes *de cualquier huracán por las aguas del Caribe*. (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.79, énfasis nuestro).

Este fragmento de profundo contenido metafórico y simbólico, alude a la trayectoria ya recorrida por *El techo de la ballena*, se realiza, no podemos olvidarlo, en el año en el cual comienza a declinar la actividad del grupo.

Los fuegos de San Telmo son un fenómeno atmosférico de carácter eléctrico e iridiscente, que sucede en alta mar, y que para algunos navegantes puede ser interpretado como una bendición, mientras que para otros es una maldición dependiendo del lugar en el que suceda y el tiempo histórico. Fue registrado en *Moby Dick* (2000), y en muchas otras creaciones literarias como *Viaje al Centro de la Tierra* (2002).

Luego de esta referencia erudita encontramos otra imagen de dominio común en los habitantes de estas latitudes: el huracán en las aguas del Caribe. A estos dos fenómenos busca asemejarse *El techo de la ballena* en el imaginario que construye. Asumiéndose como huracán del Caribe hace explícito el nombre del mar que baña las costas venezolanas y que, aunque se trate de un símbolo unívoco del trópico, también en imagen vemos restos del *Stoff* velocidad del que hablábamos en el primer manifiesto analizado, pero ahora no se refiere directamente a la ciudad, sino a la potencia destructora de sus creaciones.

Por último, tenemos la imagen de América Latina (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.81), y al nombrar este subcontinente existe una clara conciencia de pertenecer a él y de escribir desde él. Los balleneros comparten esto con los nadaístas quienes también tendrán conciencia de pertenecer a esta realidad, aunque critiquen la asunción de lo tropical como único discurso posible en este contexto geográfico, cultural y político.

Al referirse a América Latina los balleneros señalan:

Sometidos por igual al fraude, al robo y a la alienación, igualmente hostigados por los infantes de marina y las compañías *petroleras y bananeras*, en todos los países se cumple por igual un proceso de *imbecilización* y trampa a la cultura,

del cual son culpables los entreguistas y los serviles, por sobradas razones, y aquellos que han creído en la fuerza intocable de los dogmas. (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.81, énfasis nuestro).

Este mismo análisis es realizado por los poetas nadaístas en varios de sus manifiestos. Incluso la palabra “imbecilización”, es utilizada por los nadaístas para referirse al proceso de dominación cultural llevado a cabo por los países desarrollados frente a nuestros países subdesarrollados.

Hay que subrayar la alusión a las compañías petroleras y bananeras pues ambas operaron en Venezuela y Colombia respectivamente, y fueron de gran importancia en los procesos de dominación económica, política y cultural de ambos países durante el siglo XX.

En su caracterización de lo latinoamericano, los balleneros expresan:

Ponerse de espaldas es pura y simplemente jugar al avestruz. Entrar con nuestros propios ropajes, para vigorizarnos, en la gran ola universal, es dotar a nuestra condición de artistas y escritores de la única veta que puede provocar la trascendencia: saberse cultivadores *de una nueva tierra*, con hojas y frutos venenosos o insólitos, pero no ya un *producto servil de imitadores de huertos bien cuidados en Europa...o pobres parceleros de verduras* a quienes las plagas, los desinfectantes *folkclóricos* o el arado con *bueyes les han clavado el subdesarrollo en el alma*. (“Por qué la ballena”, 1964, Santaella, 1992, p.82, énfasis nuestro).

Como observamos, en esta pregunta “¿Por qué la ballena?” subyace la casi eterna pregunta por la identidad latinoamericana. Pero además de ella está explícito el rechazo a lo folklórico como medio expresivo de nuestra literatura. Se expresa implícitamente que Latinoamérica es una “nueva tierra” que ha de producir una literatura nueva, propia, que no sea producto de “imitadores de huertos bien cuidados en Europa” es decir, que no imite modelos europeos.

Es patente en este fragmento un rechazo al subdesarrollo, que es producto de este proceso de “imbecilización” de la cultura latinoamericana que los balleneros criticaban, como hemos advertido con anterioridad.

La América Latina de la que tienen plena conciencia de pertenencia estos escritores, e incluso arraigo, está cruzada por el subdesarrollo. Esto lo comparten con los escritores nadaístas, la conciencia, de alguna manera agónica, de pertenecer a una cultura dominada.

En su rechazo a los pobres parceleros de verduras: metáfora del *atraso cultural* de nuestros países (bien sabemos que este concepto ha sido superado, sin embargo nos ceñimos en nuestra interpretación a lo expresado en el texto que responde a un momento histórico y cultural), creemos que está latente la valoración de la ciudad por encima del campo, dualidad discutida ampliamente por Castells, y también creemos que está implícita en la imagen de los bueyes del arado que han grabado el subdesarrollo en el alma de los escritores a los que se oponen.

5.3 De la nada a la ciudad: representaciones de ciudad en cuatro manifiestos de El nadaísmo

5.3.1 Primer manifiesto nadaísta

El “Primer manifiesto nadaísta” lo dio a conocer su creador, Gonzalo Arango, en el año 1958, en un acto que sirvió como presentación de El nadaísmo, y que logró ganarle al movimiento integrantes en varias ciudades del país.

Como lo plantea Rubio León (2022), si bien el primer manifiesto de los nadaístas fue escrito por un solo escritor, el creador del movimiento Gonzalo Arango, este escritor supo interpretar a su generación pues se constituyó en su voz (p.43). De manera distinta los primeros manifiestos de El techo fueron escritos en colectivo, como hemos revisado.

Por otro lado, también sabemos que la definición de El nadaísmo como “generación” es algo que los diferencia de los escritores y pintores de El techo, cuyas edades no eran todas similares y, por lo tanto, no podría hablarse en su caso de una generación.

En el “Primer manifiesto nadaísta” observaremos que “el estado de decepción y frustración se había convertido en el punto de partida para la propuesta de vanguardia de Arango, ahora transformadas en potencia”. (Rubio, 2022, p.46).

Como hemos mencionado con anterioridad, Arango se refugió en Cali, luego de la caída de Rojas Pinilla. Debió vagar por sus calles, observando la miseria a su alrededor. Su amigo y posterior compañero nadaísta, el poeta Jaime Jaramillo Escobar, le daba hospedaje por las noches. En sus errancias por la ciudad que se le ofrecía en su peor faz escribió:

Cuando voy a los bajos fondos de la ciudad en donde el hambre y la miseria del pueblo me golpean terriblemente el corazón y me colmaba con sus olores y desesperación, entonces me convengo [de] que yo he elegido mi existencia contra los hombres y que, en cada uno de mis actos, de mis sueños, de mis pasiones y de mis ideas, yo los desprecio con una crueldad abominable y ruin. (Arango, 2006, pp. 158-159, citado por Rubio León, 2022, p. 46).

La visión de la pobreza generó en poeta este estado de alma, propició un viraje en sus concepciones políticas y existenciales, y tuvo su máxima expresión en la creación del movimiento nadaísta del cual es considerado el “profeta”, apodo que le otorgaron sus compañeros de generación.

El “Primer manifiesto nadaísta” es un texto considerablemente extenso en comparación con los manifiestos de El techo de la ballena. Consta de trece apartados denominados: “I Definición de El nadaísmo”, “II Concepto sobre el artista”, “III El nadaísmo y la poesía”, “IV El nadaísmo y la prosa”, “V El nadaísmo: principio de duda y de verdad nueva”, “VI El nadaísmo: legítima revolución colombiana”, “VII Impostura de la educación colombiana”, “VIII El nadaísmo es una posición, no una metafísica”, “IX Prohibido suicidarse”, “X Hacia una nueva ética”, “XI La soledad y la libertad”, XII El nadaísmo y los cocacolos”, “XIII No dejaremos una fe intacta, ni un ídolo en su sitio”.

Como hemos concluido con anterioridad, los manifiestos de ambos movimientos podrían servir de corpus para un estudio completo sobre ellos, razón por la cual, nos centraremos únicamente en el tema de nuestra investigación: la ciudad.

En el análisis de este manifiesto hemos identificado algunas similitudes en la naturaleza en la que este tema se presenta en los manifiestos estudiados de El techo de la ballena que desglosaremos a continuación.

El primer elemento que queremos destacar en el “Primer manifiesto nadaísta” y que guarda estrecha relación con nuestro tema es la basura. Los desechos urbanos son, por su naturaleza intrínseca -aunque no privativa- de este tipo de asentamientos humanos, un descriptor recurrente del fenómeno urbano. En este esquema explicativo, podemos pensar que si el tema= ciudad uno de sus *Stoff*= basura.

Hay que tener en cuenta que, por la densidad poblacional que es característica de la urbe, la aglomeración de basura suele ser un hecho recurrente en sus calles y aceras.

Dice Gonzalo Arango desde el “nosotros” cuya voz encarna en el apartado: “III El nadaísmo y la poesía”, en el que se refiere a la estética que será propia de su recién fundado movimiento y que estará directamente relacionada con el mundo del subconsciente:

Esos materiales irracionales son como *basuras* del espíritu moral, los reductos desechados por el puritanismo burgués. Nosotros los nadaístas vamos a recogerlos y a consagrarlos como materia de arte, como yacimientos de riqueza inexplorada, con los cuales vamos a elaborar una belleza pura, sin sometimientos a la dictadura de la razón y a las prohibiciones de una retórica frígida. (1974, p.123, énfasis nuestro).

En este caso el *Stoff* basura está relacionado con los desechos de la moral impuesta por la burguesía. Se relaciona con la “investigación de las basuras” (Adriano González

León, 1963, prólogo al libro de Caupolicán Ovalles *Duerme usted, señor Presidente?* 1963) que propiciaban los balleneros. Llama la atención que ambos movimientos se planteen, aunque de diversa manera, la misma idea como base de su propuesta estética: elevar las basuras a la categoría de elemento estético.

¿A qué responde esta necesidad? Por un lado, hay que tomar en cuenta el contexto en el que los autores de estos manifiestos vivían, y a su vez, los contextos de los cuales venían. Recordemos que la mayoría de estos autores, aunque son habitantes de ciudad, no son precisamente nacidos en ciudad, lo cual consideramos les da una visión y una experiencia diferente de la misma, pues existe en ellos un punto de comparación directo.

No sería lo mismo escribir desde Andes o Pueblo Rico que escribir en una Cali o Medellín, centros urbanos que, además, estaban en pleno proceso de auge. Al igual que no lo sería escribir desde Altagracia de Orituco, Maracay o Barquisimeto que desde Caracas, en el caso de los balleneros. Creemos que la siguiente afirmación de Ángel Rama sobre los integrantes de El techo de la ballena puede también extrapolarse a los integrantes del movimiento nadaísta, pues sus planteamientos se cumplen a cabalidad en ambos grupos:

La experiencia de la ciudad se hará todavía más drástica al ejercerse sobre los jóvenes provincianos a quienes la succión de la macrocefalia capitalina⁷ ha desplazado de sus enclaves rurales y ha incorporado violentamente a sus modos de crecimiento caótico... (1987, p. 22).

Las ciudades a las que se incorporan estos creadores, tanto los balleneros como los nadaístas, se encuentran en un proceso de desmesurado crecimiento que no tiene detrás una planificación adecuada, que de hecho no tiene casi ninguna planificación, más allá de la imperiosa necesidad de los miembros de las clases medias y bajas de incorporarse a su actividad económica y unirse al proceso de abandono del campo. Así podría resumirse, a grandes rasgos, el proceso de urbanización de América Latina, con sus procesos de dependencia de las grandes metrópolis.

Este crecimiento caótico, acelerado, amorfo, dio como resultado la desatención de áreas tan esenciales como el adecuado procesamiento de la basura que aún hoy resulta un problema fundamental de nuestras ciudades subdesarrolladas. Era de esperarse que tal

⁷ Palabra que cambiaríamos en el caso de los nadaístas por urbana.

situación impactara a nuestros creadores, provenientes en su mayoría de zonas muy distintas a los polos urbanos desde donde escribieron sus creaciones.

Por otro lado, la basura como imagen contiene en su campo semántico lo desechado, lo marginal, lo que ha sido dejado de lado por la cultura dominante. En ambos casos reivindicar la basura es poner la mirada en aquella materia que no ha sido explorada por esa cultura, lo cual constituye un reto y hasta un agravio a la misma.

Habría que pensar, por ejemplo, en los contextos literarios contra los que surgen ambos movimientos para entender la naturaleza de la ironía, de la desacreditación de lo anterior, y del movimiento hacia otras áreas de la exploración artística.

Los balleneros desde Caracas:

Arremeten contra quienes formaron parte de los grupos Viernes y Contrapunto, calificándolos de “desquiciados en su mayor parte por la burocracia” y “aletargados por las relaciones públicas” y contra *Crítica Contemporánea* que, según ellos, maneja “los cánones de ciertos dogmatismos ideológicos y las minucias de una preceptiva tiñosa”. (*Rayado sobre el techo N°2* citado por Alfonso, 2001, pp. 110 y 111).

También enfilan sus baterías contra Rómulo Gallegos, y contra toda aquella literatura que fue de alguna manera “santificada” por la academia y por la cultura oficial. El epítome de esta desacreditación será su “Homenaje a la cursilería” (junio 1961), exposición en la que llegan a despreciar las creaciones de escritores consagrados y que forman parte del canon.

Del otro lado de la frontera, los nadaístas desde Cali, y posteriormente en Medellín realizan una operación similar: ponen en entredicho los valores que la cultura oficial colombiana había impuesto. El grupo contra el cual enfilan sus baterías será Piedra Cielo, quien cuenta entre sus miembros nada más y nada menos que a Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis.

En uno de sus altisonantes espectáculos, Gonzalo Arango quema entre muchos otros libros de su biblioteca personal *María* de Jorge Isaacs, en un acto de rebeldía similar al llevado a cabo por los balleneros en su exposición.

Entonces, como hemos visto, la basura expresa esta doble necesidad, en ambos casos: por un lado, es parte de los materiales que le imponen a los creadores el nuevo

espacio geográfico que habitan: la ciudad. Por otro lado, es una metáfora que les permite ir más allá de lo establecido. La basura como aquello desechado por la cultura que se critica y que se sienten llamados a superar.

Finalmente, la basura adquiere dos connotaciones distintas en el caso de ambos movimientos. En otro plano de significación, la basura para los balleneros tiene que ver también con la llamada por ellos: “democracia representativa” que consideraban una estafa y a la que llegaron a despreciar al punto de catalogarla de basura.

Para los nadaístas, la basura representa también aquellos materiales que están más allá de la razón, se trata entonces de materiales que se encuentran en el subconsciente humano y que ellos se proponen explorar en su “estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura”. (p.119)

En ambos casos, los creadores buscan la belleza en la basura, lo cual los emparenta con otras estéticas de vanguardia que en el mundo entero han realizado operaciones similares, por ejemplo: el movimiento *beatnik*, los artistas informalistas y los surrealistas franceses.

Un segundo punto de conexión entre ambas estéticas es el que está representado por lo putrefacto y la necrofilia. El fragmento que citaremos a continuación, se encuentra inmediatamente después del que citamos anteriormente y tiene con él una relación de continuidad:

Lo que no sea esto, será bazofia bizantina, vergonzosos lastres de academicismo; artificio estéril de retóricas decadentes; residuos lustrosos de estéticas insepultas pero ya podridas; cadáveres de belleza disecada y conservada por el mal gusto, los sentidos atrofiados, y una propensión del espíritu neutro y eunuco del hombre colombiano para reaccionar positivamente, virilmente, ante los estímulos apremiantes de la nueva belleza Nadaísta. (1974, p.124).

En el caso de los balleneros su “Homenaje a la Necrofilia” (noviembre 1962), fue una crítica a la violencia imperante en la sociedad venezolana de los años sesenta. En este caso nos llama la atención que la necrofilia sea también aludida. Sin embargo, el sentido que adquiere este significante es diferente en ambos casos. En el primero, se trata de la violencia urbana, y más general, la violencia ejercida desde el poder hacia el país. En el segundo caso, la necrofilia tiene que ver con lo que se considera de mal gusto, con el

academicismo, con lo que estos creadores consideran que por viejo es caduco y síntoma de un cuerpo mortecino: este cuerpo parece ser el de la literatura de la cual forman parte, al que oponen los “estímulos apremiantes de la nueva belleza Nadaísta”. (1974 p.124).

Aunque este aspecto no guarda una relación directa con el tema de la ciudad, sí lo alude de manera lateral. La muerte, como parte de la estética de un grupo o como caracterización de la estética *moribunda* contra la que se lucha no está en sus mentes de manera gratuita. En ambos casos, aunque en uno sea más explícito que otro, lo que dispara en sus mentes este significante: *muerte*, es la vivencia diaria de la violencia. También es plausible que la muerte sea una presencia y una certeza en el devenir de la vida cotidiana en las ciudades que habitaron ambos grupos. Por ello, no es sorprendente que en ambos grupos la presencia de la muerte forme parte de su imaginario, y la necrofilia sea su respuesta irónica a esta asfixiante realidad.

El tercer punto de conexión del “Primer manifiesto nadaísta” en este caso con el manifiesto “Por qué la ballena” de los escritores venezolanos es que, en el primero, además de los dos aspectos que hemos tratado en los que la alusión a la ciudad es clara, no encontraremos la presencia de la ciudad de manera explícita. Sin embargo, la ciudad se encuentra por oposición -al igual que en el aludido manifiesto ballenero- en el siguiente fragmento:

Al surgir esta nueva forma de belleza Nadaísta toca a su ocaso la belleza clásica; (...); la belleza pulsada e inspirada; el pasatiempo de la belleza; la enseñada por los profesores de retórica; la belleza del éxtasis celeste; la belleza lírica; la belleza elegiaca; la belleza épica y *pastoril*; el truco abominable de la belleza parnasiana; la que fabrican los poetas masivos y mesiánicos..., pero sobre todo, la belleza que se hace con olor a mujer, esa detestable traición a la belleza que es el romanticismo. (1974, p.123, énfasis nuestro).

Además de criticar duramente lo clásico, lo parnasiano, lo épico y el romanticismo, los nadaístas fustigan la belleza pastoril. Por oposición a lo pastoril puede intuirse como modelo subyacente lo urbano, aunque, como en los casos en los que los balleneros realizan una operación similar cabría preguntarse: ¿qué tipo de ciudad es el modelo que estos movimientos propugnan? Si algo tenemos claro hasta este punto es que la ciudad que ambos movimientos soñaron -una ciudad que no existe, pero que fue por ellos imaginada- es una que trascienda el modelo capitalista.

De la misma manera, en el siguiente fragmento:

Por otra parte, el feudalismo y los subproductos modernos de la nobleza siguen vigentes entre nosotros, en forma de sistemas económicos de explotación y abismales diferencias de clase, con la sola diferencia de que en la nueva democracia se han cambiado los sistemas de opresión: el látigo por el salario, el Conde por el conductor, el Siervo se llama hoy obrero; el arzobispo se sigue llamando Arzobispo, y el Terrateniente conserva su nombre y sus latifundios. (1974, p.133).

La ciudad está presente por oposición. Está presente en la realidad fáctica a la que se alude: el salario es una realidad más presente en la ciudad que en el campo, el conductor, tampoco es privativo de la ciudad, pero tiene en ella su principal asiento y lo mismo pasa con el obrero. Parece que en este caso se critica una ciudad que no se nombra. No se propone una alterna, pero la existente se equipara al feudalismo. La ciudad se critica entonces desde su ausencia como significante en el discurso y, sobre todo, por ser el asiento principal de la cultura capitalista, que tampoco se nombra, pero está implícito su rechazo hacia sus consecuencias.

Por el contrario, este “Primer manifiesto nadaísta” difiere de los manifiestos de El techo de la ballena: “Para la restitución del magma” y “El gran magma”, en cuanto al tratamiento del tema de la ciudad, que mientras en el primero se realiza por oposición, en los otros dos se realiza por aproximación. Se trata, como podemos distinguir, de dos maneras diversas de tratar un mismo tema.

Para cerrar, quisiéramos aludir a unas ideas que, si bien no tienen que ver con el tema que nos ocupa, es importante destacarlas debido a la similitud en la manera en que estas ideas están presentes en los manifiestos balleneros:

- 1.- La idea de la destrucción: “descrear lo creado” (p.126).
- 2.- Rechazo a la tropicalización del arte latinoamericano.
- 3.- El deslinde inicial de los escritores nadaístas con respecto a los ismos europeos. Que, posteriormente, al igual que los balleneros, reconocerán como parte de su fermento.

Como hemos observado, el “Primer manifiesto nadaísta” posee diversos puntos de contacto en cuanto al tema de la ciudad con los manifiestos analizados de El techo de la ballena. Tal vez la diferencia más substancial entre ambas propuestas tenga que ver con que son más escasos los momentos en los que explícitamente se nombra la ciudad o alguno de

los *Stoff* o de los motivos que identificamos en los manifiestos balleneros. En este caso, los nadaístas organizan la temática de la ciudad -sin nombrarla directamente- mediante dos *Stoff* y una oposición: la basura, la necrofilia y, por otro lado, la operación que se realiza al oponer lo pastoril y el feudalismo (que es lo que se pretende superar), a una propuesta de ciudad que no es explícita en el discurso en este caso en particular.

5.3.2. Terrible 13 Manifiesto Nadaísta En el año de 1967 sale a la luz el “Terrible 13”, que continúa profundizando la estética planteada en los que le anteceden.

La investigadora colombiana Rubio León (2022) señala que este manifiesto: “Repite los mismos postulados sobre el hedonismo, *sin ningún elemento nuevo*” (p.180, énfasis nuestro). Entendemos que la afirmación citada obedece a las características de su investigación, la cual no se enfoca en un tema específico -como la nuestra- sino que tiene un carácter más general. Aun así, debido a nuestro enfoque, estamos en desacuerdo con la misma ya a que, en cuanto al tema de la ciudad, este es un manifiesto muy rico, los elementos que plantea nos servirán de eje para establecer la comparación entre las maneras en las que se desarrolla este tema en estas formas discursivas en los escritores balleneros y en los nadaístas y los subrayaremos a continuación con sus matices diversos.

- **La soledad**

La relación entre la soledad y la ciudad es ampliamente abordada por la literatura que, alrededor del mundo, desarrolla el tema de la ciudad. Pensemos por ejemplo en Joyce, y su *Ulises* (Joyce, 1922), o en el inolvidable personaje K de *El proceso* (Kafka, 1925) perdido y solitario en la burocracia judicial de la Praga de su época.

La soledad es una presencia asfixiante en muchas de las obras en las que la ciudad pasa a ser un personaje más de la narración y pues, recordemos, Castells (1972/2014) plantea la densidad poblacional como uno de los factores que determinan que un espacio sea considerado urbano. Tal densidad poblacional, plantea Castells (1972/2014) obliga a que los contactos entre sus individuos sean efímeros y superficiales, despojándolos de una historia compartida.

En la misma línea argumental Bauman (2000/2004) plantea que en la ciudad se pone de manifiesto “una retirada del *verdadero yo*, que opta por salirse de las relaciones y

el involucramiento mutuo, una manifestación del deseo de quedarse solos y de dejar solos a los demás”. (p.104).

Tales afirmaciones nos hacen pensar en el significado tan contundente de una frase de este manifiesto en la que se alude a esta característica de la ciudad: “Hemos dormido en nuestros cuartos tristes como en las oscuridades del topo, sin importarnos que el mundo siga girando movido por un misterioso mecanismo...” (Arango, 1974, p.29). Lo anterior escenifica un estado del alma, un *mindscape* como diría Amendola (1997/2000), en el que la sensibilidad de estos creadores se ve afectada por la vivencia de esta soledad abarcadora que ya en esa época daba señales de alarma.

Así, la voz que se construye en este “Terrible 13 Manifiesto Nadaísta” (1967) es la de un sujeto que prefiere ¿necesita? apartarse del caos de la ciudad que se equipara al mundo, se intuye movido por un mecanismo que le es ajeno e incluso parece no importarle.

¿No les importa realmente o necesitan el aislamiento para organizar dentro de sí esta soledad que constituye al ser urbano? El cuarto, más que un espacio un lugar, un lugar propio *vivido* como lo plantean los postulados de la geocrítica⁸ y se constituye en el refugio de la vorágine, que se percibe amenazadora, como podemos observar en esta otra frase que alude al mismo dilema: “Hemos ido a reposar en los pinares nocturnos fuera de la ciudad agobiados por la angustia, *la soledad* y el aburrimiento...” (Arango, 1974, p.29, énfasis nuestro).

En este caso, el escape y refugio es encontrado por la sensibilidad que se construye en este manifiesto en un lugar que no es propio, no es el lugar de vida en la ciudad, sino sus afueras. Como si al emprender la huida se pudiera escapar de esa angustia, soledad y tedio, elementos todos que conforman la construcción -ficcional, poética- realizada por estos creadores.

Podemos identificar entonces aquí, claramente, tres niveles de análisis: 1.- tema: ciudad; 2.- *Stoff*: la soledad y 3.- Motivos: el cuarto (o habitación), como metáfora del refugio en el que el poeta se resguarda; y las afueras de la ciudad: como lugar de escape, de huida del agobio.

⁸ Para la geocrítica el estudio del espacio en el que se desarrollan los discursos literarios tiene un valor fundamental ya que “es simultáneamente una teoría y una metodología innovadora que permite el estudio de las representaciones estéticas de los espacios humanos. Indaga, en particular, la relación entre el referente y sus representaciones”. (Westphal, 2017, p.1) Aunque este enfoque no forma parte de nuestro marco teórico es un método interpretativo posible para leer estas creaciones.

La ciudad es *hablada* entonces mediante el *Stoff* soledad, que organiza esta parte del discurso, le da forma. Y a su vez, ese *Stoff* se ve evidenciado en dos metáforas que funcionan como motivos.

En el caso de los balleneros la soledad no está presente en sus manifiestos, como característica de la ciudad, aunque sí en sus otras creaciones estéticas, como observaremos más adelante. Esta diferencia resulta relevante, por estar tan marcada en ambos discursos. Inferimos como una tentativa de respuesta al porqué de la misma, que pueda estar relacionada con la actividad política en uno y otro movimiento. Los balleneros fueron abiertamente mucho más beligerantes que los nadaístas quienes, aunque por momentos se identificaron con las luchas de los comunistas, no llegaron al grado de militancia que ocupó, sobre todo en sus primeros tiempos, a los escritores balleneros.

Puede que el pertenecer a un movimiento político como este haya sido la causa por la cual los balleneros no sintieron ni expresaron, al menos en sus manifiestos, la soledad de la ciudad como un *Stoff* de la ciudad que expresaron. Tal vez el sentirse parte activa en esa lucha les sirvió de refugio contra la soledad, que sí estuvo en el primer plano de las búsquedas de los nadaístas.

Queremos subrayar que lo anterior tiene sentido solo si pensamos en los manifiestos, pues posteriormente veremos el *Stoff* soledad repetirse angustiosamente en cuentos como: “Un hombre, un grillo, un ascensor” (1963/2017) de Aray, los poemas de *Dictado por la Jauría* (1962/2016) de Calzadilla y especialmente en el personaje Antúnez, de la novela de Garmendia *Día de ceniza* (1963/2020).

- **Las locomotoras**

Encontramos otro aspecto a resaltar en este manifiesto. En él está presente el *Stoff* tránsito, sin embargo, no se habla de este directamente, sino mediante una alusión al motivo: locomotoras.

Las locomotoras fueron hasta hace poco medios de transporte importantes en la conformación de las ciudades, y en el momento en que escribieron estos autores, eran un adelanto tecnológico del transporte en Colombia, es por ello que no nos sorprende que los nadaístas las incorporaran en sus creaciones para aludir a la vorágine urbana en la que hacían vida: “Nos hemos amado sin pasión bajo el fuego trepidante de las locomotoras, porque lo que verdaderamente amábamos no era digno de nosotros...” (Arango, 1974, p.29).

En la historia de la literatura occidental uno de los más resaltantes casos, incluso uno de los primeros, en aludir a este motivo para hablar de la urbe es el del poeta Marinetti, principal representante del futurismo italiano. Seguramente, los nadaístas conocían el manifiesto “El futurismo” publicado F. T Marinetti en el diario *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Sin embargo, en estas latitudes, el motivo se reviste de un carácter singular, al menos en este manifiesto: dos de las veces que están mencionadas las locomotoras en esta creación estética, se las asocia al erotismo. He aquí el segundo caso:

Hemos hecho el amor en *sitios prohibidos* para prolongar el espasmo y los sacudimientos ante el peligro y nos han encarcelado por aplicar la estética en el erotismo. Porque nos hemos amado bajo los *vientres chispeantes de las locomotoras*, en los confesionarios, en las tumbas putrefactas, *los sanitarios públicos*, *los ascensores*, las terrazas celestes, los anfiteatros con los muertos, y *bajo los semáforos que iluminan nuestros cuerpos semidesnudos en la semioscuridad*, acechada por los serenos y las sirenas de los *altos hornos industriales*. (Arango, 1974, pp. 31 y 32, énfasis nuestro).

Como podemos observar en ambas citas del manifiesto encontramos el motivo de las locomotoras asociado al erotismo. Como si los *vientres chispeantes de las locomotoras* y *sus fuegos trepidantes* fueran uno de esos *sitios prohibidos*, pero a la vez propiciadores del acto amatorio. Llama la atención esto de *sitios prohibidos*. Sitios en los que no es común este tipo de intimidad, porque se trata, de no-lugares. Lugares que desalientan la

permanencia, es como si todo en ellos, expulsara al ser, no le permitiera estar, mucho menos la comunión del acto sexual.

Esta categoría de Bencko y Augé retomada por Bauman (2000/2004) es asociada, por lo general, a los lugares de tránsito, como locomotoras, ocupadas solo temporalmente mientras el sujeto se desplaza. Curiosamente, como sucede con otros espacios que entran en esta categoría, en las creaciones tanto de balleneros como de nadaístas, los mismos son resignificados: en los *no-lugares* se supone que no hay interacción o que la misma es mínima, en los casos de estas creaciones los *no-lugares* mutan y se convierten en espacios de encuentro -qué encuentro más íntimo que el sexual-, en espacios amados.

En todo caso, el peligro de ser descubierto y la consecuente descarga de adrenalina que ello genera, pareciera ser lo que buscan las voces poéticas que genera el manifiesto. Pero además de ello se evidencia la necesidad de subvertir el orden establecido por la cultura burguesa y, además, en un contexto particularmente pacato y conservador como lo era la Colombia que a estos escritores les tocó vivir, en nada nos extraña que un texto como este haya sido considerado una osadía y un reto a esa cultura.

Además de las locomotoras, el fragmento citado alude a otros motivos que queremos resaltar: por un lado, los sanitarios públicos y los ascensores, podríamos considerarlos igualmente según la categoría de *no-lugares* de la que hablábamos anteriormente e igualmente son resignificados.

Por otro lado, la alusión a los semáforos, es otro motivo del *Stoff* tránsito. Lo que se resalta de estos es su menguada luminosidad, propiciadora también del furtivo acto amoroso. Los semáforos son prácticamente un símbolo urbano. Son muy frecuentes en la poesía que tematiza lo urbano las alusiones a este elemento. Esto debido a que como sabemos, la poesía se alimenta de la realidad: los semáforos son un referente que no se encuentra en asentamientos no urbanos, mejor dicho, en los pueblos en los que existen los semáforos, los mismos no tienen la importancia simbólica, y hasta práctica -la primera se nutre de la segunda- que tienen en las ciudades. Esto está asociado a su gran densidad poblacional de las ciudades que nos plantea Castells (1972/2014) como una de las características propias y definitorias de lo urbano⁹. Es así que el semáforo es un símbolo

⁹ Revisar para ampliar más esta información: Castells, (1972/2014), *La cuestión urbana*, p. 16.

que funciona como un motivo. Está haciendo presente el *Stoff* tránsito que organiza el tema de la ciudad.

Por último, están los altos hornos industriales, referencia directa a uno de los pilares fundamentales del capitalismo: la industria. No creemos que sea un azar esta alusión, aunque la misma no sea desarrollada posteriormente. Los nadaístas no se plantearon la destrucción del sistema capitalista, pero lo que sí hicieron fue evidenciar sus injusticias. Estos hornos industriales están aquí por una razón: la necesidad de demostrar el sistema imperante que se busca subvertir. Además de ello, más que un motivo o un *Stoff*, esta alusión forma parte de la descripción de un espacio. Uno se imagina al leerlo una construcción gigante, que genera una gran contaminación y que es una presencia ineludible del paisaje urbano.

Todas estas referencias, forman parte de las diferencias entre los manifiestos analizados tanto de El techo de la ballena como de El nadaísmo. Los balleneros no nombran la ciudad de esta manera en estos manifiestos, aunque sí lo harán en los libros que analizaremos.

Es importante señalar que en los manifiestos de El techo de la ballena no están presentes las locomotoras. Esto tiene una razón particular: mientras que los nadaístas las vivenciaron en Colombia, pues eran un adelanto tecnológico importante en su época, los balleneros no fueron partícipes de esta realidad.

En Colombia los Ferrocarriles (también llamados locomotoras) datan de 1836, pero en el año 1954, cercano a la escritura de los manifiestos, estaban en auge debido a la creación de la empresa Ferrocarriles Nacionales de Colombia en ese año, que buscaba unificar el Sistema Ferroviario de Colombia.

En Venezuela existió el ferrocarril (no fue llamado locomotora), realizado por Antonio Guzmán Blanco en 1881. El mismo funcionaba a vapor, y en su época de mayor esplendor tuvo dos rutas: Caracas- La Guaira y Valencia-Puerto Cabello. Sin embargo, en el año 1957 fue cerrado el sistema, antes de la publicación de los manifiestos que nos ocupan, puesto que Marcos Pérez Jiménez puso mayor énfasis en la construcción de autopistas y carreteras.

Otra diferencia importante es que los manifiestos de los balleneros tienen un carácter más poético, lo cual se evidencia en un contenido metafórico menos narrativo - incluso por momentos ensayístico- que sí tienen los manifiestos analizados de los nadaístas.

- **Asfalto y alcantarillas**

En el manifiesto que nos ocupa están presentes otros dos motivos del *Stoff* tránsito, que hemos identificado como organizador del tema de la ciudad: el asfalto y las alcantarillas: “Nos hemos orinado en los asfaltos calientes para ver ascender el humo en forma de plegaria hasta cielos de creencias contradictorias...” (Arango, 1974, p. 30).

Este fragmento nos hace pensar en otro que tiene que ver con el punto anterior, las locomotoras: “Dejamos de creer en los dioses vencidos por la máquina para revertir nuestro ateísmo militante en la adoración de las locomotoras y los cohetes de velocidades supersónicas y ultraluminosas”. (Arango, 1974, p. 30).

En un mismo manifiesto los nadaístas se declaran ateos y a la vez elevan su plegaria, pero están conscientes de su contradicción, porque esa plegaria está dirigida a *cielos de creencias contradictorias*.

De esta manera, no es solo el erotismo lo que se asocia al motivo locomotoras -y con ello al *Stoff* tránsito- es también lo espiritual, una cierta experiencia mística de la ciudad se evidencia en palabras como adoración y plegaria. En este punto pensamos en Amendola (1997/2000) y en la relación con la ciudad que tienen sus pobladores, según este teórico urbano: “Atracción y repulsión marcan esta nueva centralidad de la ciudad que es al mismo tiempo práctica y simbólica, concreta y onírica”. (p. 46).

Esta relación, amor-odio con la urbe podemos rastrearla en las líneas anteriormente citadas. Se adora la locomotora, con ella, por derivación: el tránsito y en última instancia la ciudad. Ascende vertical el humo emanado por el orín caliente sobre el asfalto, en forma de plegaria. ¿Qué piden los nadaístas en esta espiritualidad moderna cargada de contradicciones? Es una pregunta difícil de responder más allá del terreno de las suposiciones. Sin embargo, algo piden pues posteriormente afirman:

Hemos comido migajas de pan negro y bebido *aguas sucias en las alcantarillas* para defender el ocio contra el trabajo y la inutilidad de toda acción. Pero también nos hemos hartado de menús europeos en los “*night clubs*” con el producto de nuestras actividades anormales. (Arango, 1974, p. 31).

La marginalidad fue una condición social que vivieron la mayoría de estos creadores. Seguramente, hay en estas líneas también la escenificación de una voz que se identifica con los marginados. La alcantarilla es imagen de esa condición, con sus aguas sucias *bebidas* por esta voz. Posteriormente, el contraste no puede ser mayor: los *night clubs* son un motivo del *Stoff* vida nocturna que es común entre los nadaístas y los balleneros, aunque los segundos no la mencionen en sus manifiestos, lo harán posteriormente en sus creaciones.

¿Qué nos dice este contraste entre la alcantarilla y el *night club*?, ¿entre el pan negro, las aguas sucias y los menús europeos? En primer lugar, se trata de una forma de evidenciar las desigualdades sociales. Con esto los nadaístas testimonian un sistema y un tiempo histórico y realizan una dura crítica. Además de ello, esa contradicción propia de sus *vidas anormales* está puesta de manifiesto. Ya para esta época los nadaístas habían cesado en su actividad más contestataria. Algunos de ellos trabajaron para la industria de la tv y la publicidad. Sus vidas eran anormales porque aun reivindicando el ocio y denunciando la pobreza, en este punto de su historia lograron moverse entre ambas aguas: las de estar al margen de un sistema y a la vez incluirse -o comenzar a hacerlo- en el mismo. Tal ambigüedad en su compromiso político nos hace pensar en un texto de Salvador Garmendia denominado precisamente “La disolución del compromiso”:

Los 60, también para nosotros fueron una guerra (...). En realidad, la librábamos día por día dentro de nosotros mismos, sabiéndonos sin decírnoslo que estaba perdida desde el comienzo. Ganaría el acomodo. Al final, lo esperábamos, nos aguardaba el puesto. Habría una silla para cada uno. Una silla debajo del culo, que aunque tiene una pata menos sigue sosteniéndonos perfectamente. (1996, p. 22).

Y a la vez, es el anuncio, de lo que subraya Rubio León (2022):

La disolución se consolida en *El nadaísmo informa* (1968), en el que Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez anuncian que expulsan a Arango del movimiento por declarar, durante la inauguración del buque Gloria, que el presidente Carlos Lleras Restrepo era el poeta de la acción, lo que constituía una completa incoherencia con las ideas promulgadas por el mismo Arango. (p. 180).

Estas alusiones al asfalto y las alcantarillas no se encuentran en los manifiestos analizados de *El techo de la ballena*, sin embargo, estarán muy presentes en gran parte de la

producción literaria de sus creadores. El máximo ejemplo de ello, podría ser *Asfalto infierno* (1963/2016) de González León, que ya desde su título hace alusión a este importante motivo que constituye al *Stoff* tránsito y con él, se evidencia la importancia vital que otorgaron todos estos creadores al tema de la ciudad.

5.3.3 El sermón atómico

Escrito por Arango en 1964 y difundido el mismo año “El sermón atómico” forma parte de los manifiestos que hemos elegido para el desarrollo de nuestra investigación.

Uno de los primeros elementos a resaltar, es que, como otros, este manifiesto fue escrito en su totalidad por el líder de El nadaísmo. Esta característica autoral va a contracorriente de lo que canónicamente se ha considerado como definitorio del discurso expresado por las vanguardias a nivel mundial en sus manifiestos. Sin embargo, coincidimos con Rubio León (2022) en que, si bien se trata de la escritura de un autor, este texto sabe interpretar la voz de una colectividad, razón por la cual se constituye en un manifiesto que será asumido como tal por el resto del grupo:

Difícilmente se podría hablar de la constitución de un discurso colectivo compuesto por diferentes voces, por lo que es más acertado hablar de un discurso individual que se asume como colectivo: las ideas de Arango asumidas por los jóvenes que se sentían representados por ellas, sin que ello implique definir El nadaísmo como un movimiento de personalidad, puesto que sus diferentes miembros desempeñaron diferentes formas de agencia en la búsqueda de un espacio expresivo. (p. 181).

En cuanto a su tema principal, el mismo tiene que ver con una postura antibelicista, y antiimperialista. Da voz a una generación que siente la amenaza atómica como un riesgo real para sus vidas. En cuanto al tema que nos ocupa, la ciudad, hemos encontrado en el manifiesto dos referencias que destacaremos a continuación, pero cuyo trasfondo es el mismo: la idea de la ciudad y la sociedad como algo fabricado, construido mecánicamente y esta misma idea extrapolada a la conciencia humana: “No ingreses al orden de una sociedad fabricada por fariseos y mercenarios”. (Arango, 1974, p. 43).

En principio la relación con el tema de la ciudad puede percibirse indirecta, y lo es, pero este verso nos hace pensar en la idea de la sociedad como algo no-natural, construida;

hay alguien que establece su orden y ese alguien está representado por los fariseos y mercenarios a quienes señala el poeta.

La idea de la sociedad como algo fabricado nos hace pensar en lo industrial, y con ello en el capitalismo, lo que a su vez nos hace pensar en la idea de la ciudad como el principal asiento de esa estructura económica, política y social de este sistema. Esto nos remite a las ideas de Castells (1972/2014) cuando plantea que las ciudades desde sus inicios: “Son los centros a la vez religiosos, administrativos y políticos, y representan la expresión espacial de una complejidad social determinada por el proceso de apropiación y reinversión del excedente de trabajo” (p. 18), es decir, que las ciudades son una realidad espacial que está determinada por una cultura y un sistema, que la genera y que la sostiene. De esta manera, en su rebeldía juvenil, cargada de una alta dosis de idealismo, la advertencia en Arango va en función de una utopía: no ingresar a ese orden, a ese constructo establecido por “fariseos y mercenarios”.

La segunda referencia a la que queremos hacer alusión es la siguiente: “no te dejes urbanizar la conciencia” (p. 44) que nos remite directamente al término “urbanización”. Tal categoría fue analizada por Castells (1972/2014) quien la define mediante dos acepciones fundamentales: “1.-La concentración espacial de la población a partir de unos determinados límites de población y densidad. (...) 2.- La difusión del sistema de valores, actitudes y comportamientos que se resume bajo la denominación de “cultura urbana” (p.15).

Es a la segunda acepción a la que se refiere Arango (1974). Esa expresión, ese llamado -desesperado, desde su asumido rol de profeta- a la juventud de no dejarse urbanizar la conciencia tiene que ver con no ingresar a ese orden, a esa ideología que promueve el individualismo extremo y que es en síntesis el común denominador de las grandes ciudades. Esta preocupación por el camino que estaban tomando ya para el momento de escritura de estos textos las sociedades urbanas a las que pertenecieron será común a balleneros y nadaístas, quienes no dejan de hacer alusión a los efectos de la “urbanización” en los modos de vida y en la psiquis de sus contemporáneos como un peligro o un elemento al que habría que ponerle freno.

Los dos elementos que destacamos de este manifiesto para nuestro análisis, se constituyen en rasgos que los diferencian de los manifiestos que hemos analizado de El techo de la ballena. Los balleneros no plantean en sus manifiestos esta idea de la ciudad

como algo artificial, fabricado. La ciudad de los balleneros es el escenario de una destrucción inminente. Eso no está en los manifiestos nadaístas expuesto con tanto énfasis.

Por otro lado, la expresión “urbanizar la conciencia” tampoco está presente en los manifiestos de El techo de la ballena.

Este es un claro ejemplo de las diferencias existentes entre ambas lecturas de la ciudad, y se debe a sus apuestas políticas y estéticas que, aunque tienen muchas similitudes, también se separan en algunos aspectos. ¿Por qué difieren? Porque las vivencias y los contextos no son los mismos, aunque las búsquedas sean similares.

5.3.4 El manifiesto poético

Escrito y publicado en 1966, también por Arango, este manifiesto profundiza la estética planteada por el movimiento en sus inicios: ir más allá de la razón, mediante la liberación de las pulsiones del cuerpo, en el cual se encontraban las verdaderas libertad y belleza. Como lo plantea Rubio León (2022):

En este sentido, la literatura iría al rescate de la vida, como sinónimo de llamado a lo animal que podía escapar a la razón por medio de una idea de belleza de tipo testimonial que evidenciara el caos en el que se encontraba el mundo. (p.178).

Este caos tiene que ver con las situaciones históricas que se vivían en esa época alrededor del mundo¹⁰ y su microescenario por excelencia es la ciudad: es decir, la ciudad es el ejemplo en lo micro de la locura en la que se encuentra el mundo, como asiento principal de la civilización: “Nuestro mundo actual no tiene nada de saludable, de tranquilo y sensato. En este manicomio residen *muchedumbres* de *locos*, lujuriosos y *alienados*. La civilización es la *tumba* en que vivimos”. (Arango, 1974, p.80 énfasis nuestro). La civilización, cuyo principal lugar de realización es la ciudad, se percibe como una tumba. Nada hay en ella de pacífico. Con estas frases, el autor del manifiesto da cuenta de la ciudad que le tocó testimoniar: en la que la alienación es patente, en la que no existe tranquilidad.

Si pensamos en los postulados de Bauman (2000/2004) en *Modernidad líquida*, sobre la esencia de la civilidad actual, encontraremos un diálogo a través del tiempo entre sus teorías sociológicas y la escritura creativa de este poeta:

¹⁰ Ver p. 58 de este estudio.

La esencia de la civilidad (...) es la capacidad de interactuar con extraños sin atacarlos por eso y sin presionarlos para que dejen de serlo o para que renuncien a los rasgos que los convierten en extraños. La característica esencial de los lugares públicos, pero no civiles (...) es la redundancia de la interacción. (p. 113).

Podemos afirmar que ya desde la época de los nadaístas algunos rasgos de lo que este teórico ha llamado *Modernidad líquida* comenzaban a evidenciarse. La redundancia de toda interacción deja al ser humano en una profunda soledad, tal vez, en la más grande que este haya experimentado a lo largo de su historia. No es de extrañarse entonces que la esencia de la civilización: el no contacto con los extraños, que ocurría en esta época, tenga como consecuencia la aparición de diversas patologías mentales. Hay que tomar en cuenta dos consideraciones a este respecto. En primer lugar, las patologías mentales no son un fenómeno nuevo, ni privativo de los asentamientos urbanos. Aun así, creemos con Castells (1972/2014) que su frecuencia, como la del crimen y la abyección es mayor en las ciudades que en otras zonas. No corresponde a esta investigación ahondar a este respecto, pero basta con mencionar que lo que está planteando Arango en el manifiesto tiene que ver con la ciudad: con su caos, su desquiciamiento, fruto de su atroz velocidad entre muchos otros factores, como el ruido trepidante de la urbe, su incomunicación, y otros factores son el caldo de cultivo propicio para su aparición en la psiquis de un ser humano expuesto a su dureza.

En segundo lugar, consideramos que la locura es uno de los *Stoffs* que están asociados al tema de la ciudad, y lo hacemos con dificultad debido a la aceptación de ese término: locura, pues el mismo ha sido utilizado de manera peyorativa y ha sido superado por las ciencias que se dedican a su tratamiento. No obstante, hemos decidido emplearlo debido a que los escritores que nos ocupan lo hacen en diversos momentos, pues responden a un momento determinado del desarrollo de la psicología y las ciencias médicas que atienden la salud mental.

Por último, la muchedumbre o la multitud, es otro de los *Stoff*¹¹ que hemos identificado del tema ciudad y que está presente en este manifiesto. Esas muchedumbres

¹¹ Ver nuestra Brújula teórica pp. 22-32 en este estudio.

son expresión de una ciudad voraz, donde el tránsito, esa forma de existencia alienada y atomizadora, es el escenario de una cotidiana lucha por escapar de los otros.

Asociadas al marco de significaciones que hemos observado en el fragmento anterior encontraremos estas líneas: “Un mundo de crisis y desintegración produce una belleza de tránsito, provisional en el Absoluto, y correspondiente a la turbación que la inspira”. (Arango, 1974, p.81). Aunque si bien en ellas, la palabra tránsito se utiliza en cuanto a su significación asociada a lo transitorio, lo fugaz, y no al embotellamiento vehicular, incluso este carácter provisional de la belleza, tiene relación con nuestro objeto de estudio: la ciudad. En ella todo es pasajero. Creemos que no debe ser un azar que en nuestro idioma tránsito tenga que ver con el caos vehicular propio de las ciudades y con lo pasajero. Incluso la palabra pasajero nos hace pensar en lo que está a punto de cambiar y a la vez en los ocupantes del transporte público. Por tal motivo, rastreamos en estas líneas el *Stoff* tránsito, que organiza el tema de la ciudad, en sus dos acepciones: el que se refiere al volumen de vehículos y peatones en la ciudad y a lo precedero en que se constituye toda vivencia en la ciudad para sus habitantes.

Encontramos en el manifiesto estudiado un antecesor de lo que Bauman (2000/2004) señalaba: “El corto plazo ha reemplazado al largo plazo y ha convertido la instantaneidad en el ideal último. La *Modernidad líquida* promueve al tiempo al rango de envase de capacidad infinita, pero al mismo tiempo disuelve, denigra, devalúa su duración”. (p.133). La instantaneidad como derivación final de la velocidad que ya abrumaba y exaltaba al mismo tiempo a los poetas que estamos analizando. La belleza, entonces, es una belleza de tránsito, de paso, que, como los seres humanos mismos, será reemplazada por otra cuando se agote el poder de turbación que la inspira.

Por último, encontramos la idea del caos: “La respuesta del poeta a este estado de zozobra y perpetua insensatez, es esta imagen de belleza airada, rota, dudosa, fiel reflejo de los sucesos y del caos en que estamos sumergidos” (Arango, 1974, p.81). En este caso los nadaístas se refieren a los acontecimientos mundiales que los impactaron: la guerra, la bomba atómica, el estado de decepción en palabras de Arango en que estaba sumida su generación. Sin embargo, nos parece que algo de la ciudad late en este caos al que se refieren. Relacionamos estas líneas con las primeras a las que hemos hecho referencia: ¿qué otra cosa sino un estado de zozobra y perpetua insensatez está reflejado en ellas? Entonces

el poeta debe responder, y de hecho lo hace: con un tipo de belleza particular, acorde al espacio en el que vive, acorde también a los acontecimientos históricos propios de la época de la cual da cuenta: una belleza airada, rota, dudosa.

La locura y la multitud no son abordadas por los manifiestos de El techo de la ballena, pero la velocidad y el caos sí. Sin embargo, los dos primeros *Stoff* serán tratados en el contexto del resto de su obra a ser analizada.

6. TRES ESCRITORES BALLENEROS

Luego de este recorrido por la selección que hemos realizado de ocho manifiestos de los grupos estudiados, en las siguientes páginas nos hemos dedicado a realizar un análisis de las obras que hemos seleccionado para nuestro corpus, siempre teniendo como eje el tema de la ciudad, e identificando sus *Stoff* y motivos, que serán nuestra guía al momento de establecer la comparación entre ambos movimientos.

Algunos de estos *Stoff*, ya los hemos identificado en los manifiestos, y encontraremos como estos se profundizarán en las obras los creadores que estamos estudiando. Por lo tanto, podemos advertir como la estética, a veces más o menos común, que establecen ambos movimientos en sus manifiestos, termina constituyéndose en una propuesta colectiva a la que cada autor aportará sus diversos matices.

Recordemos que el *Stoff*, según lo hemos planteado en el Marco Teórico de este estudio y según lo plantea Naupert (2003), tiene que ver con el material o argumento del cual está constituido un tema¹².

A lo largo de esta investigación nos hemos preguntado ¿qué define a una ciudad? Y cómo su definición tiene que ver con lo que Naupert (2003) llama “espacios generales tipificados”, es decir: ¿qué tipifica el espacio urbano? Es una pregunta que tiene una amplia historia en el desarrollo de las ciencias sociales y que no posee una solución totalizadora ni definitiva. Sin embargo, como lo plantea la profesora Bottino¹³, todos estamos más o menos conscientes de cuándo estamos en un espacio rural y cuándo estamos en uno urbano.

Tal situación implica que en nuestros procesos de socialización nos ha sido enseñado por la cultura a la que pertenecemos qué es una ciudad. Curiosamente, como lo plantea Amendola (1997/2000, p. 35) el lenguaje que suele usarse para estas definiciones no es un lenguaje exacto siempre. Aunque podría hablarse -y lo hacemos- de densidad poblacional, número de habitantes, tipos de viviendas, entre otros aspectos para definir las ciudades, estamos de acuerdo con este pensador de lo urbano en que el lenguaje al que solemos recurrir para definir las deviene metafórico. Y es justo en ese momento cuando los *Stoffs*, algo menos medible que las categorías que proponen las ciencias sociales, pasan a

¹² Ver pp. 24-29 de este estudio.

¹³ Ver p. 32 de este estudio.

organizarse mediante motivos: es decir símbolos, tópicos, y metáforas. Entonces en este punto la literatura pasa a ser expresión de la cultura, y en una relación bidireccional se nutre de ella y la nutre a la vez.

6.1 *Sube para Bajar*, Aray (1963/2016)

Como lo planteo en el prólogo que tuve el honor de realizar al libro Aray en el año 2016, *Sube para Bajar*:

Es *Sube para bajar* un volumen breve, ilustrado por Carlos Contramaestre, en el que se articulan o (des)articulan cuatro relatos, signados todos por el movimiento, maquinal por demás, de subir y bajar: bien sea en ascensor, en escaleras, subir y bajar de una patrulla policial. (Mariajosé Escobar, “Cartografiar el oleaje: Sube para Bajar” 2016, Aray, 1963/2016, párrafo 7).

Para Aray (1963/2016), como para Garmendia (1963/2020), los gestos de sus personajes, sus movimientos, el lugar que ocupan en el espacio son elementos que tienen una relevancia especial en sus narraciones. En este caso, el acto de subir y bajar es un movimiento repetido a lo largo de sus cuentos, una especie de eco que está significando, que plantea una reflexión sobre los ritmos de la vida, esa vida en estas narraciones transcurre en la ciudad.

También el poeta Ovalles observó en el año 1963, en el primer prólogo al libro que tituló “Subibaja”, la importancia de la repetición de este movimiento en la obra de Aray:

Nada más cierto que el hecho de subir o bajar (...) está demostrado que la horizontalidad solo constituye una perpleja acomodación de cuerpo humano (...) Sea el mar que sube y baja con tanta solemnidad o sea el cataclismo que se eleva y desciende para perseguirle. (Caupolicán Ovalles, “Subibaja” en Aray, 1963/2016, párrafo 1).

Ese acto de subir y bajar unifica el texto, pues el movimiento está presente en cada uno de los cuentos, el autor hace un obsesivo énfasis en él.

En el prólogo de la reedición de 2016, observo:

En este volumen Aray explora diversos temas que están muy vinculados entre sí: ciudad, anonimato, mecanización de la vida, burocracia, absurdo, tráfico, encierro, multitud, locura, soledad, represión, tortura, todo esto mediante personajes obsesos que repiten una y otra vez sus monólogos interiores por medio de un discurso fragmentario o rizomático como lo plantean Deleuze y

Guattarari. (Mariajosé Escobar, “Cartografiar el oleaje: Sube para Bajar”, 2016, en Aray, 1963/2016, párrafo 9).

En el contexto de este análisis temático, señalaremos que se trata de un solo tema: la ciudad, que se organiza en diversos *Stoff*, como los enumerados en el fragmento citado. Hay una angustiada necesidad por testimoniar los gestos cotidianos del día a día. Como si en cada uno de ellos estuviera expresada una verdad dolorosa, de la que, paradójicamente, todos los habitantes de la ciudad son partícipes: la soledad.

- **Cincuenta y siete escalones**

El primero de los cuentos del libro de Aray (1963/2016) es: “Cincuenta y siete escalones”. Como su título indica, estos cincuenta y siete escalones, recorridos una y otra vez por el cobrador, parecen ser otro personaje más del cuento. En realidad, son la concreción física, el motivo (la metáfora) que sustituye al verdadero personaje central del cuento: la ciudad. Este cuento no podía haber ocurrido en otro lugar que no fuera la ciudad. La anécdota es bastante sencilla, sin mayores complicaciones, con solo cuatro personajes además de la ciudad: un cobrador, un deudor -que nunca aparece y a quien representa su esposa- y la señora de servicio que atiende en la puerta al cobrador en la casa del deudor.

Por la manera en que está organizada la narración suponemos que esta escena ha sucedido muchas veces antes, y que seguirá sucediendo, innumerables veces y que nos permitimos citar *in extenso*:

El cobrador miró fijamente. Revisó el portafolio, lo abrió, lo cerró, lo cerró mal, lo volvió a abrir, miró fijamente en su interior, metió la mano, hurgó, levantó los ojos, sacó la mano, se llevó el portafolio a la altura de los ojos, miró por el hueco del mango del portafolio, levantó la pierna izquierda, de manera que el muslo horizontal y la rodilla vertical y pie y zapato moviéndose en el aire y el portafolio, firme en el muslo y sacó un paquete de papeles. El hombre miró fijamente. Llevó su mano derecha al bolsillo izquierdo de la camisa, tomó un lápiz y se lo llevó a la boca apretándolo con los dientes. Hojeó el paquete. Extrajo un giro. El cobrador miró fijamente. La escalera tenía cincuenta y siete escalones. Y no era necesario subir y subir, para bajar luego, vacías las manos, vacío el cuerpo, sin razón para volver a la oficina, presentarse a la secretaria del gerente de crédito y decirle que le diga al gerente que había sido infructuoso el viaje y que él se preocupaba porque el propio gerente, nueva adquisición de la empresa, le había llamado a las siete y cuarto de la mañana, antes de tomar el café y afeitarse y besar a los muchachos, para informarle de las deudas y, en especial, de la deuda de ese señor... (p. 3).

La manera en que están descritos los gestos del personaje central, el cobrador, su concentración en el movimiento de buscar el giro, el narrador hace énfasis en ellos, en lo repetido de los mismos. Hay algo maquinal en estos gestos lo cual constituye otro de los *Stoffs* que hemos identificado con relación al tema de la ciudad: el mecanismo, lo artificioso de los contactos y gestos humanos, que escenifica la alienación propia de la urbe.

El cobrador recuerda también al *Mito de Sísifo* (Camus, 1942), que de otra manera elabora el subir y bajar como metáfora de la vida contemporánea. El sentimiento del absurdo está muy relacionado con el pensamiento existencialista y nihilista, y es fruto de la pérdida de referentes propio de la Modernidad, donde el ser humano pierde parte del sentido de su existencia, anteriormente representado por la divinidad. Ahora, ese sentimiento es puesto en las ideas: la razón, la utopía, y posteriormente, la moda, los artistas pop y las redes sociales.

Por otra parte, la precisión neurótica que debe haber requerido el conteo: cincuenta y siete escalones cotidianos, llama la atención no solo por el hecho de que el cobrador sabe, de antemano, por visitas anteriores a ese edificio y de memoria que son cincuenta y siete escalones sino porque el narrador reitera el número una y otra vez en todo el relato, lo que genera tensión, podemos percibir el cansancio del protagonista, su hastío, e incluso hasta su calor y su sed.

No hay manera de saber, de memorizar con tal precisión la cantidad de escalones de un edificio, sino mediante el acto recurrente que nos muestra el narrador. Pero la pregunta no es ¿cómo? sino ¿para qué lo hace? ¿Por qué el dato, irrelevante, de cuantos escalones tiene un edificio es tan importante en la construcción del relato, tanto que forma el mismo título de la obra?

Hay un *mindscape* que se está poniendo de manifiesto aquí. Aquello de lo que hablaba Amendola (1997/2000) y que definía como un paisaje del alma, que se nutre del paisaje urbano y de sus ritmos. Lo repetido nos hace pensar en lo absurdo, en la real utilidad que puede tener el saber que son cincuenta y siete escalones los que se recorren una y otra vez en búsqueda de una respuesta que no llega, que probablemente nunca va a llegar. El narrador es gráfico hasta la desesperación: “vacías las manos, vacío el cuerpo” (Aray, 1963/2016, p. 3) al no encontrar respuestas.

Más que un paisaje delineado por el concreto, el humo y los carros, la ciudad tiene que ver con un estado del alma, con un *mindscape*, que ya para los balleneros estaba relacionado con la tarea que no llega a concretarse, que ocupa los días en una constante búsqueda que no parece tener objeto alguno. Ese estado del alma es el que está escenificado en este breve relato. La tarea repetida que se aplaza una y otra y otra vez, maquinalmente, está recreada en una atmósfera agobiante en la que ante nuestros ojos un personaje repite las mismas acciones que no llegan a término.

En el cuento el tema de la ciudad está presente en la atmósfera que se construye, ese estado del alma: tenso, inquietante, urgente, del que nos habla Amendola (1997/2000, p. 46). Esto nos da indicios para responder a nuestra pregunta de investigación ¿Cómo escribe un poeta de ciudad? Tal pregunta encierra en su propia formulación un peligro: el de caer en generalizaciones que puedan simplificar el asunto, o dejar por fuera las muchas excepciones que seguramente existirán. Sin embargo, nos atrevimos a realizarla, y a pretender contestarla, partiendo de la premisa que se sostiene en la relación dialéctica entre la literatura y la realidad. Si la realidad condiciona la literatura y el camino inverso es igualmente demostrable, no es descabellado pensar que la experiencia vivida en los lugares incide en el tipo de literatura que realizará un determinado escritor.

Explica Amendola (1997/2000):

La nueva metrópolis postmoderna es una ciudad donde los procesos vivientes y la actuación autónoma y no previsible de sus actores confieren nuevas, cambiantes y a menudo opacas racionalidades. Es una ciudad verdadera, densa en la que las identidades no son inmediatamente perceptibles. La ciudad de lo cotidiano construida por las prácticas, por los pasos y los humores de la gente, se inserta en la malla racional optimizada y legible de la ciudad-concepto desordenándola, y tornándola verdadera. (p. 41).

Quien finalmente concluye, citando a M. De Certeau: “La experiencia urbana deviene así: *una experiencia espacial, antropológica, poética y mítica*”. (M. De Certeau citado por Amendola, p. 41, énfasis nuestro). La experiencia de lo urbano tiene que ver entonces con la cotidianidad, con la presencia que ocupan los seres que la habitan en el lugar que hacen suyo. Sus pasos, como el gesto de contar cincuenta y siete escalones, la van construyendo, van delineando sus formas en el paisaje del alma que van generando en sus habitantes, que va mucho más allá de lo proyectado por los urbanistas que las diseñan. Esto en el caso de

ser ciudades planificadas, aunque Caracas no lo es, ni es tampoco una ciudad postmoderna, pero lo que queremos destacar aquí es cómo la relación que establece el ser humano con su cotidianidad, con sus ritmos y sus andares son las que generan un tipo específico de experiencia de lo urbano.

Otro elemento a destacar del fragmento citado es la alusión a la oficina, la secretaria, el gerente; hace su aparición lo urbano burocrático:

Las presiones del Banco, y el Banco que va retirarle el crédito a la empresa y, en fin, la necesidad insoslayable de ir a casa de ese señor, y hablar con el señor o la señora, y si no están volver, volver hasta localizar al uno o al otro y exigir la cancelación de la deuda (...) y de no cancelar en los próximos días, se vería la empresa en el penoso deber de llamar al abogado, y el abogado podía, muy bien, buscar al juez, y llegarse hasta la casa sin contemplaciones de ninguna clase con la orden, y ¡ay! Si o pagaba ¡ay! (Aray, 1963/2016, p. 3).

También las alusiones al abogado, el juez, el banco, la deuda: elementos que se superponen casi, al ritmo acelerado de la ciudad, estos personajes y lugares, no son posteriormente desarrollados ni descritos, no forman parte de la acción, más que en la evocación, en la preocupación del cobrador por la cancelación de la deuda. Sin embargo, el ambiente de las oficinas está delineado aquí, la presión de lo que dirá el jefe, la necesidad de cumplir un compromiso establecido con el banco mediante la empresa, que podría traer consecuencias legales para el deudor. Lo que está aquí delineado es una forma de organización de la vida y de la sociedad, propia del capitalismo, y que tiene en la ciudad su máxima expresión.

Este sistema de organización de los asuntos de la sociedad no es únicamente urbano, pero todo lo que él implica tiene en la urbe su expresión mayor. Los balleneros, que creían que se debía “cambiar el mundo, transformar la sociedad” siguiendo la consigna surrealista, insistirán en estos elementos en varias de sus creaciones. Ellos no realizan juicios de valor, ellos solo muestran, con el fin de que cada receptor se haga su propio juicio y elabore sus propias conclusiones. No existe un fin aleccionador en sus creaciones estéticas, alejadas, podría decirse, en el extremo contrario del realismo socialista: para ellos la metáfora, la descripción de ambientes y los medios expresivos tendrán un valor fundamental.

En cuanto a la forma, no es casual que estos dos fragmentos que hemos traído al análisis -que se continúan el uno al otro- tengan un ritmo acelerado, casi atropellado: la narración está elaborada mediante frases cortas, que casi se superponen la una a la otra,

como los estímulos que se perciben cotidianamente en una ciudad, unos sobre otros, casi solapándose.

Por otro lado, en este cuento, y en los otros, observaremos diálogos como estos que finalizan en un distante:

- Buenos días.
- Buenos días. (p. 4)

Todo aquello que elaboró posteriormente Bauman (2000/2004) en *Modernidad líquida* acerca de la ciudad y los extraños tiene en este libro un antecesor literario¹⁴.

Una ciudad se define en los albores del siglo XXI para este pensador por una característica fundamental: la posibilidad de toparse con extraños. Y ante esta posibilidad la civilidad parece tener que ver con la distancia que se ponga entre ellos y nosotros. En una ciudad no hay contactos, muy poco se comunica. Es interesante como esta realidad que plantea Bauman (2000/2004) en la primera década del siglo XXI ya había sido observada por los balleneros (también por los nadaístas, como veremos más adelante) en plena década del 60 y es uno de los elementos que más critican y contra los cuales se revelan. El mostrarlo en sus versos y cuentos tiene la finalidad de llamar la atención sobre ello.

Conviene apreciar cómo aquellas cosas que ya denunciaban, mostraban y criticaban balleneros y nadaístas -aquel mundo que quisieron cambiar- no hizo sino instituirse y profundizarse. Sin embargo, es importante también subrayar la diferencia entre la sociedad que analiza Bauman (2000/2004) y la nuestra que, aunque comparte un mismo tiempo histórico, tiene las características propias de nuestra cultura. La incomunicación es una característica de la ciudad a la que no escapa Caracas -no lo hace ya desde los años 60, cuando se comenzó a revelar como la metrópolis, latinoamericana, que es hoy con sus grandes diferencias con respecto a las europeas-.

Estos *Stoffs* y motivos que hemos identificado en el relato que nos ocupa, continuarán repitiéndose en los siguientes, y más adelante veremos las relaciones que pueden establecerse con la manera en que son abordados también por los escritores nadaístas.

¹⁴ Ver el planteamiento de este pensador al respecto p. 133 de este estudio.

El cuento finaliza con la sugerencia por parte del narrador de que el cobrador debe repetir esta operación con otros muchos deudores, ya que su portafolio está lleno de giros por cobrar, lo cual profundiza el sentimiento de lo absurdo, el principal *Stoff* que hemos encontrado en este cuento que está, como hemos visto, directamente relacionado con el tema de la ciudad.

Por otro lado, el cierre del cuento está relacionado con los caminos verdes, a la corrupción presente en los modos de resolver un problema, tan propio -lamentablemente- de ciertos sectores de la cultura venezolana. Aunque esto desborda nuestro tema de investigación nos parece importante destacarlo pues este final nos está hablando de modos de pensar, de cultura, ese ámbito tan complejo y tan inmenso que es también preocupación de la Literatura Comparada y que podría ser objeto de posteriores análisis.

- **Éramos tres solo tres**

Este cuento se desarrolla en un hospital. Como en el anterior la anécdota es bastante sencilla: tres hombres buscan a un cuarto -que nunca aparece- en un hospital para realizarle una visita. Lo importante en este cuento no es tanto la acción, sino el devenir -siguiendo a Deleuze y Guatarri (1975)- que recrea el narrador de la imagen de la ciudad, a través de un escenario determinado: el hospital.

Los tres personajes buscarán sin cesar a su cuarto compañero, perdido en ese fragmento de ciudad, imagen del laberinto. El hospital deviene entonces microlaberinto dentro del macrolaberinto de la ciudad.

Un primer elemento de ese microlaberinto es el ascensor, que es un motivo, el *Stoff* al que alude es el que hemos identificado como lo construido: un elemento fabricado por el ser humano que viene a determinar el movimiento en la ciudad. En ella, existen dos sentidos de movimiento principalmente: el horizontal, que se realiza por calles y avenidas y el vertical, que se realiza dentro de las edificaciones y que tiene en la escalera y el ascensor sus dos únicos medios de realización.

El motivo del ascensor es también abordado por los escritores nadaístas, en varias de sus narraciones y poemas. Tanto en los nadaístas como en los balleneros, el ascensor tiene que ver con la incomunicación y con el absurdo, dos situaciones típicamente urbanas - aunque como todo lo urbano, su aparición no pueda restringirse solo a este espacio

determinado-. En el siguiente fragmento el ascensor es el espacio a resaltar, y la situación que allí se narra tiene que ver con lo que venimos explicando:

Y entonces estamos ante el ascensor y marcamos el botón de llamada, y el ascensor y ascensorista llegan. Entramos. Médicos con batas blancas, mujeres con togas, hombres con anteojos y mujeres con guantes. Subimos. Piso cuarto. No hay espacio para una camilla, y la camilla y el hombre de la camilla y el otro hombre que está en la camilla tienen que esperar. Subimos nuevamente. Un hombre, bata blanca, anteojos, unas manos muy largas, y una cabeza muy calva, dice: -Pues hoy corté un absceso, operé nuevamente al de la fractura, operamos un tumor, maligno, por cierto, y...Resulta que estamos en el piso sexto... (Aray, 1963/2016, p. 9).

Lo primero a resaltar aquí es que el narrador continúa usando la misma técnica con que ha elaborado el relato que comentábamos anteriormente: frases cortas, casi superpuestas la una sobre la otra, dan cuenta de la multiplicidad de percepciones a la vez que tiene el habitante de la ciudad. Por otra parte, la minuciosidad en las descripciones es también propia de este escritor y comparte esta técnica con Garmendia, quien la utilizará también en su novela *Día de ceniza* (1963/2020).

En segundo lugar, irrumpe en el discurso un personaje urbano que veremos repetirse en el cuento: “Un hombre, un grillo, un ascensor” (Aray, 1963/2016): un ascensorista. Se trata de un personaje que difícilmente encontraremos en un espacio no urbano y que, sin embargo, ya no está presente en el paisaje urbano de nuestros días. Lo cual nos habla de unas costumbres que han cambiado, nos hace pensar que, aunque en cierta medida el paisaje del alma, el *mindscape* -en palabras de Amendola (1997/2000)- de la urbe que avizoraban los balleneros en la ciudad que testimoniaron tiene algunas similitudes con el actual, hay también muchas cosas en él que han cambiado.

En tercer lugar, en el fragmento citado hay un diálogo que parece no tener un interlocutor, y que es como una conversación escuchada mientras los tres personajes suben. Se interrumpe el discurso. La fugacidad de los encuentros, su intrascendencia, está puesta de manifiesto aquí, en una cotidianidad -la del hospital- observada por tres amigos que rompen la suya para hacerle una visita a su amigo enfermo.

El ascensor va hacia arriba y hacia abajo, en múltiples oportunidades, y en él los personajes centrales continuarán la búsqueda de su amigo enfermo. En el relato anterior, el medio para subir y bajar, acción preponderante en el libro de Aray (1963/2016), eran las

escaleras, en este caso es el ascensor, y también lo será en el siguiente. El ascensor es un motivo, un símbolo de lo urbano y también una metáfora: su movimiento incesante en una sola dirección -vertical- recrea ese subir y bajar propio de la condición humana, cuyo escenario en este caso es la ciudad.

Toda la acción del relato está condensada en un solo acto: el de buscar a su amigo Rodríguez, que ha devenido número: 168, sin identidad, sin rostro para los funcionarios que tratan de buscar al paciente, sin mucho afán. Veamos cómo se expresan al dar las instrucciones a los tres amigos para la búsqueda del cuarto, y cómo en esas instrucciones se percibe, por lo reiteradas, una sensación de incompletud, un *algo* que abruma al lector:

Él dice:

- Por aquí no es. Vayan por ahí, atraviesan el corredor, pasan la otra puerta, doblan a la izquierda. Allí están las habitaciones de los operados. Bien, allí no es. Siguen caminando y al llegar a la otra puerta, una de cristales, cruzan a la derecha y consiguen el 168. ¿A quién buscan? (Aray, 1963/2016, p. 10).

Esta búsqueda, infructuosa de principio a fin, tiene el mismo sentido que el intento fallido de cobro en el relato anterior: el *Stoff* que tiene prevalencia en esta narración es el absurdo. En este caso, el absurdo está representado por la imagen de la búsqueda inconclusa, ese es el motivo mediante el cual se concreta. Esa sensación de imposibilidad en la ciudad. No se llega a nada. Se espera, se camina, se pregunta y la acción no termina de concluir. Todo ello tiene consecuencias en la salud de los habitantes de la ciudad. En su salud psicológica, que afecta su salud física.

En este relato, por ejemplo, uno de los personajes comienza a sentirse físicamente afectado por toda la descarga de adrenalina y de estrés que de seguro está experimentando: “la punzada cerca del corazón ha aumentado de intensidad”. (Aray, 1963/2016, p. 11). Todo ello describe un modo de ser, que tiene que ver con el espacio que se ocupa: la ciudad, y con el modo de organización de ese espacio.

No es descabellado pensar que la vivencia de la ciudad de alguna manera condiciona la búsqueda de una salida que se percibe como necesaria a ese laberinto, como si se pudiera abrir un boquete en la pared de la historia: es allí cuando aparece la utopía como salida, como alternativa a esa necesidad de humanizar lo que se percibe como atentatorio a la condición humana. Tal utopía está planteada por los balleneros en sus manifiestos, en los ensayos, artículos y entrevistas, aunque con el tiempo va perdiendo su empuje inicial y va

diluyéndose en una propuesta mantenida solo por algunos de sus miembros: Aray (1963/2016), Calzadilla (1962/2016), Garmendia (1963/2020) (hasta cierto momento este último).

“Abajo: carros, muchos carros, ambulancias, muy blancas todas. Policías y gente”. (Aray, 1963/2016, p. 11) con esa sola línea que describe el estacionamiento del hospital, se describe también la ciudad. Los carros, motivos del *Stoff* tránsito, al igual que las ambulancias. “Policías y gente” en esa frase, irónica, se percibe el agobio, la frustración ante la tarea inconclusa, ante la imposibilidad de realizar la visita.

Carros, policías y gente: todo esto hay en una ciudad, es una frase irónica para describirla. El narrador la dibuja con frases cortas, algunas son solo palabras separadas por punto o comas, esto sucederá en varios momentos de la narración. Tiene que ver con la interrupción de los discursos en la ciudad. Con la brevedad y a la vez la simultaneidad de los estímulos. Todo pasa a la vez en la ciudad. ¿Pero cómo narrar la simultaneidad en la disposición lineal de la narración sobre la página en blanco? Aray (1963/2016) tiene una posible respuesta: la brevedad, frases unas tras otras son hiladas rápido, separadas por punto. Como si el narrador se interrumpiera para decir otra cosa y otra y otra más.

A lo largo de todo el cuento encontraremos descripciones detalladas del edificio, los ascensores, los corredores. El hospital es otro personaje, no es solo el decorado. Todo en él significa. Estas descripciones son elementos importantes para nuestro enfoque: este hospital es la ciudad en pequeño, una micrópolis, como diría García Canclini (1997, citado por Lindon, 2007, p. 11). En él observamos un paisaje construido que codifica un paisaje interior, un paisaje del alma o *mindscape*, como plantea Amendola (1997/2000).

El hospital se escenifica como un depósito de seres humanos, en el que los pacientes son deshumanizados al punto de que no importa cuán urgente sea la necesidad de aquel personaje secundario, apenas delineado, de tomar el ascensor mientras se encuentra en una camilla¹⁵, si el ascensor está ocupado el paciente debe esperar.

Los diálogos, al igual que en el cuento anterior, son fragmentos interrumpidos, una especie de palimpsesto que no termina de tener una forma definida:

-Perdón... Buenas tardes...
Y una de las dos camas responde:

¹⁵ Ver fragmentos anteriores, p. 144 en este estudio.

-Buenas (Aray, 1963/2016, p. 12).

No responde una persona, responde una cama, lo cual muestra de manera irónica la despersonalización propia de la ciudad. Así, los extraños tienen entre sí el mínimo contacto estipulado, como un guion que se rechaza constantemente, con un parlamento que no quiere ser pronunciado:

- La mujer nos mira y nosotros que miramos a la mujer.
- ¡Señorita!
- Pero la mujer sigue su camino. Nosotros seguimos el nuestro (Aray, 1963/2016, p. 13).

Esto tiene que ver con la alienación propia de la ciudad. Aquel concepto que definió Marx y que explica Lefebvre (1961) como:

La alienación del hombre no es teórica ni ideal, no está situada solamente en el plano de las ideas ni de los sentimientos; es también, y sobre todo, práctica. El trabajo está alienado: servilizado, explotado, vuelto un fastidio, algo aplastante. (pp. 40 y 41).

Las ciudades son el escenario por excelencia de la alienación, como en estos relatos, en la ciudad a nadie parece importarles el otro, todos encapsulados en su pequeño universo, hastiados de la diaria labor. Encontraremos, como ejemplo de alienación el letargo de los funcionarios públicos al responder las preguntas de los tres amigos:

- Salimos. Nos dirigimos a “Información”. Pregunto:
- Un señor vino aquí y preguntó a usted por la habitación del señor Rodríguez y usted le dijo que era la 168, que viste chaqueta y es muy alto, ¿no lo ha visto?
- El hombre nos mira. Los ojos muy grandes. Responde:
- No. (Aray, 1963/2016, p. 14).

Esa indiferencia ante el otro y sus necesidades es propia de las ciudades, expresión física y máxima de la sociedad capitalista. El individuo es lo más importante, entonces el rostro del otro se desdibuja hasta casi desaparecer. El final del cuento, en su brevedad y brusquedad, no puede ser más elocuente:

- Y yo pregunto:
- ¿Encontraste al señor Rodríguez?
- Y el más alto que me responde:

- No, no lo encontré. (Aray, 1963/2016, p. 14).

- **Un hombre, un grillo, un ascensor**

El ascensor es una imagen recurrente en las narraciones y poemas de los balleneros y nadaístas. Como en el cuento “Los amantes del ascensor” de Arango (1963/2014) (publicado el mismo año), en esta historia todo sucede dentro en un ascensor. Su personaje central es Anselmo, un ascensorista: “Pero he aquí que nadie tiene que ver conmigo. Nadie tiene que ver con Anselmo, el ascensorista. Y yo conozco la propensión de los hombres (...) a huir de la soledad” (Aray, 1963/2016, p. 25).

El personaje que destaca Aray en primer plano es el ascensorista y nadie tiene que ver con él, en tal sentido es un personaje marginal a quien el narrador da voz: ¿por qué dar voz al marginado? Una aproximación a una respuesta podría tener que ver con el motivo por el cual estos autores tematizan la ciudad: lo que buscan en ella pareciera ser lo que comúnmente no se ve, lo que es ignorado. Su motivación tiene que ver con su concepción política: la necesidad de mostrar para evidenciar la necesidad de cambio. Esto podemos afirmarlo al leer sus creaciones estéticas, manifiestos y entrevistas, en los que expresaron tal necesidad.

El país agrava su circunstancia histórica a partir de 1964, de allí se plantea la necesaria gestación de El techo de la ballena, este crece con la violencia del país, El techo recoge todo un contexto de la realidad del país y la recoge en todos los órdenes: en la violencia literaria, en la violencia de las artes plásticas y en la violencia contra nosotros mismos, es decir ahí hay una proposición de consumición de vida, así como la pintura se agota en el cuadro que está ahí de Carlos Contramaestre. Así queríamos que fuera la vida con nosotros, es decir con el tiempo histórico, morir con ese tiempo histórico y *dar posibilidades a cosas nuevas*, y esto está planteado así porque a fin de cuentas la fuente a la que recurrimos nosotros -el surrealismo-, también proviene de un momento terrible de la historia mundial. Pero el surrealismo tiene menos textos políticos que nosotros, eso es lo que le da a ETB una estatura mayor a los restos del surrealismo en 1965. Para André Breton nosotros éramos auténticos epígonos del surrealismo. Eso, por un lado, después está el hecho de la ruptura, la irrupción de los valores instituidos que alarmaba mucho al país (“Entrevista a Edmundo Aray” en Coviella, Esther y Dávila, Nelson, 1981/2015, pp. 92 y 93, énfasis nuestro).

Existe un verdadero afán por encontrarle camino a nuevas realidades, aunque este no haya llegado a consumarse, tal era parte de su apuesta estética y política, es por ello que dan voz al marginado y es por ello que se empeñan en mostrar las llagas de la sociedad en

la que vivían. Todo ello sin un afán moralizante, simplemente que la conciencia del lector emergiera -si habría de emerger- del vínculo que realizara entre la obra estética y la realidad.

En el caso del cuento que nos ocupa, Aray (1963/2016) está poniendo en primer plano un no-lugar¹⁶ que mediante su creación literaria deja de serlo, se convierte en el lugar por excelencia de lo humano, en donde ocurre la anécdota fundamental del cuento: un ascensorista que es ignorado y expuesto al encierro y a la soledad termina por perder el juicio. Esto sucede también en los manifiestos de los nadaístas que como hemos visto elaboran su discurso a partir de algunos no-lugares: locomotoras, semáforos, baños públicos, ascensores.

La diferencia entre los enfoques de los balleneros y los nadaístas en cuanto a los no-lugares estriba en que para los primeros el no-lugar es la expresión de la soledad y para los segundos estos estaban relacionados con el erotismo. En tal sentido pensamos que esto tiene que ver con la visión hedonista de la vida que promulgaban los nadaístas y también con una necesidad de escandalizar a la sociedad pacata en la que vivían¹⁷. La necesidad de escandalizar era también compartida por los balleneros, pero por las características diversas de la sociedad en que vivían con respecto a la colombiana, no se enfocó tanto en el erotismo sino en la violencia.

Junto al *Stoff* soledad se hace presente en este cuento el *Stoff* que hemos identificado como encierro, y aquel que hemos llamado alienación: todo ello está planteado mediante la imagen del ascensor, que es un motivo, en él está concentrada la fuerza expresiva que nos mueve a identificar todos estos *Stoffs* y que genera una despersonalización del individuo: “dicen, lenta o tímida o autoritaria o groseramente: ‘el número dos, el número tres’. ¡Ah! Con gusto los llevaría al infierno. ‘Cuarto piso’”. (Aray, 1963/2014, p.25).

Anselmo entonces ya no es Anselmo, deviene número: un simple medio para llegar a un fin que es desplazarse por esa ciudad vertical que es el edificio. Cabe aquí también esa reflexión de Bauman (2000/2004) sobre los extraños de la ciudad¹⁸ que hemos aludido con anterioridad. No es necesario que Anselmo tenga un nombre si Anselmo no existe para los otros sujetos, es una borradura: el número que necesitan decir para llegar a su destino.

¹⁶ Ver pp. 39-40 de este estudio.

¹⁷ Ver: Rubio León, (2022), *Nadaísmo: una propuesta de vanguardia*, pp. 23-31.

¹⁸ Ver pp. 138-139 de este estudio.

Las siguientes líneas expresan la rabia reprimida del ascensorista por sentirse ignorado: “y ahora este maldito ascensor” (Aray, 1963/2014, p. 25). Pero a la vez, Anselmo hace suyo el ascensor:

Pero no, a veces creo que soy un entrañable amigo de estos señores, de estas señoritas y viejas y niños que vienen a mi ascensor (*porque ha de saber que este ascensor es mío, mientras permanezco en él las ocho horas reglamentarias*), y si no fuese por temor a perder el puesto, a una bofetada o...a quién sabe qué, besaría a una de esas muchachas. (Aray, 1963/2014, p. 25 énfasis nuestro).

En estas líneas encontramos la apropiación del espacio en el que se vive durante esas ocho horas obligatorias. el ascensorista hace lo suyo. Entonces el no-lugar se convierte en un lugar con el que se desarrolla una relación dicotómica de amor- odio, esa relación tan común en los habitantes de las ciudades a las que se ama y se odia hasta la desesperación. El ascensor es un microespacio de la ciudad, y el tiempo en él transcurre de manera distinta ante la presencia o no de otros seres humanos:

Sin embargo, no debería quejarme. A veces cuando no hay señores ni señoritas, ni viejos, y el ascensor no sube ni baja, y el trabajo es más fastidioso y menos bullicioso y más solo, a veces, digo, me voy al otro ascensor... (Aray, 1963/2014, p. 25).

Se tematiza la ciudad como un espacio en el que se vive una gran soledad, y siendo el ser humano un ser social por naturaleza, el ascensorista busca el contacto humano. Vive su soledad de una manera opresiva, sofocante. Los nadaístas también recurrirán al *Stoff* soledad para narrar la ciudad, ya lo hicieron en los manifiestos, como hemos visto, y profundizarán el tema en sus obras literarias. Sin embargo, la gran diferencia entre el cuento de Aray (1963/2014) y el de Arango (1963/1974) “Los amantes del ascensor” tiene que ver con el tono: en ambos hay humor negro, es cierto, pero por lo desesperante de la situación, el cuento de Aray (1963/2014) es más desgarrador: “Nadie presta atención a mi rostro ni a mi vida ni a mi casa ni a la ropa que llevo en mi cuerpo y cuido con tanto cariño”. (p. 26).

El ascensorista, ignorado por los demás, por los usuarios del ascensor, tiene la sensación de ser un espectador y la secreta necesidad de invertir los papeles: “Y por qué no cambio yo con alguno de estos señores de portafolio bajo el brazo (...). Y por qué no

preguntarle con voz pegajosa a la oficinista (...) si puedo acompañarla cuando salga del trabajo o llevarla al cine”. (Aray, 1963/2014, p. 26).

En pocas líneas se expresa una necesidad dolorosa de invertir los papeles. De fondo, lo que se está planteando es un asunto de clase, de cómo la clase social puede llegar a determinar la vida. El ascensorista se sabe diferente a los que utilizan el ascensor, ellos son los otros, pero en este caso, él quisiera poder ser ellos. En este sentido el libro está planteando una concepción política, una manera de ver el mundo, una organización social que busca exponer.

Hay en la incomunicación con los otros, una conciencia dolorosa de ser el otro, y ante ella el sujeto se revela con violencia:

La neblina cae sobre los edificios. El hombre tenía una cara inolvidable. *Podría matarlo*. La neblina es extraña, es gris, se contrae o se dilata. Por la ventana de mi cuarto la neblina limita mis ojos, la neblina. Debiera haberle dicho al señor de los ojos de piel seca: buenas tardes, hermano. *Es tan bello saludar y decir adiós*. (Aray, 1963/2014, p. 27).

Este fragmento escenifica una atmósfera en dos dimensiones: se crea la atmósfera física mediante la imagen (motivo) de los edificios: en este motivo está descrita la ciudad, y como podemos ver, la ciudad no es solo el concreto, lo construido por el hombre, es también su neblina, y cómo esos edificios se levantan entre su bruma. También todo eso es la ciudad: la atmósfera que se recrea es la de una ciudad a medio camino entre lo natural y lo construido, lo opresivo y lo sublime. Luego, en un fuerte movimiento de contraste, el personaje se plantea la posibilidad de matar. Entonces la línea armoniosa de la descripción de la ciudad se ve quebrantada y aparece el rizoma (Deleuze y Guattari, 1975) lo múltiple, lo que conecta y no tiene un solo significado. El cuento puede ser visto desde varios ángulos, así el libro en su totalidad.

“Es tan bello saludar y decir adiós”. (Aray, 1963/2014, p. 27), es la expresión de un anhelo. Es la conciencia agónica de la diferencia que le impone la sociedad, es el grito humano que pide contacto, cercanía, que pide ser reconocido. ¿Qué es lo que limita este reconocimiento? la inmediatez, la rapidez, la velocidad con que se mueven las personas, propia de la ciudad y de la sociedad capitalista.

El ascensor como no-lugar es un lugar de tránsito. No es un lugar pensado para la permanencia. En él las interacciones son mínimas. Un mínimo saludo -cuando lo hay- la necesidad de llegar -rápido la mayoría de las veces- a un destino. Pero qué pasa cuando ese lugar es el sitio de trabajo de un individuo: el ascensorista trabaja en un no- lugar que, para él, a contracorriente con los usos que dan los otros a ese espacio, es un lugar, el sitio en el que transcurren sus ocho horas de jornada laboral.

Este cuento pone en primer plano también el *Stoff* que hemos denominado como encierro. La sensación de poco espacio del ascensor pone de relieve la imagen de la ciudad como cárcel. El ascensor es un microespacio de lo urbano, como el hospital en el cuento anterior, en el que la imagen que domina es la de laberinto. Recordemos a los tres personajes yendo de un lado a otro sin encontrar a su amigo Rodríguez, pidiendo direcciones que constantemente no hacían más que perderles y separarles de un objetivo que nunca se concreta. Por el contrario, este cuento restringe la acción casi por completo a un solo espacio: el ascensor. Ese espacio, reducido y poco ventilado, a media luz seguramente, nos mueve imaginariamente del laberinto del que venimos en el cuento anterior a algo muy similar a una cárcel.

Sucede que hay algo de cárcel y algo de laberinto en las ciudades, y estos microespacios son maneras otras de aludir a las ciudades en su multiplicidad, en su estructura rizomática: cárcel, laberinto y basural entre otros significantes comparten fragmento a fragmento el mosaico inconcluso de la ciudad que hacen los balleneros:

Aquí, en la ciudad, no hay parques. No hay árboles ni plazas ni parques ni monumentos a los pequeños amigos del hombre, de mis brazos, de mi cuerpo maduro, de mis palabras. No hay parques ni plazas ni árboles. No hay algo. Pero no...requiero calma. Cualquiera podría pensar que soy torpe, y resulta que no soy torpe, resulta que estoy solo...como el insecto encerrado en el ascensor. (Aray, 1963/2014, p. 26).

Ante tanta soledad aparece el insecto, el grillo, que viene a sustituir la compañía anhelada por el sujeto: lo deja en el ascensor, habla con él, le saluda, discute con él. La ciudad es descrita por el narrador-personaje desde su lado más desolador: está mostrando una ciudad sin árboles, ni plazas, ni parques, una ciudad que no parece ser Caracas, pero acaso es Caracas -lo intuimos por otras marcas textuales, por la atmósfera que está construida-. Más allá de que sea Caracas o no, lo común en estos cuentos es que esta ciudad

que en ellos se narra bien podría ser cualquier otra ciudad de Latinoamérica, y esto nos habla de una experiencia de lo urbano que va más allá del lugar desde el que se escribe. Realmente, lo que está de fondo es una manera de vivir lo urbano: el ser necesita calma, porque vive en una constante angustia. “Requiero calma” es una frase que termina de hacer explícita una añoranza que se construye en cada uno de estos relatos.

En la obligación de cumplir un horario y unas formas, en la velocidad del tránsito, que lleva al ser a una carrera constante contra el tiempo y contra sí mismo, en la superficialidad del contacto con otros seres humanos nos topamos en cada uno de estos cuentos, en diversos grados, con distintos tonos frente a una tematización de la ciudad que destaca lo que podríamos llamar una maquinización de lo humano, que no es otra cosa que lo que Marx denominó como alienación. El ser humano convertido en máquina se vuelve extraño para los otros y hasta para sí mismo en la lucha por entregar su fuerza de trabajo a cambio de la posibilidad de aspirar a lo mínimo para su subsistencia, para poder seguir entregando su fuerza de trabajo en un ciclo sin fin.

Aray (1963/2014) y los balleneros, se valen del tema de la ciudad para evidenciar esto, en las creaciones que estamos trabajando, pero no proponen en ellas ninguna posibilidad alterna. Son como fotógrafos que muestran una instantánea de la ciudad, y que cada espectador realice sus propias conclusiones.

Además de lo ya destacado, hay otros aspectos de este cuento que quisiera mencionar, entre ellos:

- El paso del tiempo, inapelable: en este aspecto se encuentra diluido el *Stoff* velocidad.
- La iglesia: motivo del *Stoff* que hemos identificado como: lo construido.
- La mendicidad: otro motivo de la ciudad. En este caso es un personaje terciario, prácticamente solo una voz que pide limosna, es un motivo que expresa la presencia del *Stoff* marginalidad.
- El autobús, como motivo del *Stoff* tránsito.
- El hospital, otro motivo del *Stoff* lo construido, lo cual se relaciona con el cuento anterior.
- Un carterista, motivo del *Stoff* delincuencia: otro personaje apenas delineado por su acción: roba a una persona en el autobús mientras el ascensorista lo observa. Es

curiosa la posición pasiva del ascensorista ante este hecho, no lo delata, no hace ningún gesto, solo observa. Esto nos hace pensar en que, en la ciudad, muchas veces el ser humano asume posiciones pasivas, de observación ante toda la voracidad que existe a su alrededor, lo que tal vez podría interpretarse como una posición de resguardo de su integridad.

- “El hombre mueve sus manos entre folios y papeles”. (Aray, 1963/2014, p. 31). Folios y papeles son una imagen o motivo recurrente en estos cuentos y en las creaciones que analizaremos más adelante de balleneros y nadaístas. Es una alusión directa a la burocracia y la ciudad, podría decirse una sinécdoque de lo urbano, una manera de hablar del todo por la parte. Se trata de una alusión al *Stoff* burocracia, que será de gran importancia para los balleneros.

Hay un elemento que quisiéramos destacar, irrumpe en el relato, y está también en otras de las creaciones que hemos analizado, es la montaña:

El domingo me iré a la montaña. Desde allí, desde lo alto, se ve el mar. Profundamente azul, profundamente extraño. A veces, en la tarde, hacia el límite del mar me parece ver un leopardo, un formidable leopardo dando zarpazos a los vientos. El mar debe ser un dios, no una diosa, un dios violento y orgulloso (Aray, 1963/2014, p. 29).

“La montaña” ¿es el Ávila? Tal pregunta no puede ser respondida pues el autor no ha hecho explícito el nombre de la montaña, al igual que en los manifiestos de El techo de la ballena: “Para la restitución del magma” (1961), en el que también se alude a la montaña sin nombrarla; y “Segundo Manifiesto” (1963) en el que sí se nombra a la montaña como “Cerro del Ávila” (Ortega Oropeza, 2008, p. 13), pero no se ahonda en esta imagen.

Con su fuerza enigmática, esta montaña genera un contundente contraste con toda esta atmósfera de ahogo y encierro que viene construyéndose. Lugar de escape y de evasión, de descanso y ensoñación, la montaña es tal vez el único elemento donde el personaje puede encontrar, así sea por breves momentos, la calma por la que clamaba anteriormente. El viaje a la montaña no forma parte de la acción del relato, pero su sola aparición como propósito en él, genera un efecto tranquilizador. Es importante además en nuestro enfoque porque nos hace ver que la ciudad que se narra posee un remanso que, aunque solo sea escenificado en la fantasía del personaje, es de gran valor: la ciudad a la

que se alude en el texto tiene una montaña evocadora, que es su lugar tranquilo, lejos del caos de la ciudad.

Por otra parte, si imaginamos este libro como un todo, podríamos pensar que los cuentos suceden todos a la vez: mientras el cobrador intenta cobrar una deuda, los tres amigos buscan infructuosamente a Rodríguez en el hospital y el ascensorista muere de soledad y habla con un grillo: todo al mismo momento y sin conclusión en la misma ciudad.

En cuanto a la forma: se narra la cotidianidad, se usa un lenguaje llano, simple, que narra el día a día del personaje. Toda la acción se focaliza en el personaje central, que es un narrador-personaje. Al igual que en los relatos anteriores, los diálogos son escasos y breves, suceden entre extraños que se topan en la ciudad, lo que nos hace pensar en la idea de Bauman (2000/2004) de la ciudad como generadora de encuentros entre extraños, que se evaden para mantener la distancia que les impone la civilidad¹⁹.

Otro elemento común a estos relatos es su circularidad. Las acciones que en ellos se desarrollan, en cada uno de sus finales, parecen sugerirnos que seguirán sucediendo en un continuo de tiempo indeterminado.

El lenguaje está cargado de violencia, en algunos casos se utiliza el lenguaje soez, y esto será común a todos los escritores balleneros, y compartido también por momentos con los nadaístas, aunque los venezolanos hicieron un mayor énfasis en ello.

Existe una insistencia, una necesidad de realizar repeticiones, las palabras se repiten una y otra vez, también las acciones. Esto nos habla de la rutina, de una situación que sucede siempre de la misma manera hasta el hartazgo.

Otra vez acude a nosotros la imagen de *El mito de Sísifo* (1942) de Camus. Será una imagen que, aunque no es explícita, está representada en la insistencia agónica en unas situaciones de las que no parece haber escapatoria posible y que generan el sentimiento del absurdo. Todo el relato da vueltas. Vuelve sobre sí y en última instancia deriva en la locura y la inercia.

¹⁹ Para ahondar en este tema véase Bauman, (2000/2004), *Modernidad líquida*. p. 104.

6.2 *Dictado por la jauría* Calzadilla (1962/2016)

En el libro de 1962 - *Dictado por la jauría*-, escrito por Calzadilla, veremos cómo los elementos anteriormente descritos en los cuentos de Aray siguen desarrollándose en la apuesta estética de *El techo de la ballena*. El tema: la ciudad, con sus distintos *Stoffs* y motivos. Observaremos a lo largo de este estudio cómo esas voces tienen un trasfondo similar, aunque en cada uno de ellas tenga diversos matices que las caracterizan.

En el prólogo de la reedición de este libro de 2016, Lisboa observó, que la voz lírica de este poemario pretende: “Hacernos pensar la ciudad y sus formas poco amables de compartirlas” (p.5). La ciudad que explora Calzadilla es vista en su cara menos amable, al igual que la que se hace presente en los cuentos de Aray. En ambas propuestas de ciudad pareciera tratar de mostrarse la herida que causa en el ser humano la alienación, sin decir cómo curarla, pero al señalarla con tanto ahínco posiblemente se pretende mover al lector a una toma de conciencia sobre la necesidad de que esta herida sea sanada.

Lisboa comenta que “hablar de *Dictado por la jauría* es hablarle a los años sesenta del paisaje de concreto armado, de lo urbano y de sus implicaciones” (p.5), y nosotros pensamos que esas implicaciones tienen que ver con los *Stoffs* que hemos venido identificando tanto en los manifiestos como en el libro de Aray.

Sin embargo, es un hecho que Calzadilla incorporará nuevos elementos a la propuesta estética de *El techo*, y estos vendrán a nutrir la reflexión sobre la ciudad y sus implicaciones planteada por estos escritores. En Calzadilla, además de los *Stoffs* que hemos reconocido en Aray identificamos otros tres que no están o por lo menos no están tan en primer plano como los observamos en sus poemas, estos son: antropofagia, violencia y locura, todos *Stoffs* que nos están testimoniando un modo de ser de la ciudad a la que estos poemas dan voz, como dice Lisboa: “es que la Caracas actual no dista de ser algo menos caótico, un poco más que jauría” (p.5) de esta manera se pone en relación la vivencia agónica de la voz que se construye en *Dictado por la jauría* (1962/2016) con la Caracas que existe actualmente.

Calzadilla (1962/2016), con esta obra, trata de “Ubicar nuestros símbolos, nuestra riqueza en las ciudades, nuestra vida, (este) sigue siendo un reto paranoico”. (p. 6), plantea Lisboa pues se requiere una atención inmensa a las cosas, a todos los elementos de los cuáles se compone una ciudad: “Resignificar las sillas, ser estampa fresca, alertar -cual coro

griego- las convenciones sociales, las manos del burócrata, romper el paraguas de la (in)certidumbre, los pliegues de la historia” (p. 6). Esos elementos, acercan al lector a una lectura surrealista de la ciudad; entendiendo por surrealismo aquello de lo que hablaba Benjamín cuando planteaba que este movimiento literario buscaba despertar el mundo de las cosas para hacer que todas ellas significaran, despojadas de sus usos racionales. Benjamín decía que las ciudades eran surrealistas por naturaleza.

La ciudad irrumpe en los versos de Calzadilla (1962/2016) desde el primer poema “Vivo a diario”: en el que encontramos la cotidianidad en su expresión primaria. Desde su título se habla de lo contingente, de lo transitorio, de la rutina: “Mido bien con mis pasos la calle”. (Calzadilla, p. 23), se trata de una voz que camina por la calle, que va midiendo la realidad de esta, se acerca, se aleja, ve desde el tránsito, imantada toda de espejismos, de los rizomáticos sentidos de la ciudad: “los árboles deseo encontrar en sus sitios de antes” (Calzadilla, 1962/2016, p. 25). Como si los árboles fueran certeza de humanidad, como si fueran un cable a tierra en medio de la multitud y el caos: “Me abro paso entre la multitud” (Calzadilla, p. 23). Este también es otro *Stoff* que Calzadilla profundizará y que, aunque ya lo veíamos delineado en algunos cuentos de Aray, tiene en Calzadilla una primacía fundamental: el hecho de abrirse paso, implica una lucha con los otros por el espacio, como si para ser en la ciudad el ser humano tuviera que pelear por el espacio en el cual debe situarse, es decir: existir.

Explica Bauman (2000/2004) que las multitudes son amontonamientos (pp. 105 y 106), no parece haber en ellas un sentido colectivo. Abrirse paso entre la multitud es una tarea individual a la que se entregan, paradójicamente, las individualidades que la conforman, cada uno desde su unicidad. En los poemas de Calzadilla veremos al sujeto abrirse paso e intuiremos ese movimiento de escape que realizan, desde su individualidad muchos de los integrantes de las multitudes.

La burocracia y su relación con la ciudad está también en este poema: “Cuídome de todo como buen / empresario que sabe administrar sus años”. (Calzadilla, 1962/2016, p.23). Entonces el motivo del empresario, el que se cuida, el que administra, nos está hablando del *Stoff* burocracia, presente también en el cuento de Aray mediante las figuras -también motivos- del cobrador, de los abogados.

Junto a estas imágenes o motivos está también el periódico “Leo la prensa” (Calzadilla, 1962/2016, p.23) que estará también en varios de los cuentos de Aray (1963/2016) y que veremos repetirse en *Día de ceniza* (1963/2020), y en los libros de los nadaístas que serán analizados. Estos autores registran el acto cotidiano de leer la prensa - en desuso en nuestros días como consecuencia del advenimiento del internet y las redes sociales- como parte de la cotidianidad de las ciudades que les tocó vivir: ese gesto, de todos los días, que se hace rutinario, tiene una significación: deviene imagen de la ciudad, rito al que sus ciudadanos se entregaban, y era tan común a nuestras culturas en ese tiempo que balleneros y nadaístas lo destacarán por igual.

El *Stoff* tránsito está presente mediante su ruido ensordecedor: “Me saludan las bocinas” (Calzadilla, 1962/2016, p.23) en el que late también esa profunda cotidianidad que inunda estas páginas. La imagen -motivo- del laberinto, presente en el cuento: “Éramos tres, solo tres” de Aray (1963/2016) se ve reflejada en esta alusión a lo urbano construido por el ser humano: “Edificios sin salida” (Calzadilla, 1962/2016, p.23), como si atrapados en ellos la vida en la ciudad transcurriera para sus habitantes en una constante búsqueda infructuosa de salidas.

La ciudad será laberinto entonces, pero también selva: “Rodéame magistral selva de concreto en este instante”. (Calzadilla, 1962/2016, p.23) a la que se entrega la voz poética, a veces en búsqueda de salida, a veces rendido ante su sublime hechizo. También se trata de una ciudad-bestia-devoradora: “Río de miedo - pánico y de hambre canina cuando la ciudad hace / la digestión de todas sus víctimas” (Calzadilla, 1962/2016, p.23). Víctimas de la ciudad, sus habitantes son digeridos por ese monstruo: Calzadilla construye un imaginario de ciudad que la emparenta con estas tres poderosas imágenes: laberinto, selva, bestia. Así, la ciudad muta, y con ella todos sus habitantes, en una relación de tensión que establece esta voz con ella y el impacto generado *por* ella en su psiquis, como si se tratara más que de una realidad material de un tipo de *ser*.

El final del poema nos hace pensar en una psiquis afectada por todos estos elementos, que piensa en el suicidio como escapatoria final, pero que retrocede ante este desfiladero, con una buena dosis de humor negro, característico de los poemas de Calzadilla: “Desciende Juan del último piso y decido no lanzarme dándome postín que mueve a risa en estos tiempos”. (Calzadilla, 1962/2016, p.23).

El suicidio, motivo del *Stoff* que -con cierta dificultad para escoger una palabra mejor, como lo hemos explicado- hemos denominado locura, no estaba presente en los cuentos de Aray (1963/2016). Lo veremos emerger nuevamente en el final de la novela *Día de ceniza* (1963/2020), y volver a aparecer en las creaciones estéticas nadaístas. Como todos los elementos que hemos destacado hasta ahora, no está en el texto por azar: nos habla de un estado de conciencia alterado por la ciudad, o en el cual la ciudad genera un impacto sustancial.

Por otra parte, en el poema: “Funcionario que celebra un ritual”, encontraremos varias imágenes que podemos identificar como motivos propios del tema de ciudad, ya presentes algunos en *Sube para bajar* (1963/2016) y que veremos repetirse en *Día de ceniza* (1963/2020), pero también en otros textos de los balleneros que no forman parte de este estudio como *Duerme usted, señor Presidente?* (1962/2016) de Caupolicán Ovalles; *Los venenos fieles* (1963/2016), de Francisco Pérez Perdomo y *Asfalto inferno* (1963/2016) de Adriano González León, estos son, entre otros: funcionarios, calles, avenidas, ascensores, oficinas, y que están cada uno de ellos asociados a *Stoffs* que veremos repetirse: la burocracia, el tránsito, lo construido, etc. y que estarán presentes también en las creaciones nadaístas.

“El tiempo es oro” (Calzadilla, 1962/2016, p.24), es una expresión muy propia de la urbe, que Calzadilla la utilice no es una sorpresa: él está dibujando ante nuestros ojos aquello de lo que hablaba Amendola (1997/2000) cuando planteaba que: “las palabras clave de la nueva identidad son: temporal, limitado, superficial. (...) El actual escenario mutable y efímero exige que las identidades se puedan formar, adquirir y transformar con la misma rapidez con la cual se cambia de traje”. (p.90).

En este poema está planteada una reflexión sobre el tiempo, y cómo este es vivido de una forma caótica y acelerada, tanto, que la voz se sorprende con la llegada del nuevo año: “Y el brillo de un año nuevo me encandila de repente”. (Calzadilla, 1962/2016, p.24). El tiempo es tan fugaz en la ciudad, que suscita su percepción alterada, entonces, este no es solo su duración, es también -y sobre todo- como esa duración es vivenciada por el individuo, y esa vivencia es afectada directamente por la *experiencia urbana*.

La identidad de los habitantes de la ciudad no es única, cambia a la velocidad de cada acontecimiento y, sin embargo, algo se mantiene de ella en el tedio, en el aburrimiento

de las ocho horas laborales de las que no parece haber escapatoria posible: “Todas las puertas están misteriosamente selladas” (Calzadilla, 1962/2016, p.24), esa sensación de que no hay escape, las puertas selladas son un motivo que hace explícito el *Stoff* encierro, que veremos repetirse en las creaciones de balleneros y nadaístas.

Esta sensación de encierro, propia de esta visión de la ciudad, se hermana con las de ahogo y opresión, como si hubiera en las ciudades que testimonian estos escritores algo que oprime y subyuga, de lo que no se puede huir.

Junto a esta sensación está la de no pertenecer: “Arrójase de todas partes, / arrójase del sueño, arrójase de mí mismo”. (Calzadilla, 1962/2016, p.24). De todas partes es arrojado este sujeto que se construye en el poema, como un desecho más de la ciudad. Hay en ello una sensación de extrañamiento, que evidencia la vivencia, y en algún grado conciencia de alienación.

Esta idea nos hace pensar en la estrategia émica de la ciudad sobre la cual reflexiona Bauman (2000/2004)²⁰. La ciudad, en algunos de sus espacios, busca expulsar de sí lo que no es asimilable. Al parecer, la voz que se construye en estos poemas no se asimila: está en esa tensión agónica de amor-odio a la ciudad que no le permite integrarse a ella de todo. Por esa razón, la ciudad lo vomita.

Es curioso como en estos poemas de Calzadilla (1962/2016), el sujeto deviene desecho, lo cual nos hace pensar en el *Stoff* basura, uno de los más abordados en la estética de El techo para hablar de la ciudad. Sin embargo, en este caso, la basura es el mismo ser que no se integra. Esto nos recuerda uno de los manifiestos de El techo de la ballena en el que sus creadores se asimilaban a sí mismos a la imagen de la basura y sus efluvios llamándose “reo(s) de putrefacción” (“El segundo manifiesto”, 1963, Santaella, 1992 p. 75).

En el desesperante final del poema terminan de cuajar todos estos elementos: “Otra vez el grito se me ha encerrado aquí estoy sentado como / Jonás sobre un barril de pólvora / se me ordena salir ya es tarde estoy atado al poste”. (Calzadilla, 1962/2016, p.24). El ser humano vive entonces el encierro, la sujeción, no es dueño de sí mismo y no puede escapar. La angustia de vivir estas experiencias se siente en la respiración agitada del poema: todo en él nos hace pensar en un sujeto alterado, lo cual nos mueve nuevamente al *Stoff* que

²⁰ Ver: Bauman, (2000/2004), *Modernidad líquida* pp. 107-109, para ahondar en este tema.

identificamos como locura. Una psiquis fracturada en parte por la vivencia dolorosa de una experiencia urbana que le es opresiva.

Por otro lado, en “Vecindad del buitres” encontraremos otros elementos a destacar: la comunidad del chisme que “se pone de parte del buitres para irrumpir en mis vísceras con sus lamentos de perro”. (Calzadilla, 1962/2016, p.25). Lo primero que podemos ver en este poema es la síntesis de las imágenes: se trata de un poema corto, mucho más que los dos anteriores, en el que, sin embargo, hay una historia: la narración breve respira en estas líneas, en las cuales se desdibuja la frontera convencional entre poema y cuento breve. Se trata de una vecindad, una comunidad, y cómo mediante el chisme esta comunidad devora al sujeto lírico. En este curioso texto encontramos el *Stoff* canibalismo, que trabajará recurrentemente Calzadilla no solo en este libro, sino en creaciones posteriores.

La sensación de ser devorado por el otro, tiene que ver con la estrategia fágica, de la que hablaba Bauman (2000/2004)²¹ en la que, en ciertos espacios, la ciudad, y sus habitantes devoran al otro, con el fin de asimilarlo anulando su diferencia característica.

La ciudad es contradictoria en este aspecto: con una inmensa heterogeneidad entre sus habitantes tiene una fuerza en tensión que tiende a la homogenización de los mismos. Así, sus habitantes se mueven constantemente entre estas dos pulsiones: el diferenciarse y el hacerse tan igual a los otros hasta perder la identidad. Surge entonces la imagen del canibalismo en Calzadilla: ser devorado -en este poema- e incluso devorar a los otros en otros poemas como: “Vivo a diario” (p.23), “Escorpión” (p.25), “El doble hace su entrada” (p.44), entre otros.

Este aspecto que será muy propio de la escritura de Calzadilla, no está presente en Aray (1963/2016) ni en el libro de Garmendia (1963/2020), al menos no en este sentido: devorar en la narrativa de Garmendia está íntimamente relacionado con el acto sexual.

En la imagen que ofrece Calzadilla (1962/2016) de esta comunidad, la voz poética es devorada por el cuervo al que luego llamará buitres, en todo caso se trata de aves carroñeras, que comen su vientre y sus vísceras, lo cual nos recuerda la imagen de Prometeo a quien un águila devoraba las vísceras como castigo divino por ofrecer el fuego a los mortales.

²¹ Ver: Bauman, (2000/2004), *Modernidad líquida* pp. 107-109, para ahondar en este tema.

En el poema “Con malos modales”, Calzadilla (1962/2016) volverá sobre esta idea, pero en un sentido inverso: “El caníbal en que me convierto / sin esperar mucho tiempo en los parques lustrosos”. (p.33). Encontramos otra vez la relación del ser urbano y el canibalismo, en este caso es la voz poética la que se convierte en caníbal. Esta relación es una idea recurrente en los escritores que abordan el tema de la ciudad. Como si vivir la urbe tuviera que ver con devorar al prójimo o ser devorado por él.

Posteriormente, en el poema breve: “Una sala de juego”. (p.28). La voz poética nos habla de la oficina. Se dibuja un espacio urbano por naturaleza, que pertenece al campo semántico del *Stoff* burocracia.

En este poema tienen especial importancia los objetos del mundo y los ruidos, como si a través de ellos el poeta quiere mostrarnos la imagen de un espacio y cómo este es caótico, atestado de elementos que: “hacen imposible la respiración familiar de los muros, que rebosan materialmente el marco acordado a la mirada”. (Calzadilla, 1962/2016, p.28).

En este mundo hay escritorios, sillas, rotuladores y una cantidad de objetos - motivos- que abruma la visión del individuo. En su brevedad y síntesis imaginativa, dialoga este poema con el despertar del mundo de las cosas habitadas a la rutina que Benjamin (1998) observó (p. 49) como característica del surrealismo. La atmósfera surreal del poema está dada precisamente por las cosas: ellas testimonian sin necesidad alguna de que el poeta lo haga por ellas.

El título de poema: “Sala de juego” es una ironía: como si los burócratas jugaran a ser otros en esos espacios que tematiza el poeta, como representando un papel, en una especie de juego perverso.

Del poema “Me reconozco” (p. 28) nos gustaría destacar este verso: “Me reconozco en la selva urbana que me propone una máscara” (Calzadilla, 1962/2016, p.28). Otra vez encontramos la imagen de la ciudad como selva, pero esta selva no es solo un lugar que pierde y es voraz, sino que en este poema esa selva citadina genera una acción: “propone una máscara” (Calzadilla, 1962/2016, p.28), como si la ciudad pasara de ser un lugar a ser un lugar-sujeto, extendiendo una mano invisible con la que otorga al individuo una máscara.

Esta máscara que de alguna manera le es otorgada al sujeto por medio de las dinámicas que se establecen en la ciudad y que Calzadilla explora en su poema “Me

reconozco”, nos hace pensar en la necesidad de ser otros en presencia de los otros. Esa idea -expresada por Bauman (2000/2004) (p. 104) como la esencia de la civilidad en la *Modernidad líquida*- está ya presente en este momento histórico de la ciudad que podríamos identificar con el inicio de la Modernidad en la ciudad de Caracas. Plantea Bauman (2000/2004) que la civilidad actual tiene que ver con proteger a los extraños de nuestro verdadero ser. En este sentido cita a Sennett (1978) cuando plantea que la civilidad es:

La actividad que protege mutuamente a las personas y que no obstante les permite disfrutar de su mutua compañía. Usar una máscara es la esencia de la civilidad. Las máscaras permiten una sociabilidad pura, ajena a las circunstancias del poder, el malestar y los sentimientos privados de todos los que los llevan. El propósito de la civilidad es proteger a los demás de la carga de uno mismo. (pp. 102 y 103).

Civilidad: máscara. La necesidad, en el mundo urbano de permanecer en la apariencia, de ser extraños que fugazmente se topan y cuya relación no pervive, aunque se viva a dos metros de distancia como en el cuento de Garmendia “El occiso” (1976)²² en el que dos vecinos viven años en el mismo piso de un edificio, escuchan cada uno los sonidos que hace el otro en su apartamento sin más ningún intercambio que el de unos “buenos días” en el ascensor, hasta que se precipita el trágico final.

Suele ocurrir esto en edificios, en los supermercados, en el transporte público. Salvo contadas excepciones, no parecen existir puentes que vinculen a los habitantes de una ciudad con el otro.

El efecto del ritmo del poema, se crea mediante la repetición de la frase “me reconozco”, que además de actuar en él como apoyatura rítmica, pareciera ser una especie de talismán contra la pérdida de la identidad propia de la ciudad.

En el poema “Los métodos necesarios”: “las costumbres han hecho de mi / un ser abominable / impaciente”. (Calzadilla, 1962/2016, p. 29), encontramos el *Stoff* que hemos denominado: mecanización del ser humano, que tiene que ver con el concepto de alienación, descrito por Marx (1867). Se respira en este poema un desgaste espiritual, el ser está aprisionado: “aguardo todo el día / como un funcionario privado del sueño a quien se le obliga a permanecer amarrado / eternamente a su silla”. (Calzadilla, 1962/2016, p.29), la

²² Cuento recogido en la *Nueva Antología de El techo de la ballena*, realizada por Aray en 2014.

alienación de la burocracia, otro *Stoff* que nos habla del tema de la ciudad es escenificado aquí en su máxima expresión: inmóvil, amarrado, encerrado y coartado de libertad, el funcionario no puede moverse lo cual genera un estado doloroso de conciencia.

Este poema parece buscar una salida a esta situación mediante cualquier método: “los métodos pacíficos y los métodos bélicos / por los métodos más violentos incluyendo el suicidio”. (Calzadilla, 1962/2016, p.29). La violencia es también un *Stoff* que operacionaliza el tema de la ciudad en el poema y parece ser un método no descartado por el sujeto lírico que oprimido por una situación que necesita cambiar, busca una salida, cualquiera que sea, por cualquiera de “los métodos necesarios” pues “el empresario ha cubierto el cielo con un paraguas ha hecho del mundo / un lugar apto para un crimen / ha reducido increíblemente a los / hombres al tamaño de una bala”. (Calzadilla, 1962/2016, p.29). La violencia planteada en el poema busca ser una respuesta a la violencia del poder: y no es la única salida posible: los métodos pacíficos parecen estar contemplados también e incluso el suicidio, que aparece como escapatoria final ante lo que no se puede cambiar.

Los poemas analizados funcionan como ejemplos de lo que se mantiene a lo largo del libro: los principales *Stoffs* que identificamos son: el encierro, la mecanicidad del ser humano, que también podríamos llamar extrañamiento o directamente alienación, la velocidad, el canibalismo, la burocracia, el tránsito, la locura, la violencia, la soledad y la multitud. Como observamos no todos ellos están presentes en la obra de Aray, anteriormente analizada.

Hay entre los autores puntos en común, pero se diferencian en que mientras Aray (1963/2016) es más descriptivo -lo cual también tiene que ver con el género en el que trabaja, el cuento- Calzadilla (1962/2016) va más a los estados de conciencia y comportamientos que están influidos por la vivencia de la *experiencia urbana*. Esta vivencia, como las descripciones de Aray -que también aborda la locura y la soledad, solo que la síntesis de la imagen en Calzadilla es mayor, lograda como hemos explicado también por el género que trabaja, poesía- no es solo asimilable a una ciudad como Caracas. Lo que hace que estos cuentos y poemas tengan la trascendencia que tienen, es que se trata de experiencias asimilables a la vivencia de cualquier ciudad del mundo, aunque estén abordadas con los tintes característicos de la ciudad en la que viven.

Dirá Aray (1962/2016), en el prólogo a la primera edición de este libro, que estos poemas parecen escritos por un: “Espectador a quien el muro endurece para siempre, espectador en la selva urbana, espectador con su alegría cifrada por los despojos de la miseria, funcionario privado de sueño”. (p.19). Ese espectador se sabe verdugo y víctima, devorado y devorador.

Los motivos que utiliza Calzadilla (1962/2016) para evidenciar estos *Stoffs* y con ello tematizar la ciudad son muy similares a los que utilizará Aray (1963/2016): funcionarios, calles, avenidas, ascensores, asfalto, perros, plazas públicas, ruido, escritorios, alcohol, suicidio, junto a la construcción de la imagen de ciudad en tres dimensiones: laberinto (también Aray dialoga con esta imagen de la ciudad), selva, monstruo y desierto (estos últimos tres sí serán propios de la escritura de Calzadilla, y no se repiten en Aray, sin embargo, sí los encontraremos, como veremos más adelante, en distintas gradaciones en los textos de los nadaístas).

La jauría es esa ciudad -cuya dolorosa vivencia testimonia el poeta- es la Caracas de los años 60, pero a la vez este poema no pierde vigencia y es también la Caracas de nuestros días, y cualquier otra ciudad, pues todos estos elementos han profundizado su mordida en los habitantes de la urbe.

6.3 *Día de ceniza* Garmendia(1963/2020)

Cuando Salvador Garmendia comienza a participar en *El techo de la ballena* ya había publicado dos novelas fundamentales de la literatura venezolana: *Los pequeños seres* (1959) y *Los habitantes* (1961), que consolidan la temática urbana ya iniciada con Guillermo Meneses en este país. Lo fundamental en estas novelas es la alienación, y el mundo marginal de seres anónimos a quienes Garmendia muestra en un primer plano. Posteriormente, *Día de ceniza* (1963/2020) continúa desarrollando estos temas que lo llevarán a poner de relieve la vida de personajes comunes y corrientes: abogados de poca monta, funcionarios frustrados que han perdido el sentido de la vida.

Desde la primera escena podemos definir esta novela como urbana: la misma se desarrolla en un café, el Victoria Arduino, que será el lugar de confluencia de *pequeños seres* a quienes ya no ocupa la necesidad de trascendencia, sino la lucha cotidiana por un quince y último que garantice la supervivencia.

Sabremos pronto en la novela, mediante la utilización de diversos topónimos, que la acción se desarrolla en la ciudad de Caracas, principalmente en el centro, donde está ubicado el café del que hablábamos con anterioridad y que será central en el desarrollo de la trama. Algunos lugares que son mencionados en la novela son los siguientes: El Calvario, El Palacio Legislativo, Santa Teresa, El Centro Simón Bolívar, Cine Paraíso, La Universidad, San Francisco, La Carlota. También nombres propios de hoteles y restaurantes como: El Victoria, El Princesa, San Remo, El Beirut, El Flora entre otros. Es importante destacar que por momentos la acción se mueve hacia el Este, y particularmente a Las Colinas, en contraposición a los ranchos. Por otra parte, especial mención merece la aparición del río Guaire, geosímbolo²³ de gran importancia para nuestra ciudad, y que no estará presente en las creaciones estudiadas de los escritores Aray y Calzadilla.

En la novela observaremos una insistencia en lo artificial, lo que nos hace pensar en el ser humano como un mecanismo, aquello que hemos calificado en este estudio como la mecanización del ser humano, que no es otra cosa que la alienación. Los personajes son una y otra vez descritos como muñecos, resaltando sus características más grotescas: “Sin embargo, no parecía realmente fornido; su gordura liviana le transmitía, más bien, el aspecto *de un muñeco de goma inflado al máximo*”. (Garmendia, 1963/2020, p. 12 énfasis nuestro). Así, resaltando ciertas características de los personajes tanto principales como secundarios que los asemejan a muñecos, Garmendia tematiza la alienación: un muñeco no tiene voluntad, los movimientos que puede realizar los hace mediante un mecanismo - cuando se trata de muñecos de cuerda- que le impone un ritmo y un sentido a su movimiento. Este es un *Stoff* que veremos repetirse en novelas y cuentos de Garmendia, podemos afirmar que es una de sus grandes obsesiones de escritor.

Desde la primera página, se presenta el *Stoff* alienación, y este se pone bajo el lente del escritor como una de las características fundamentales de la ciudad que testimonia:

Ahora, inesperadamente, uno de los clientes de la barra ha empezado a reír a todo pulmón, emitiendo una serie de registros breves y escalonados, cada vez sobre una vocal diferente. Entre tanto, la figura de piel bermeja, alta y cargada de hombros, permanece apoyada en el mostrador, sin conmovirse en lo más mínimo, como si aquella fuerte risa que por un momento ha llenado todo el

²³ Un geosímbolo es una unidad espacial que anima y estructura un territorio. Se trata de “Un significante con cargas valorativas y voluntades sociales que refleja y que forja una identidad”. (Bonnemaison, 2000, p. 55).

salón fuese una sonoridad *artificial*, un efecto de percusión producido por algún *mecanismo* en la dilatación del cuello. (Garmendia, 1963/2020, p.5, énfasis nuestro).

En la cita anterior se pone en primer plano lo maquinal, lo mecánico, incluso usando esa misma palabra, y esto sucede desde el inicio del libro. Que el ser humano derive en un mecanismo parece ser una última consecuencia de la alienación, se despoja al sujeto de su humanidad, un mecanismo es una cosa que actúa, que cumple un formato establecido en sus interacciones.

La ciudad que se construye en esta narración, está delineada por todo aquello que podemos asociar a los sentidos: sonidos, sensaciones del tacto, visiones del caos urbano, olores pestilentes y hasta sabores que -como el de un sándwich lleno de grasa- tienen un aire de ciudad que hace que inconfundiblemente sepamos que estas escenas se desarrollan en ese espacio que comienza a ser una metrópoli, la Caracas de los años 60.

El lugar en el que se desarrollan los acontecimientos tiene una importancia fundamental en esta novela, como si la ciudad misma pasara a ser otro personaje. Curiosamente, no son tantos los hechos relatados en la novela: toda la acción transcurre entre la preparación, el desarrollo y los momentos posteriores a la fiesta que sucede en Caracas con motivo del *Día de ceniza* (1963/2020).

En este sentido, podemos vincular la novela a lo rizomático, que plantean Deleuze y Guattari (1975): lo que importa en este lugar, Caracas, es su devenir, la imagen que nos muestra Garmendia se va construyendo ante nuestros ojos, y cómo puede tener diversas lecturas. Es importante también observar cómo las atmósferas urbanas varían durante el desarrollo de la fiesta del *Día de ceniza* (1963/2020) en esos tres tiempos: el antes, el durante y el después.

La alienación, *Stoff* dominante en esta novela, comparte su primacía con el *Stoff* soledad, ambos abordados por los dos escritores balleneros previamente estudiados. En cuanto al primero, la mecanicidad es el motivo con el que se presenta en el texto el primero de ellos: “-Hoy vino sola, ¿eh? En su máscara ósea el tabaco ha oscilado brevemente, y al acabar la frase pliega varias veces la mandíbula en una especie de rictus *mecánico*”. (Garmendia, 1963/2020, p.6). Vamos delineando de esta manera un *algo* común a varios personajes: lo mecánico, lo maquinal ¿tiene esto que ver con la vivencia de la ciudad?

Creemos que sí. La ciudad desgasta los intercambios sociales, hasta convertirlos en simples respuestas automáticas: gestos, tics, palabras que devienen gruñidos.

Es interesante cómo el autor describe los movimientos de los personajes: maquinales, artificiales, mecánicos: “como un reflejo tardío” (Garmendia, 1963/2020, p.6), estas descripciones son más atribuibles a una máquina que a un ser humano. Esto nos hace pensar además de la alienación, en la despersonalización del ser humano, propia de las ciudades y que el autor va recreando mediante los movimientos de los personajes que apenas está introduciendo.

Cabe aquí la reflexión que realiza Castells (1972/2014) sobre la cultura urbana, en la que se pregunta si realmente es posible que un tipo ecológico, es decir, un espacio como la ciudad pueda causar una forma de intercambio y un comportamiento distinto, propio de los seres que lo habitan. Castells (1972/2014) plantea que no solo el espacio, sino el espacio urbano en tanto clímax de un modo de producción históricamente determinado: el capitalismo, es el que genera este tipo de comportamiento. (p. 118).

Consideramos que la reflexión de Castells (1972/2014) es pertinente en este contexto, pues sería inocente pensar que un espacio puede determinar una conducta del todo. Pensamos que puede influir en esta conducta, pero que por sí solo no puede determinarla. Sin embargo, creemos que sí existe una *cultura urbana*, entendida eso sí como el fruto de una confluencia de factores, entre los cuales se encuentra el espacio, pero también las relaciones que genera un medio de producción como el capitalismo, del que ese espacio es la concreción y el apogeo más evidente.

En cuanto al *Stoff* soledad, también dominante en la narración, la encontraremos esparcida a lo largo de la narración en breves y superficiales conversaciones: “-¿Qué hay, Mario? - ¿Cómo está, Doctor?”. (Garmendia, 1963/2020, p.129). Quien pregunta primero es la figura impasible de un cajero en el mostrador, quien en sí mismo representa un motivo de la ciudad. Observamos la mínima conversación posible, se percibe la incomunicación de seres aislados, que viven en tránsito: una pregunta se responde con otra, no hay tiempo ni motivación para nada más. No hay puntos verdaderos de conexión y de contacto. Las conexiones realmente cercanas, cuando las hay, son pocas, y aún en ellas notamos una superficialidad que solo delata el inmenso vacío, la carencia espiritual causada por el

sistema en que se vive y por el modo de organización de su vida que lo lleva a sus últimas consecuencias: la ciudad.

El *Stoff* soledad, que hemos visto en los cuentos de Aray (1963/20016), especialmente en el que se llama “Un hombre, un grillo, un ascensor” y que es casi un telón de fondo, la base sobre la que se construyen los poemas Calzadilla (1962/2016), lo veremos aquí repetirse una y otra vez mediante breves diálogos que no alcanzan a significar una comunicación real con el otro, y que parecen ser los que más abundan en la ciudad, al menos en la ciudad que se construye en estos imaginarios.

Que Calzadilla (1962/2016) equipare la ciudad a un desierto tiene que ver con eso: con la percepción de un profundo aislamiento, de un desamparo.

Las primeras páginas de la novela se centran en la descripción de un lugar: el café, que es un motivo de la ciudad, ese lugar está delineado: a diez pasos de un pasaje, en medio del tráfico y la agitación que el narrador describe con detenimiento los *Stoffs* tráfico y multitud que están presentes desde el inicio de la novela, en el que se muestra una escena eminentemente urbana.

Magistral en sus descripciones del lugar, en muchos momentos de la novela el narrador suspende la acción y se centra en ellas:

En la barra *olía a sandwiches*: un poco a pan tostado, a viejas boronas, y otro a jamón y salsa agria -este olor se hace todavía más sensible, y parece vestir el aire como un traje grueso muy usado, cuando el lugar, como ahora, está solo-, mientras *en el espacio restante domina una emanación de rincón húmedo, cargada de aserrín y cerveza ácida*. El local es *bastante reducido, el techo bajo*. Tres gruesas columnas, que achican aún más el espacio, están revestidas de espejos hasta más o menos la altura de *un hombre, y el azogado irregular provoca en ellos toda clase de muecas y deformidades*. (Garmendia, 1963/2020, p.6 énfasis nuestro).

Los olores que hemos destacado son fundamentales en la construcción de la atmósfera que realiza Garmendia (1963/2020): se trata de un espacio marginal, donde las sensaciones son desagradables. Su busca ese efecto, el asco, la repulsión, con el fin de mostrar lo que no suele ser mostrado; Garmendia (1963/2020) quiere que la literatura se encargue también de lo bajo, pequeños seres que comen un sandwich en una taguara cualquiera, con olor a aserrín y cerveza ácida.

Lo repulsivo es un recurso que utilizará Garmendia (1963/2020) no solo en esta novela, sino en toda su narrativa, con ello busca mover al arte literario de su foco habitual. Lo bajo sí interesa para él, pues en lo bajo, en esa cotidianidad, está la posibilidad de mostrar lo que pocas veces ha sido mostrado en el contexto de la literatura venezolana, Garmendia tiene su principal antecesor, como hemos observado en Guillermo Meneses.

Además de ello, tenemos en estos dos últimos fragmentos varios elementos que son importantes para nuestro análisis: lo primero es el olor, como sabemos a la geocrítica le es muy importante el trabajo con los sentidos²⁴ ya que estos nos informan acerca de los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos narrativos -o poéticas- y es común que estos elementos aparezcan en narraciones -y poemas- que trabajen con un determinado lugar.

En este caso tenemos el olfato “olía a sándwiches” imaginamos un olor grasiento, un olor a salsas. Sería interesante pensar desde qué momento los sándwiches empezaron a formar parte de la cultura de nuestro país, pero eso desborda los límites de nuestra investigación.

El narrador se extiende en la descripción de este olor: el pan tostado, la grasa, la salsa que “parece vestir el aire como un traje grueso muy usado, cuando el lugar, como ahora, está solo”. (Garmendia, 1963/2020, p. 6). Es un olor que se percibe más cuando el lugar está solo. Este puede ser un dato interesante para un enfoque geocrítico, como hemos señalado.

Por otro lado, está el olor a húmedo, a aserrín y a cerveza. De esta manera podemos observar, oler casi, en breves pinceladas el narrador nos describe el lugar mediante el sentido del olfato.

De igual modo, está el espacio reducido, lo que nos hace pensar en una cierta sensación de ahogo, que aún no es explícita en esta parte de la narración, pero que será un primer indicio con el cual se da cuenta de ese *Stoff* que hemos identificado en las creaciones de Aray (1963/2016) y Calzadilla (1962/2016): la sensación de encierro.

²⁴ ¿Cómo percibimos el espacio? Como hacemos del espacio, más general, amplio e incluso impersonal, el lugar de la memoria, ese escenario que visitamos a través del recuerdo y la nostalgia. Las cosas que recordamos de nuestros escenarios o lugares amados las hemos percibido a través de los sentidos: ellos nos informan, nos hacen darnos cuenta de lo que nos rodea. Aunque la geocrítica no es nuestro enfoque es innegable que estos libros pueden ser abordados también desde esta perspectiva crítica, de la que nos nutrimos.

En esta descripción, más adelante, tenemos el protagonismo de la publicidad, con los afiches de refrescos y cigarrillos junto al letrero luminoso con el nombre del Café Bar que es un tema poco abordado por los escritores anteriores y que constituye un elemento importante para nuestro análisis: la ciudad es también su publicidad, las luces de neón, las vallas con las que se anuncian productos que muchas veces la mayoría de sus habitantes no pueden comprar. Más que simple decorado, los anuncios publicitarios forman parte del rostro de la ciudad.

En los siguientes fragmentos de la novela veremos irrumpir múltiples imágenes auditivas: el ruido de los zapatos, las resonancias propias de los edificios laterales, la voz interrumpida por el bramido de un motor y, por último, la carcajada metálica que siguió a un personaje hasta la puerta. Todas estas imágenes nos hacen pensar en el centro de la ciudad: el rugido ensordecedor que interrumpe las conversaciones. El *Stoff* ruido, abordado por los otros escritores estudiados, nos aporta elementos para considerar el estado alterado de conciencia que pueden tener los personajes que en este lugar hacen vida, un *mindscape*, en palabras de Amendola (1997/2000) particular: una vida interrumpida por ruidos. De la misma manera: una carcajada metálica, nos sugiere de nuevo lo mecanizado.

Los ruidos que describe Garmendia (1963/2020) se dividen en los internos de los microespacios o micrópolis (García Canclini, 1997, citado por Lindon, 2007, p. 11) que describe el narrador:

El bullicio había alcanzado su punto máximo, y era un solo ruido confuso en el que desaparecían las órdenes de los mesoneros, los lejanos campanillazos de la registradora y el chocar de platos y cubiertos, que parecían flotar confundidos en un espeso charco. (p. 35).

En este fragmento, a través de los sonidos se crea una atmósfera, la del restaurant, podemos casi escuchar el bullicio del lugar, la confusión de los mesoneros entre platos y cubiertos.

Pero también están los ruidos externos de la calle: “Gritó algunas palabras, en un timbre algo desafinado como un falso de trompeta, que allí dentro se hicieron ininteligibles y fueron interrumpidas por el bramido de un motor”. (Garmendia, 1963/2020, p. 7). Y con ellos se genera otra atmósfera: la del tránsito, el bullicio y el agite de la ciudad.

Por otro lado, la siguiente frase con la que se describe al personaje Antúnez, a su llegada al café: “Sentía los ojos llenos de sol, acuosos y calientes, como si los hubiera tenido un buen rato en agua hirviente”. (Garmendia, 1963/2020, p. 7), es una imagen táctil, se trata de una sensación corpórea que implica humedad y temperatura y que tiene que ver con la contaminación, con el calor propio de una ciudad cruzada de tráfico y de smog. Y posteriormente: “Paredes saludó a Antúnez, aferrándole el brazo con una mano febril, cuyo calor se trasmitía a través de la tela”. (Garmendia, 1963/2020, p. 12). Estas dos imágenes tienen que ver con el calor, con el ahogo de la ciudad y con su tráfico, que son testimoniados a través del tacto, por poner solo dos ejemplos, pero en la novela serán muchas las imágenes de este tenor.

El sentido de la vista es también explotado por el narrador, que recurrirá a él para describir la ciudad, con técnicas cercanas a lo cinematográfico: ampliando el lente de su mirada desde lo particular hacia lo general, como en el siguiente fragmento:

Aquel bufete de Ramírez ocupaba una sola habitación en el primer piso del oscuro edificio con aire carcelario, cuyos pasillos parecían horadados en las paredes de un foso. La vitrina, atestada de libros y papeles, las profundas butacas de cuero negro donde se sentaban todas las tardes... Al otro lado de la calle, las casas eran moles de compacta albañilería, revestida de estucos y mosaicos; un panorama uniforme de fachadas de corteza seca, con sus avanzadas de barrotes rematados en lanzas y coronadas con cenefas de mampostería y frisos esculpados. En el cuadro de la ventana permanecía la visión inmóvil de un tejado, y allí sobresalía el anuncio luminoso: «Barcelona. Hotel-Rest». Su resplandor intermitente orlaba el perfil pétreo y los pesados anteojos de Gustavo Sanabria, siempre inmóvil y como desplomado sobre sí mismo; los brazos colgantes y la prominente rodilla recostada a un brazo del sillón. (Garmendia, 1963/2020, p. 47).

En la cita anterior hay tres momentos que tienen como centro lo visual: en primer lugar el bufete de Ramírez, descrito junto al edificio en el que está situado realizando una comparación con una cárcel y un foso. Allí observamos el motivo de ciudad-cárcel, más específicamente de oficina-cárcel, ya presente en poemas de Calzadilla, quien compara la ciudad con una jaula y que veremos repetirse en los textos de los nadaístas. Luego está la descripción de lo que se ve desde la ventana de esa oficina, es decir la ciudad, con sus calles, sus edificios y sus fachadas, sus luces de neón y, por último, es como si la cámara volviera de nuevo a la oficina, a posarse sobre el que observa: Sanabria. En toda esta descripción, que se teje entre el microespacio oficina-edificio y el macroespacio ciudad,

descrita a través de sus calles y edificaciones, el sentido que tiene primacía es la visión. Miramos a través de los ojos de Sanabria, y nuestra visión se va desplazando, como plantean Deleuze y Guattari (1975): la imagen es su devenir (p. 36).

Por último, en cuanto al sentido del gusto, encontramos la aparición de diversos sabores, que dialogan con el lector y constituyen el imaginario de ciudad planteado por Garmendia (1963/2020), en su novela:

Desde las puertas de los bares lanzaba su mirada al rasero por sobre las mesas, o se instalaba en las esquinas, vestido de blanco impecable, parecido a un tosco muñeco de yeso. *El brandy* que bebían a pequeños sorbos, *tenía un sabor dulce y confortante*, distinto a todo, como si fuese alguna infusión cálida inflamada por aquella penumbra íntima del bufete, el roce curtido de los sillones o el olor a cuero, a libro viejo, a *humo de cigarrillos*. (p. 48, énfasis nuestro).

El alcohol parece ser un sabor propio de la ciudad que se construye en el texto, y con él la experiencia de la ebriedad. Junto a él el sabor de los cigarrillos y el del café: “*Saborearon con lentitud el buen café*, mientras el italiano mascullaba en un timbre nasal: *questa piccolísima serenata...*” (Garmendia, 1963/2020, p. 80, énfasis nuestro). No podemos afirmar que estos sabores sean privativos de la ciudad, como tampoco lo son, en su mayoría los motivos y *Stoffs* que hemos analizado hasta ahora, sin embargo, por lo reiterado de su aparición en estos textos y el énfasis con que se plasman en primer plano en los textos -no solo en este sino también en los de Calzadilla (1962/2016) y Aray (1963/2016) y en algunos de los nadaístas- podemos afirmar que el imaginario que estos escritores crean de la ciudad tiene estos sabores como fundamentales.

Los descriptores de la ciudad fundada por estos escritores, representada mediante *Stoffs* y motivos que hemos ido analizando no son únicamente privativos de la experiencia urbana, al menos no en su totalidad, esto nos hace recordar los planteamientos de Castells (1972/2014) al respecto, pues este pensador expresa como problemática la definición específica de lo urbano, pues considera que tal especificidad responde a una concepción ideológica. Lo urbano no puede estar definido únicamente por una forma ecológica determinada, la ciudad en este caso, su espacio. Lo urbano, y más aun lo que ha venido llamándose “cultura urbana”, tiene que ver con un medio de producción económico y un sistema político y social: el capitalismo.

Este es el motivo por el cual, como decíamos, los descriptores de lo urbano no son privativos únicamente de este tipo ecológico, antes bien, la ciudad como expresión de estos elementos que hemos señalado, concentra en su interior la mayor cantidad de estos elementos (pp. 277-280).

Como hemos revisado hasta ahora, más que la acción, lo fundamental son las descripciones del lugar, un microespacio o micrópolis (García Canclini, 1997, citado por Lindon, 2007, p. 11): el café, que es un fragmento de ese macroespacio que tematiza la novela: la ciudad. La acción del libro parece ser más bien la excusa para tematizar ese lugar: un abogado Antúnez, que engaña a su mujer, Leticia, con su secretaria, Pastorita. Tiene un amigo, Anzola, con el que comparte la frustración de no haber podido desarrollar sus inclinaciones literarias y que es abogado como él, y otro amigo, Paredes, todo ello enmarcado en la fiesta del *Día de ceniza* (1963/2020), con escenas eróticas, y rememoraciones tanto de Antúnez como de Leticia de su pasado en la provincia, antes de conocerse. La novela tiene un final que se va fraguando con diversos indicios: el personaje central intenta acabar con su vida, como producto de la frustración y del tedio.

Esta primacía de la descripción de la ciudad y sus habitantes ya la observó Jiménez Emán en su ensayo sobre la novela titulado “Día de ceniza y la estética del deterioro” (2011). Compartimos ese análisis: la ciudad es el personaje central de la novela, y está descrita pormenorizadamente, mediante la creación de ambientes caóticos y abrumadores. Esa ciudad está narrada desde diversos microespacios, entre lo que encontramos: la oficina, el café, el bar, el restaurant, el hotel, el cine entre otros. Esos microespacios son piezas de un rompecabezas, que construye el narrador y que cuando el lector permite que las sensaciones que se derivan de cada una de ellas lo impacten, obtiene al final el sentimiento del caos de la ciudad.

Los pequeños seres que también están en esta novela, como en su primera creación, son los personajes secundarios de la misma, y que serán apenas delineados: a veces una voz, una muy breve acción, un movimiento: burócratas (tal vez de todos estos los más desarrollados), buhoneros, el taxista, el barman, el limpiabotas, el enano, el hombre orquesta, los policías. Todos ellos más que personajes parecen ser símbolos -motivos-, están en su conjunto representando la Caracas de los años 60, con sus gestos y sus breves diálogos.

Otro *Stoff* que tiene gran relevancia en esta novela es la burocracia, representada en primer lugar por el mismo Antúnez, su secretaria Pastorita, y sus amigos Anzola y Paredes. Ellos son abogados de poca monta, venidos a menos. En sí mismos encarnan este *Stoff*, que se profundiza mediante la aparición de diversos motivos que ya observamos en las creaciones de Aray (1963/2016) y Calzadilla (1962/2020): el chisme, los papeles, lo escritorios, los ventiladores, el teléfono, el descanso del almuerzo.

Garmendia no tiene piedad alguna al retratar la superficialidad de las relaciones en las oficinas. La propia relación de Antúnez con su secretaria es banal, con una profunda carga de machismo y de cosificación del otro.

El *Stoff* multitud tendrá una gran importancia en el imaginario de ciudad que crea este escritor. *Stoff* parcialmente abordado por Aray (1963/2016), trabajado ampliamente por Calzadilla (1962/2016) y que veremos reaparecer en los textos de los nadaístas, la multitud parece ser un descriptor importante de la ciudad para estos creadores en su conjunto:

Miles y miles y millones de seres idénticos, diminutos y sucios correteando alocadamente como hormigas. La cerveza tenía un gusto dulce y consolador. Iba atravesando muy a prisa las calles animadas del centro hacia el lugar donde lo aguardaba Pastorita. (Garmendia, 1963/2020, p.21).

En medio de la fiesta y acompañado por el sabor de una cerveza, Antúnez se desplaza entre la multitud para reunirse con su amante. Sin propósito conocido los integrantes de esa multitud son comparados con hormigas. En esta imagen observamos su pulular, también es una imagen que genera desagrado.

La manera anárquica en la que es descrita esta multitud nos hace pensar en aquello que expresa Amendola (1997/2000) cuando plantea que los habitantes de la urbe:

Inmersos en la fantasmagoría de las mercancías y de las imágenes intentan con voracidad y sin éxito consumir la ciudad. Atraviesan la ciudad Solo para verla, como tropas de ocupación, fuertes, ávidos, prepotentes pero incapaces de verla. Asisten a una representación y a un sueño en el cual no son admitidos. Que a la vez los atrae y los excluye. Su compacto desfilar recuerda las columnas de prisioneros, de vencidos. (Amendola, 1997/2000, p.46).

La ciudad que tematiza Garmendia atrae y excluye a sus ciudadanos con la fuerza magnética de su *Día de ceniza* (1963/2020), una fiesta en la que se suspende por momentos el cauce habitual de sus rutinarias vidas como en el carnaval, los atrae a la celebración, los

excluye porque aún en esa suspensión de sus deberes, de su rutina, continúa la realidad a la que no pueden escapar: mañana por la mañana tendrán que volver a sus cárceles -así las hacen ver Garmendia (1963/2020) y Calzadilla (1962/2016)- las oficinas en las que han de emplear la mayor parte de su tiempo para ganarse su sustento.

La vorágine de esa multitud -informe, arrastradora, que llena todos los espacios- está en diversas partes del texto, como una masa de la cual el sujeto busca escapar, entonces, podemos imaginar una masa de sujetos buscando escapar los unos de los otros, como Antúnez, que deviene símbolo de ciudad (motivo): un abogado de poca monta luchando por hacerse de un espacio en el tráfico:

En ese momento, todas las caras se dirigen al remolino de muchachos harapientos que se agita sobre su propio vértice como una hojarasca. Algunos han demorado el paso o simplemente se han detenido en mitad de la acera, mientras el estruendo metálico de las bocinas hace enmudecer todo murmullo humano. Cuando Antúnez quiso avanzar de nuevo, una mole chirriante le cerró el paso hasta casi tropezar contra él. El carro que acababa de aparecer en medio del revuelo, era un injerto extraño armado de pegostes y ligaduras, carcomido y pintorreteado que avanzaba trabajosamente bamboleándose sobre dos ruedas laterales. Lo coronaba una plataforma circular. (Garmendia, 1963/2020, p.23).

En cuanto a la forma la novela posee pocos diálogos, en ella lo primordial es la descripción. Esto también es así en los cuentos de Aray (1963/2016), aunque en menor medida. Esos diálogos por lo general son banales e irrelevantes, y están llenos de interrupciones siendo el ruido, la agitación y el tráfico los principales elementos que no permiten la continuidad de las conversaciones.

La ciudad es entonces creadora de desencuentros, de interrupciones, de situaciones en las que la acción no termina de concretarse, sucediendo una y otra vez el intento por lograr un fin determinado.

Por otra parte, se trata de una novela fragmentaria, contada por interrupciones múltiples en el discurso, saltos temporales, recuerdos del pasado. El espacio del pasado es la provincia, lugar de donde vienen dos de los personajes principales Antúnez y Leticia. Ambos idealizan ese pasado, como si ese lugar fuera una suerte de paraíso perdido.

La novela utiliza el claroscuro en las descripciones que realiza de la ciudad, para tematizar la existencia en ella de dos clases sociales bien demarcadas: así, mostrará a los

habitantes de las colinas, y en seguida a los de los ranchos, y no solo a sus habitantes, sino a la realidad física que rodea a cada grupo social.

Todo el capítulo III que va de la página 23 a la 27 suspende en el libro la acción principal, generando una fuerte disonancia en el discurso. Antúnez se queda en la primera de sus páginas atropellado por una extraña multitud. El resto del capítulo es la descripción de la ciudad, se centra en algunos de sus personajes: un viejo que lleva un extraño aparato que provoca la admiración de la gente (el hombre orquesta, que es además un personaje que realmente existió en Caracas); un enano que se desliza entre los pies de la gente para entrar al cine. Este capítulo es la concreción máxima de la afirmación que hemos realizado: el personaje central de esta novela es la ciudad.

En ella su caos, que contrasta con los silencios de las madrugadas junto a todos los *Stoffs* y motivos que hemos analizado hasta ahora. La vitrina, como motivo es identificable en lo que Bauman (2000/2004) denomina: “Espacios de consumidor” (p. 110) también presentes en la novela, y que representan espacios en los que se pone de manifiesto la estrategia fágica de las ciudades para eliminar las diferencias entre los extraños homogenizándolos y anulando su identidad. Es así como esta multitud imbuye al personaje central, que lucha contra ella, pero que no tiene escapatoria. La vitrina es imagen de la ciudad, del consumo, que se realiza en actitud *zombificada*.

Todos los gestos descritos en este libro están narrando múltiples conductas, son testimonio de las rutinas de la ciudad, de su pulso, y forman parte del *mindscape* de la ciudad de Caracas en los años 60. Los gestos que describe Garmendia (1963/2020), testimonian en última instancia a la ciudad que los engendra. Con ello Garmendia busca mostrar, como los dos escritores anteriores, no propone una salida -excepto tal vez por Calzadilla (2016/2020) en su poema “Los métodos necesarios”-. Su fin es mostrar un sistema, dejar constancia de un estado de cosas que tiene como centro la ciudad como su más evidente realización. Esa salida que se buscaba en los manifiestos, mediante el arte, no llega en las creaciones estéticas a ser planteada, con la excepción mencionada.

¿Para qué hablar de la ciudad en estos términos? Aunque no hay una única respuesta a tal pregunta, nos parece que mostrar descarnadamente la ciudad, sin edulcorarla, sin maquillarla tiene como objeto más que cambiar el sistema que la entroniza, mostrarlo,

desnudarlos, lo que suceda después no está en el control del escritor, lo cual no significa que este acto sea inocente.

Hemos ido tejiendo vasos comunicantes entre esta novela y los dos escritores abordados con anterioridad, estableciendo la comparación entre unos y otros mediante el tema de la ciudad. Observaremos en el capítulo siguiente cómo esos vasos comunicantes se pueden hilar también, no solo entre los escritores balleneros y los manifiestos estudiados, sino también con los nadaístas. El tema se ha presentado hasta aquí de una manera similar, más no homogénea: aunque utilizan casi siempre los mismos *Stoffs*, cada uno de los escritores estudiados aporta a sus creaciones sus diversos matices, haciendo a veces más énfasis en uno o en otro, o tratando un mismo *Stoff* de una manera diferente.

En todo lo observado hasta ahora podemos encontrar, además de una primacía de los gestos y los sentidos, una primacía de las cosas para narrar el caos de la ciudad, esto nos hace pensar en Benjamín (1998), en cómo para él lo surreal de la ciudad estaba dado por el énfasis que hacía el surrealismo en el mundo de las cosas, para a partir de ellas construir lo nuevo: “Y ningún rostro es surrealista en el grado en que lo es el verdadero rostro de la ciudad” (p. 50). Ese rostro surrealista de la ciudad es el que construye Garmendia (1963/2020) mediante un imaginario en el cual da fuerza al poder significativo de las cosas, que ellas, mediante su aparición y organización en el relato narren la historia, y en esa historia las acciones pasan a un segundo plano pues el foco principal está en la descripción de las cosas y los gestos, estos dos elementos ocupan el foco de atención del lector y mediante ellos el narrador va contando la historia: cosas y gestos son los elementos que privilegia el ballenero en su lectura de la Caracas que le tocó vivir.

Esto está presente aquí como lo está también en Calzadilla (1962/2016) y con menos notoriedad en Aray (1963/2016), que prioriza en sus cuentos las acciones sobre las descripciones, al contrario que Garmendia (1963/2020), pero que con estas acciones y con los gestos de sus personajes, delinea un paisaje interior, desarrollado también ampliamente por Garmendia.

La ciudad es narrada en Garmendia (1963/2020) a través de los objetos que la componen, y sobre todo a través de los objetos marginales: la basura, las luces de neón de las vallas publicitarias, los postes, las alcantarillas, las cunetas, se van acumulando ante el

lector en pos de un sentido; esas cosas cotidianas significan, tienen una historia que contar: es la historia de la ciudad y sus múltiples sentidos.

7. TRES ESCRITORES NADAÍSTAS

7.1 *Obra Negra Arango (1974)*

Las obras de Arango pertenecientes a esta época que hemos estado trabajando, y de todos los escritores nadaístas en general son de difícil acceso actualmente en Venezuela. Es necesario destacar que no están presentes en las colecciones de nuestras principales bibliotecas, e incluso algunas de ellas no se encuentran disponibles en internet, más allá de algunas antologías y biografías.

Durante el desarrollo de nuestra investigación tuvimos la fortuna de encontrar una digitalización completa del libro *Obra Negra (1974)* que, si bien se trata de una selección antológica, es una muy completa (de 310 pp.) realizada además por el también poeta nadaísta Jotamario Arbeláez.

Esta antología posee los apartados: *La Nueva Oscuridad (1958/1967)* que es una selección de los manifiestos nadaístas; *Prosas para leer en la silla eléctrica (1965)*; *El infierno de la belleza (s/f)*; *Sexo y saxofón (1963)*; *Amor sin manzana (s/f)*; *Café y confusión (s/f)*; *Los días de nuestra vida (s/f)*; *Prensa y sensación (s/f)*; *Adiós al nadaísmo (s/f)*, todos ellos pertenecientes a diversos géneros: poesía, cuento, cartas, ensayos, manifiestos, artículos de prensa, etc.

Debido a la amplitud de estos registros, para este apartado hemos considerado una selección que busca representar algunos de ellos haciendo énfasis en nuestro tema de investigación, y en el tiempo histórico con el cual estamos trabajando para su elección.

- ***Prosas para leer en la silla eléctrica (1965/1974)***

- **El sermón de la ciudad**

Hay en este poema una síntesis de motivos (símbolos) que representan la ciudad, haciendo énfasis en el capitalismo que la entroniza y en la mercancía que la domina. Se siente en sus líneas una necesidad imperiosa de cambiar el *status quo*.

“Sermón de la ciudad” es un llamado, un señalamiento a ese sistema que se percibe como opresor de la condición humana: “Hombres: el dinero es la muerte, y vosotros estáis dedicados al dinero y no a vivir”. (Arango, 1965/1974, p.56). Todo el poema es una crítica

a la civilización como la conocemos: “Esta civilización será vuestra ruina / Asesinasteis el alma para meter vuestros cuerpos en tumbas confortables con *aire acondicionado, colchones de plumas, televisores* para mirar el desfile demente de fantasmas, la muerte en technicolor”. (Arango, 1965/1974, p.57). En estos últimos versos encontramos el modo de vida que es criticado mediante las cosas que lo describen: son las cosas las que testimonian ese modo de vida. De esta manera, el poeta está hablando de la ciudad sin nombrarla explícitamente en su discurso: mediante los aparatos que sirven para hacer más confortable la vida y según su planteamiento, solo se obtienen pagando el alto precio de la aniquilación del alma. La civilización se percibe como una ruina para el espíritu.

En la cita anterior observamos también la aparición de la televisión y de la imagen en technicolor. Este elemento no aparece en las creaciones estudiadas de *El techo*. Y es importante destacarlo pues es un elemento diferenciador. En Venezuela la televisión pública llegó en el año 1964 y en Colombia en el año 1954 (Toussaint, 2017, pp. 223-242). Aunque se trata del mismo período histórico -aunque tengan una diferencia entre sí de 10 años-, sin embargo, es el Profeta de la Nueva Oscuridad, como le llamaban sus amigos, Arango, quien la nombra en su discurso, no así los balleneros.

El aire acondicionado sí está presente en las narraciones de los balleneros, sobre todo en *Día de ceniza* (Garmendia, 1963/2020), novela en la que también están presentes los aires y/o ventiladores, pero ambos artefactos están vinculados con las oficinas, en cambio en el caso de Arango, parecen estar vinculados a las viviendas, pues aparecen junto a los colchones de plumas y los televisores. Seguramente, esto tiene que ver con el lugar en el que fueron realizadas unas y otras creaciones y las costumbres de estos lugares. Es posible que en Venezuela el uso de aires acondicionados en esa época y aún en esta esté más asociado a las oficinas que a las viviendas, mientras en Colombia, al menos en Medellín, su uso habitacional sea más extendido.

Este texto respira el mismo aire rebelde en su crítica al capitalismo que los libros estudiados de *El techo de la ballena*, pero en su modo de construcción es más directo: “¿A esta agonía lenta, este afán de dinero, de poder, de perder el tiempo, de vivir acumulando muerte, a esta maldita manía capitalista llamáis Progreso?”. (Arango, 1965/1974, p.57).

La búsqueda del dinero y el progreso, fines últimos del capitalismo, está en estas líneas asociada a la agonía y a la muerte, como si algo del alma se perdiera en el intercambio de tiempo por salario, según Gonzalo Arango.

El progreso es así asociado a la esclavitud: “¿Será progreso esclavizarnos al trabajo, a la necesidad de consumir y consumir, envenenarnos el aire, prohibirnos el cielo, disfrazarnos de militares, overoles, sotanas, condenados a muerte? (Arango, 1965/1974, p.57). Aunque aquí la pregunta es mucho más directa y menos metafórica está íntimamente relacionada con la concepción de Calzadilla (1962/2016) de la oficina como jaula, y de la ciudad como un encierro del que no hay escapatoria posible, cuando en sus versos declara: “Todas las puertas están misteriosamente selladas”. (p.24), también está expresado este planteamiento en sus poemas: “Funcionario que celebra un ritual” (p.23) “Sala de juego” (p.28) y “Los métodos necesarios” (p. 29) de su libro *Dictado por la jauría* (1962/2016) anteriormente estudiado.

A su vez, en narrativa en los cuentos de Aray (1963/2016) “Cincuenta y siete escalones” (p.3) y “Un hombre, un grillo, un ascensor” (p.25) -anteriormente abordados-, está también presente la imagen del encierro en las oficinas, del tedio, y de alguna manera de esa muerte del espíritu de la que habla Arango en el poema que nos ocupa, pero que en Aray sucede una y otra vez en ese subir y bajar escaleras a ninguna parte, en medio del calor y el ahogo de la ciudad y en ese encierro del ascensorista.

También Garmendia (1963/2020) en su descripción de la oficina de los abogados donde trabaja Antúnez, personaje central de la novela que acabamos de revisar, recrea este ambiente de asfixia y de muerte de espíritu.

Como vemos es el mismo tema abordado con distintos matices. En Arango (1965/1974) son importantes los términos alma y espíritu. Para explicar esto hay que tomar en cuenta que este creador viene de los seminarios y del catolicismo, esto será frecuente en varias de sus creaciones: están emparentadas con el discurso religioso, y muchas veces más con el discurso religioso que con el político, aunque el trasfondo sea eminentemente político, como hemos podido observar. De esta manera, se trata de un sermón - poema, no de un manifiesto. Su estructura nos hace pensar en el Sermón de la Montaña.

Todos los roles de la sociedad se ponen en tela de juicio en el poema, representados en el fragmento anterior por sus vestimentas: disfraces de militares, overoles -podría

pensarse en la vestimenta de los burócratas de su tiempo-, sotanas de los sacerdotes etc. A fin de cuentas, es toda la sociedad en su conjunto la que es criticada por el poeta.

Cuando se habla de “prohibirnos el cielo” (Arango, 1965/1974, p.57) en el fragmento anteriormente citado, uno puede imaginarse los grandes edificios que tapan la visión de la bóveda celeste, la contaminación, que no permite que se vea el azul. Las grandes edificaciones son narradas y poetizadas también por Garmendia (1963/2020), Aray (1963/2016) y Calzadilla (1962/2016), sin embargo, ese énfasis en la contaminación ambiental realizada por Arango no está tan marcado en las creaciones balleneras.

Esa síntesis de motivos que representan la ciudad a los que aludíamos al principio, están en el poema como una larga enumeración que comienza con la apoyatura rítmica “vuestros...” y uno tras otro los va nombrando, entre ellos: fábricas, prisiones, prostíbulos, bancos, universidades, cuarteles, academias, oficinas, y un largo etc. para concluir en un condenatorio: “¡BASTA! El juicio final os ha llegado”. (Arango, 1965/1974, p.57). Toda esa enumeración está integrada por lugares específicos que componen una ciudad, y que hemos visto repetirse también en las creaciones de los escritores balleneros: las oficinas tienen un papel casi preponderante en su discurso sobre la ciudad, por ejemplo.

- ***El infierno de la belleza (s/f)***

- **Los nadaístas**

Con su poema “Los nadaístas” Arango continúa profundizando su poética de lo urbano:

Los nadaístas invadieron la ciudad como una peste: / de los bares saxofónicos al silencio de los libros / de los estadios olímpicos a los profilácticos / de las soledades al ruido dorado de las muchedumbres (...) hasta el advenimiento de los neones. (p.77).

En primer lugar, encontramos la conciencia de pertenencia a un grupo. Todo el poema tiene que ver con los nadaístas, a los que se asume como grupo y como generación, con un propósito estético establecido: la renovación del arte.

Esta invasión de los nadaístas de la ciudad como una peste, recuerda al “Segundo manifiesto de El techo de la ballena”: “El techo de la ballena, reo de putrefacción, se

declara incontaminable, o mejor, su propia putrefacción es el antídoto que se requiere para repeler el asalto de tantos gérmenes que lesionan el derecho a gritar...” (“El segundo manifiesto”, 1963, en Santaella, 1992, p. 75).

La peste motivo del *Stoff* basura tiene que ver con esa putrefacción de la que habla la ballena: ambos grupos buscan en esos efluvios contaminantes su materia poética, como consecuencia de estar expuestos a ellos en la ciudad y también como recurso expresivo.

Arango (1974), plantea que el Nadaísta: “Es (...) amotinado como un olor de alcantarilla” (p.78), verso con el que crea una curiosa imagen olfativa. Las alcantarillas y su olor son una constante en la escritura de nadaístas y balleneros. Son un elemento distintivo de la ciudad, un motivo del *Stoff* tránsito el primero, pues las alcantarillas forman parte de sus calles y avenidas. El segundo el olor, suele presentarse también como: peste, putrefacción, efluvio, podredumbre, todos motivos que forman parte del campo semántico del *Stoff* basura, abordaremos este *Stoff* tránsito más adelante, sin embargo, nos hemos querido detener en este olor, pues nos llama la atención por su frecuencia el uso de los sentidos para testimoniar la ciudad.

Hemos observado como a través de los sentidos estos escritores dan cuenta de ese espacio que es la ciudad. En la mayoría de los casos recurren a olores desagradables, asqueantes. Esto tiene que ver con su visión de la poesía que busca hacer de ella el espacio de lo cotidiano. Un lugar donde el grotesco como mecanismo fundamental de la abyección cobra vida como lo plantea Díaz Orozco (1997) para referirse al Techo de la Ballena. En gran medida sus reflexiones son también aplicables a los nadaístas: “Con la abyección la ballena (y también los nadaístas) nos ha(n) demostrado el reverso de los códigos religiosos, morales e ideológicos, sobre los que se fundan la pasividad de los hombres y la coerción de las sociedades”. (p. 97).

Lo abyecto de lo que habla esta autora para referirse a El techo de la ballena y que nosotros extendemos a El nadaísmo, tiene que ver con el despliegue de imágenes escatológicas y grotescas, que buscan incomodar, crear conmoción del *status quo*, de lo establecido como arte. Así, estos creadores buscan en los márgenes del caos urbano, sumergiéndose en sus hedores para mostrar otras realidades.

Por otro lado, el saxofón está muy presente en la obra de Arango (1974), el jazz era una inspiración para él, en el fragmento citado encontramos el ambiente de los clubes

nocturnos en los que se escuchaba jazz hasta el amanecer, conjugado con las bibliotecas, los estadios y los profilácticos: espacios y estampas de la ciudad. Todo ese ambiente del jazz y los clubes son motivos del *Stoff* vida nocturna, también presente en el libro de Garmendia, en los ambientes nocturnos que frecuenta el personaje central de la novela *Día de ceniza* (1963/2020), Antúnez:

Ahora hay más animación en los bares. Al pasar frente a las puertas de golpe, el murmullo brota a borbotones y se esparce en la acera, como si barrieran bajo las mesas y las sillas montones de ruidos despedazados: música, gritos, estrépito de vidrios; mientras, por todas partes, las luces frías y azucaradas de los anuncios no dejan de girar en su silencioso tiempo sincopado, un deslizamiento de acordes rápidos y entrecortados semejante a un murmullo de afinación. (p.101).

Y en el cuento de Aray (1963/2016): “Un hombre, un grillo, un ascensor”, cuando el personaje central, el ascensorista, está describiendo su casa y su soledad menciona al jazz en la enumeración de elementos que componen su lugar íntimo: “Después... la extraña, violenta soledad de un Rock and Roll, un Jazz, mientras cuento las vigas del techo o remiendo un colchón”. (p.29).

Más adelante, en sus versos, Arango (1974) volverá a estampar el sonido inconfundible del jazz en este poema que busca definir el carácter y el comportamiento de los nadaístas en medio del caos de la ciudad: “Sufre el vértigo de los sacudimientos / electrónicos del jazz / y las velocidades a contra-reloj / corazón de rayo de voltio que estalla / en el parabrisas de un Volkswagen / deseando la mujer de tu prójimo”. (p.79).

Aquí está el jazz nuevamente enervando la sangre del poeta, con sus sonidos maravillosos. Lo imaginamos vibrando ante cada nota musical, ebrio y felizmente atormentado. Y ese jazz se relaciona con las “velocidades a contra reloj” (Arango, 1974, p.79), el ritmo acelerado de una ciudad que no para, que no duerme, que no descansa, y que va dejando en la sangre y en la psiquis sus rastros y sus luces.

El techo de la ballena y los nadaístas hicieron de la nocturnidad su territorio, frecuentando numerosos bares y clubes nocturnos, haciendo de la ebriedad y del desarreglo de los sentidos inspiración para sus creaciones estéticas. Este ambiente de fiesta y desenfreno juvenil tiene que ver con el tema de la ciudad, pues es en ella en la que estos espacios tienen su mayor campo de realización.

Más adelante dice el poeta que el nadaísta: “No se suicida porque ama furiosamente fornicar / jugar billar-pool en las noches inagotables / brindar ron en honor a su existencia / estirarse en los prados bajo las lunas metálicas”. (Arango, 1974, p.79). Otra vez la nocturnidad está presente, pero esta vez a través del juego de pool o billar. Este elemento no está presente en los balleneros, quienes en la nocturnidad hablan de bares, clubes nocturnos, alcohol y prostitutas, pero no del juego de pool. La razón de tal diferencia puede tener que ver con las costumbres de cada país, posiblemente en esa época en Medellín y en Cali el juego de pool estaba mucho más extendido que en Caracas, también podría explicarse por el tipo de lugares que frecuentaban los miembros de cada grupo.

Sin embargo, esas noches inagotables de los nadaístas también fueron vividas por los balleneros, pues ellos siempre hablan de borracheras hasta el amanecer en sus libros, retratando la vida nocturna a la que se entregaron, al amparo de botellas de ron y ginebra.

Recordemos que estos escritores tienen una fuerte raigambre surrealista en su formación como creadores, en este sentido, son pertinentes las palabras de Benjamin (1998) cuando proponía:

Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea puede decir que es la más suya (...) Nada se hace por ella por el hecho de que, como muy bien sabemos, en todo acto revolucionario está vivo un componente de ebriedad. (p. 58).

Esta ebriedad a la que alude Benjamin (1998) tiene relación con la que se obtiene en esa vida nocturna de la que hablamos. Las emociones desbordadas van organizándose en el poema y en la narración como una forma de liberar el inconsciente y de buscar mediante la exploración de lo irracional, la manera *de construir algo diferente* a lo que ha impactado sus conciencias.

Tal vez esa era una tarea que no les correspondía, aunque por momentos parecen haber querido asumirla, se escapaba de lo literario. En sus reflexiones sobre el hecho literario, nadaístas y balleneros plantearon explícitamente la necesidad de que el arte, la literatura específicamente, transformase la sociedad, aunque las visiones mediante las cuales ambos movimientos se planteaban esa transformación era muy distinta: mientras los balleneros querían destruir el orden existente para refundar uno nuevo, inspirados en la revolución cubana y en las ideas socialistas, los nadaístas querían demoler, no dejar “piedra

sobre piedra” y no avizoraban el día siguiente a tal empresa de demolición, pues estaban profundamente influidos por el nihilismo.

También es importante señalar que cuando se lee por completo la obra de estos creadores, su evolución en el tiempo, las diversas entrevistas que se les hicieron a lo largo de su vida, observamos como en varios casos se van matizando estas posiciones iniciales. Algunas cambian de plano, otras se mantienen en el tiempo.

Que el nadaísta no se suicide porque ama furiosamente fornicar, como lo platea el sujeto lírico que construye el poema de Arango, tiene que ver con la necesidad de explotar los placeres, un hedonismo que los nadaístas pregonaban y experimentaban. Los balleneros no se desbordan tanto al respecto. También partidarios de los placeres, son mucho más contenidos que los nadaístas a la hora de hacerlos explícitos en su obra. Esto puede tener que ver con dos causas:

La primera, con las convicciones políticas que eran mucho más marcadas en los balleneros hacia una militancia de izquierda, lo cual no era tan arraigado en los nadaístas, aunque también son partidarios por momentos de la revolución. Esto llevó a los nadaístas a buscar la respuesta hedonista como una forma de rebeldía y de evasión.

La segunda, que el ambiente cultural de la época era mucho más conservador en Colombia que en Venezuela, en el país neogranadino, la fuerza de la Iglesia y las reminiscencias de la Inquisición determinaban una cultura mucho más cerrada al cuerpo y a los placeres, lo que evidentemente explota con los nadaístas en una respuesta contestataria que fue muy mal vista por esa sociedad.

Por otro lado, está el Volkswagen marca de carros muy famosa en esa época, y que se constituye en un motivo del *Stoff* tránsito, en este caso el corazón: “estalla en el parabrisas” (Arango, 1974, p.79) imagen que tiene que ver con el desenfreno, con lo precipitado. Los balleneros también mencionaron marcas de carro en sus creaciones, pero en su caso eran los Cadillacs y los Camaro los más mencionados.

Cuando estos escritores realizaban sus obras hacía ya un buen rato que el carro había llegado a sus países: el primer carro en Venezuela, llegó en 1904, y era un Panhard Levassor traído por el entonces presidente de la República, Cipriano Castro, para la primera dama Zoila de Castro (Asociación Nacional de Propietarios y Administradores de Estacionamientos, 2020, p. 3); a su vez, el primer carro en Colombia llegó en 1899 y fue

traído por el millonario antioqueño Carlos Coralino Amador, aunque se trataba de un modelo muy precario (S/a, “La Historia del Automóvil se Imprime”, 2018, p. 2); sin embargo, la fascinación de estos poetas ante estos puede tener que ver con dos causas, por ambos grupos compartidas.

La primera es que todos los escritores que forman parte de este corpus, como hemos visto, aunque son habitantes de la ciudad -y la ciudad es una de sus principales fuentes de inspiración en sus creaciones-, son nacidos en las provincias, a excepción únicamente de Arabeláez que es de Cali. Todos los demás fueron escritores que vinieron a las ciudades en busca de una mejoría económica y una mayor participación en la vida pública, a través de la literatura y en algunos casos de la política. Seguramente, en Altagracia de Orituco, Maracay y Barquisimeto en esa época había muchos menos carros que en Caracas, y de igual manera en Andes y Pueblorico los carros serían menos frecuentes que en Cali y en Medellín, donde posteriormente se radican Arango y Jaramillo Escobar.

La segunda es que en la época en que estos creadores escriben sus obras, estaba en pleno auge, en ambos países, ese proceso de macrocefalia urbana del que habla Rama (1987), y que se caracteriza por la creación de nuevas vías de comunicación terrestre: calles, avenidas, autopistas y de la incorporación a las ciudades de un numeroso parque automotor nunca antes visto en ellas²⁵.

Era de esperarse que tales situaciones resultaran lo suficientemente resaltantes para ambos grupos de creadores como para dejarse impactar por ellas y dar cuenta de estos procesos en sus creaciones mediante la mención de numerosas marcas de carros nunca antes vistas en sus países y que además fueron en el momento toda una sensación.

No solo las marcas de los carros son testimoniadas, sino todas las consecuencias de la presencia de los mismos: el humo, el ruido, la temperatura, la velocidad etc. y como todo ello impactó la vida en los espacios urbanos.

El *Stoff* tránsito también se hace presente en este poema en el que el nadaísta: “lleva su Camisa Roja como un honor / como un cielo lleva su estrella / como un semáforo produce su luz intermitente / de catástrofe / como una envoltura de pall mall / perfumando su pecho de adolescente”. (Arango, 1974, p.78).

²⁵ Para ahondar en este tema véase Rama, (1987), *Antología de El techo de la ballena* pp. 22 y 23.

Los semáforos como hemos visto con anterioridad forman parte del *Stoff* tránsito, que organiza el tema de la ciudad, es una de las principales maneras en las que este se hace presente en el discurso de estos escritores, está en todos ellos. En los nadaístas en uno de los manifiestos estudiados tiene una connotación erótica, que no está presente en los balleneros.

Como podemos observar, la alusión al semáforo viene dada por el color rojo de la camisa del nadaísta, su luz intermitente, que, curiosamente, a veces está y a veces no.

Hay también una alusión a una marca de cigarrillos estadounidense cuyo empaque era rojo: los *Pall Mall*. Tal alusión no se encuentra en la obra de los balleneros, lo que nos hace pensar que posiblemente ese producto tuvo una mayor penetración en Colombia que en Venezuela. Los cigarrillos en general, sin embargo, sí están en la obra de los balleneros, son una presencia constante, tal vez una marca de rebeldía juvenil propia de la ciudad.

Todos estos motivos del *Stoff* tránsito: calles, avenidas, semáforos y carros con sus respectivas marcas en algunos momentos, están presentes también en los cuentos de Aray (1963/2016), los poemas de Calzadilla (1962/2016) y la novela de Garmendia (1963/2020). Se encuentran en menor medida en sus manifiestos, en los que casi no aparecen, como sí lo harán en los manifiestos de los escritores nadaístas.

Aun así, es innegable que este *Stoff* es compartido por ambos grupos de escritores como hemos visto hasta ahora, y los seguiremos encontrando cuando abordemos las obras de Jaramillo Escobar y Arbeláez.

Por otro lado, es importante resaltar en el apartado anterior la identificación de Arango, al menos en ese momento de su vida, con las luchas revolucionarias, está la camisa roja y la estrella, símbolos o motivos propios de esas luchas. Tal elemento es importante porque es expresión de su concepción ideológica que surge de su necesidad de cambio del sistema de valores propio del capitalismo, presente en gran parte de su obra, y que comparte con sus compañeros de grupo -aunque no de manera uniforme, con matices- y con los balleneros de igual forma. También hay que destacar que esta concepción ideológica no se mantiene en el tiempo, se va abandonando, con idas y venidas.

Por otra parte, el *Stoff* soledad también está presente en contraste con el *Stoff* multitud, que parece ser su antítesis, aunque no siempre sean contradictorios uno y otro estado.

Ambos *Stoffs* también se pueden encontrar en los libros analizados de los balleneros: basta pensar en el intento de suicidio de Antúnez, en la inmensa soledad que ronda a todos los personajes de *Día de ceniza* (1963/2020), en los ambientes de las oficinas y el caos urbanos que poetiza Calzadilla, en donde hay una profunda soledad, en el ascensorista de Aray (1963/2016), hacinado en ese espacio mínimo del ascensor, y luego lanzado a la multitud sin ningún contacto con ella, de vuelta a su casa luego del trabajo. En todas estas creaciones también hay una multitud informe, con la que no se comulga, en la que más bien el ser humano está desesperado por salir, y en la que su soledad parece hacerse más profunda.

En el siguiente fragmento:

El Nadaísta es joven y resplandece de soledad / es un eclipse bajo los neones
pálidos / y los alambres del telégrafo / es, en el estruendo de la ciudad / y entre
sus rascacielos / el asombro de una flor teñida de púrpura / de los desechos de la
locura. (Arango, 1974, p.78).

Vemos repetirse nuevamente el *Stoff* soledad, pero se trata de una soledad resplandeciente, una soledad que es distinta a la que aluden los balleneros, que tiene un tinte más sombrío, más vacío.

Hay otros elementos a destacar en este fragmento: los neones, que están muy presentes en los balleneros. Este tipo de luz, propia de la ciudad, y que tiene que ver con los postes y con las vallas publicitarias, parece ser por su frecuencia en los discursos literarios abordados de ambos grupos un rasgo definitorio y distintivo de la Caracas, Medellín y Cali de la época estudiada, es un elemento que impactó a estos creadores pues todos lo registran en sus creaciones.

No así el telégrafo, que no está presente en la obra de los balleneros. Este es un rasgo que distingue a los colombianos de sus pares vanguardistas venezolanos. En Venezuela el telégrafo se inaugura en 1856 con una línea telegráfica entre Caracas y la Guaira (García Arrieche, s/f, p.5); a su vez, en Colombia, el telégrafo llega en 1865 (Rodríguez Gómez, 2023, p. 3). Como podemos observar, en ambas naciones el telégrafo era una realidad muchos años antes de la escritura de estos textos, sin embargo, es un hecho que los balleneros no lo recogen en su escritura y los nadaístas sí.

En este fragmento están también presentes el ruido y los rascacielos, ambos frecuentados también en los libros de los balleneros, aunque a los rascacielos no se les llama de esa manera, sino torres y edificios, lo cual se debe a diferencias dialectales.

- **Ser**

En cuanto a este poema, solo destacaremos el siguiente fragmento, pues contiene múltiples elementos importantes para nuestro análisis:

Ser un semáforo bajo la lluvia / ser un rayo sobre un pararrayo / ser un papagayo / ser un aviso luminoso a las 6 de la tarde / ser un revólver y una bala / (...) un edificio mojado de 14 pisos bajo la lluvia / (...) ser a velocidad de un automóvil / (...) los hilos telegráficos destilan gotas (...) el transeúnte que no puede llegar tarde a su trabajo / (...) la motocicleta estacionada en la mitad de la calle / ser la basura que corre / los vidrios resfriados / (...) un telegrama sintético con una mala noticia / (...) una declaración de guerra / un armisticio de paz / una revolución develada. (Arango, 1974, pp. 85 y 86).

Como podemos ver se repiten algunos elementos que hemos abordado en el punto anterior y que, por lo tanto, solo mencionaremos: el semáforo, el aviso luminoso, el edificio, el automóvil, la basura, la calle, el telégrafo y el telegrama. Todos ellos pertenecientes a los *Stoffs*: tránsito y edificaciones y al *Stoff*: basura, salvo el telégrafo y el telegrama, que podrían ser motivos del *Stoff* comunicaciones, el cual no está presente en las creaciones balleneras.

Tampoco en el poema anterior están presentes las motocicletas, pero sí lo están en las creaciones balleneras estudiadas. Podemos inferir que este vehículo era más frecuente en Caracas que en Cali y Medellín, al menos en la época que estamos estudiando. Sería interesante comparar la frecuencia de su uso en los tiempos actuales y realizar el contraste con obras de nuestra época.

Lo que llama la atención de este poema, además de la síntesis de motivos urbanos, es cómo el poeta titula el poema: “Ser”. Se busca *Ser* en la ciudad. Ser cada uno de sus elementos. Ser constituido de alguna manera por las cosas.

Esto nos plantea una reflexión sobre los planteamientos de Deleuze y Guattari (1975); el utilizar pocas metáforas tiene que ver con aprovechar el lenguaje en toda su intensidad: “la cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga”. (p.37).

Al hacer esto, Arango (1974) crea un devenir en el que los referentes *poeta y ciudad* se contaminan, se desterritorializan, y en él que lo que importa es la materia pura de la lengua. Uno es el otro en este particular uso del lenguaje. Se han contaminado mutuamente: es el poeta la ciudad y la ciudad es el poeta, en el máximo clímax de esta poética del concreto.

Por otra parte, se hace énfasis aquí en un *Stoff* que, aunque aparece en los textos de los balleneros, no tiene la significación que tiene aquí por la diferencia de los contextos históricos y políticos: “ser un revólver y una bala (...) / una declaración de guerra / un armisticio de paz / una revolución develada”. (Arango, 1974, p. 86). Ese *Stoff* podemos denominarlo: violencia. Y aunque la violencia es una característica propia de las ciudades como ha planteado Castells (1972/2014) en su libro *La cuestión urbana*²⁶ y, por otro lado, aunque Venezuela en la década del 60 vivía un fuerte proceso de represión a la lucha armada y a la izquierda, tales situaciones no pueden compararse al proceso de violencia, de guerra que vivía Colombia en esa época. Dejemos que sea una colombiana quien exprese mejor el arraigo de la violencia en su país:

Después de la Independencia, en el país hubo nueve guerras civiles generales, catorce guerras civiles regionales y tres golpes de cuartel. A pesar de que se había librado una lucha conjunta para vencer el poder español, cuando fue necesario decidir el camino de la nación, fue evidente la incapacidad para conciliar dos modelos, en apariencia, completamente opuestos: el federalismo y el centralismo. Esto propició la aparición de varias guerras intestinas que se apaciguaron, sin resolverse, al final de la Guerra Civil de 1885, cuando los conservadores, liderados por Rafael Núñez, asumieron el poder en el país e impusieron una constitución que, pese a que fortaleció la idea de un Estado central, expulsó a los liberales de la participación política. La nueva carta política, en lugar de significar el intento de solucionar los problemas que había suscitado el conflicto, en realidad se convirtió en la Constitución de los vencedores, quienes obliteraron los reclamos de los vencidos. Esto significó que el Congreso, aquel espacio que se suponía servía para la discusión de ideas diferentes, se convirtiera en una tribuna corifea en la que solo estaban incluidas las voces de dos representantes del Partido Liberal: Luis A. Robles y Rafael Uribe Uribe²⁷. (Rubio León, 2022, p.23).

²⁶ “En fin, la diversificación de las actividades y de los medios urbanos provoca una fuerte desorganización de la personalidad, lo que explica la progresión del *crimen*, del suicidio, de la corrupción, de la locura, en las grandes metrópolis...” (Castells, 1972/2015, p. 98, énfasis nuestro).

²⁷ Para ahondar en este tema revisar la introducción del libro de Rubio León, (2022), *Nadaísmo una propuesta de vanguardia*. En ella hay una revisión del proceso de la violencia en Colombia: desde su Independencia hasta los acuerdos de paz de 2015. Basta aquí mencionar que frente a tal proceso podemos concluir que la violencia es en ese país un modo de vida, más que una circunstancia.

Por lo tanto, y más aún luego de 1948, con la muerte Jorge Eliecer Gaitán que impactó a esta generación de poetas que se consideraron “hijos de la violencia”, es de esperarse que sus secuelas estén en sus poemas de una manera más cruenta y descarnada que en los de los balleneros, que estaban viviendo la represión también, pero en un proceso diferente, aunque igual de doloroso, pues la desapariciones y torturas lo son en cualquier parte del mundo y en cualquier contexto histórico, más allá de su frecuencia numérica. El impacto del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán fue tal en esta generación que Gonzalo Arango llegó a afirmar: “Si Gaitán no hubiera muerto yo no sería hoy Gonzalo Arango” (Arango, 1974, p.61), y “Porque Gaitán fue asesinado yo soy nadaísta”. (Arango, 1974, p.62).

En este fragmento que hemos destacado del poema “Ser” está la guerra, el armisticio de paz, la revolución develada, como secuelas de esa vivencia dolorosa que es la colombiana que ha durado más de cuatro décadas. Seguramente, también esa noticia dolorosa en el telegrama alude a las incontables veces en que la noticia de una muerte de un familiar o ser querido fue conocida a través de los telegramas, mensajeros de las tragedias y las buenas nuevas por igual.

Toda esta vivencia tiene que ver en este caso únicamente con el contexto colombiano y no con el venezolano, por lo tanto, no la encontraremos en las creaciones balleneras que aluden, sin embargo, a otro tipo de violencias: las torturas y la represión betancourista contra la insurgencia de izquierda.

- **Cali mío**

Se trata de un poema muy corto en comparación con los anteriores, lo citaremos completo por su breve extensión:

Mujer de Cali, ámame
 Sol de Cali, abrásame.
 Río de Cali, llévame al mar.
 Embriagueces de Cali,
 tened compasión de mí.
 Cielo de Cali, sálvame.
 Nostalgia de Cali,
 llévame de nuevo a la patria
 Cementerio de Cali
 arrójame de tus tumbas,

Sultana del Valle,
 átame una cadena de mi corazón a tus pies.
 Y si algún día muero
 -es un decir-
 volveré con mis huesos de cal
 a pintar tus dientes
 con la eterna sonrisa del verano.
 Te doy gracias, Dios mío,
 porque has hecho a Cali de un seno de Eva
 y un deseo de Adán. (Arango, 1974, p.101).

Lo primero que llama la atención es la presencia del topónimo Cali, desde el título hasta toda la armazón del poema, como apoyatura rítmica reiterada. Una vez más, como ya lo hizo en el “Sermón de la ciudad” (Arango, 1974 p. 56), Arango utiliza el discurso religioso para crear una oración / plegaria / poema a su Cali, la Cali que adoptó como lugar de residencia.

En segundo lugar, la ciudad es una mujer, y a la vez se canta a la mujer de Cali, a sus besos. Al sol de Cali se pide el abrazo. Hay una especie de erótica de la ciudad que ya habíamos visto en algunos de los manifiestos nadaístas -especialmente en “Terrible 13” (1967/1974)-, y que sigue profundizándose aquí como parte de una poética. Ese erotismo de la ciudad es propio de la poesía de Arango (1974) y no está presente en las creaciones de los balleneros, es un rasgo que distingue a los nadaístas. Seguramente, tiene que ver con el mayor énfasis en el hedonismo que tiene el grupo colombiano, frente a sus pares venezolanos.

Podemos saber por el poema que Cali es una ciudad surcada por ríos. De hecho, siete ríos la atraviesan, y es llamada también la “ciudad de los siete ríos”. Estos son: el Cali, el Cauca, el Pance, Cañaveralejo, Lili, el Meléndez y el Aguacatal. En la ciudad de Cali, su área metropolitana no tiene salida al mar, sin embargo, las playas no se encuentran tan distantes, a unas dos horas y media de camino.

La presencia del río y del mar en este poema plegaria a Cali tiene que ver con un remanso de paz, buscado en medio de la metrópoli. La promesa de un baño bautismal contra el caos de la ciudad.

Se alude una vez más a la vida nocturna y a la ebriedad en una suave pincelada referente a las “ebriedades” de Cali, a las que se pide compasión. Es como si la voz poética necesitara paz, sosiego y, curiosamente, parece pedir esos dones a la ciudad ya que a ella se

suplica en este poema que es como un rezo, una especie de novena a la ciudad de Cali. Al cielo de Cali se pide salvación, y curiosamente se pide a Cali: “volver de nuevo a la patria” (Arango, 1974, p. 101).

¿Cuál patria puede ser esta? si sabemos que Arango escribió este poema dentro de las fronteras de Colombia, en 1967, cuando llegó a la ciudad de Cali. Pues precisamente, tal vez esa patria perdida que Arango busca en su poema y que pide le sea restituida por la ciudad de Cali sea su Andes natal, el pueblo que formará parte de su nostalgia y de su pasado idílico, su paraíso perdido. Sultana del Valle, es la variación de un topónimo, es la manera si se quiere cariñosa como se conoce también a Cali. Esa imagen de atar una cadena desde el corazón del poeta a los pies de la ciudad es expresión de un amor inmenso que se siente hacia la misma y que privará en todo el poema, que contrasta con los anteriores por sus sentimientos de amor, esperanza y estima a la ciudad. Incluso en el final se agradece a la ciudad. Es una oración / poema celebratorio de la ciudad, en la que se enaltecen sus bellezas, sus remansos de paz.

Los balleneros no parecen sentir algo igual hacia Caracas, pues en sus creaciones se encuentra permanentemente una tensa relación de amor / odio, y por lo tanto se construye un imaginario distinto al que construye este poema, en el que la ciudad es alabada e incluso agradecida.

- ***Sexo y saxofón (1963)***
- **Medellín a solas contigo**

En esta carta / narración / canto a Medellín, el poeta la impreca, pero parte de su amor hacia ella, de su valoración. Como hemos expresado con anterioridad, el hecho de que la mayoría de estos escritores -todos menos Arbeláez- hayan nacido fuera de las ciudades en las que finalmente se radicaron y a las que cantaron, les da una visión particular de las mismas. Ellos tienen la experiencia rural, por lo tanto, su visión de la ciudad es distinta a la que podría tener un narrador/ poeta que solo perteneciera a la urbe y no conociera nada más, y esto puede constatarse en las construcciones verbales que hace Arango para criticar

la ciudad: siempre lo natural es valorado por encima de lo construido en sus imágenes, como veremos a continuación:

¡Oh, mi amada Medellín, ciudad que amo, en la que he sufrido, en la que tanto muero! Mi pensamiento se hizo trágico entre tus altas montañas, en la penumbra casta de tus parques, en tu loco afán de dinero. Pero amo tus cielos claros y azules como ojos de gringa. (Arango, 1974, p. 121).

Lo que se ama de Medellín son sus cielos claros, el parque y la montaña son los lugares elegidos para la reflexión, en los que el pensamiento se hace trágico: ¿Por qué se hace trágico en esos lugares y no en otros? Pues porque allí el poeta encuentra el silencio para estar a solas con Medellín, amada y odiada en la misma medida, a la que se acusa y se agradece.

Esta relación dicotómica con la ciudad que hemos observado también en todos los escritores balleneros, y la veremos repetida en el resto de los poetas nadaístas, nos hace pensar en los planteamientos de Amendola (1997/2000), cuando comenta que Walter Benjamin (1998) ha explicado y vivido la ambivalencia de esta compleja relación, común a los habitantes de la urbe:

Él también ha anticipado, en su propia experiencia personal, la difícil y ambigua relación del hombre contemporáneo con su ciudad. Benjamín tiene con la ciudad una relación absolutamente contemporánea, fuerte y extenuante: la ama y la odia, la encuentra embriagante y repulsiva. Lugar de embriaguez y de intoxicación, de excitación, la ciudad es todo y lo contrario de todo: ella no es nunca aquello que pretende ser; ella es mito: es sobre todo sueño, y su arquitectura es “onírica”. La relación de Walter Benjamín con la ciudad anticipa en su tortuosa simplicidad aquella contemporánea de amor y odio hacia una realidad que cansa, espanta y desenamora, pero al mismo tiempo une y seduce (...) Su tormentosa relación es la mejor y la más fiel expresión de la ciudad nueva contemporánea capaz de atraer y repeler a la vez. (pp. 46 y 47).

Ese tipo complejo de relación es el que expresa Arango (1974) en esta carta, cuando construye este artefacto literario en el que la ciudad es una amada, pero con ella se tienen querellas que se reprochan.

Por otro lado, las montañas y los parques de la ciudad son un *Stoff* que operacionaliza en el discurso el tema de la ciudad, que es el central. Lo vemos repetirse en Calzadilla (1962/2016): “a los árboles deseo encontrar en sus sitios de antes” (p.25) Garmendia (1963/2020) “El sol de las once calentaba el mosaico (...) algunos desgarrones

de abestina indicaban la presencia ya dismantelada de un paisaje con árboles, montañas azules, tal vez el sol en el ocaso” (p.85); y en Aray (1963/2016) en el fragmento que alude a “la montaña” como un lugar de calma, de descanso²⁸. Todos estos escritores valoran lo natural por encima de lo construido, y se valen de este *Stoff* para mostrar el lado amable de la ciudad.

Aun así, la ciudad es unida a los sentidos más terribles, pues es descrita como: “un abismo que titila: ¡la ciudad!” (Arango, 1974, p. 120). Imaginamos en esta síntesis su caos, que lleva al ser a las orillas de un desfiladero, y observamos el titilar de sus luces, que han quedado en la retina del poeta.

La iluminación es también un motivo, el *Stoff* que identificamos en él es vida nocturna, pues la iluminación sucede en la noche, en el tráfico de regreso a casa, en los bares, en la publicidad iluminada que impacta a los creadores.

Todos estos escritores se refieren a las luces de la ciudad. Como si la iluminación de Medellín, Cali y Caracas, fuera una arista fundamental del tema con el que nos ofrecen sus creaciones: “Anclada en la oscuridad, chisporrotea con sus neones brillantes” (Arango, 1974, p. 120). Todas tuvieron (tienen) luces chisporroteantes, titilantes, embriagadoras. Una descarga de neón que, sin embargo, no las salva de la oscuridad.

Precisamente, Arango (1974) critica el clima de oscurantismo de la ciudad (no solo el físico sino el espiritual, que se percibe casi como físico), no tiene la ciudad tiempo para el espíritu, está ocupada en trabajar y morir: “Bajo esos cielos divinos me obligaste a vivir en el infierno de la desilusión. Pero no podía abandonarte a los mercaderes que offician en templos de vidrio a dioses sin espíritu” (p. 120).

Se trata de una ciudad que ha abandonado el espíritu, elemento muy presente en la obra de Arango (1974). La ciudad como asesina del alma, que ejerce ese crimen mediante el mercado y el consumo: “De tu corazón de máquina me arrojabas al exilio en la alta noche de tus chimeneas donde solo se oía tu pulmón de acero, tu tisis industrial y el susurro de un santo rosario detrás de tus paredes”. (p. 120). El poeta se siente expulsado de la urbe, lo cual nos hace pensar en la estrategia émica de la ciudad para eliminar al diferente de la según los planteamientos realizados por Bauman (2000/2004)²⁹. Por eso se siente

²⁸ Citado en p. 154 de este estudio.

²⁹ Para ahondar en este tema revisar: Bauman, (2000/2014), *Modernidad líquida* p. 110.

expulsado, echado de ese artefacto de consumo que es también la ciudad en su discurso. Hay en ello una crítica a la sociedad capitalista, a sus modos de producción.

Por otro lado, se le otorgan a la ciudad cualidades humanas: tiene pulmón, le da tisis, susurra, pero también tiene unos ojos azules de gringa que le fascinan. Se describe a la ciudad con las montañas, desde las cuales el poeta escribe, alejado de ella y hace una valoración de su amor por ella, de su relación, de todo cuanto ha aprendido en ella y todo cuanto ha dejado de sí en sus parques. La acusa de materialista y de no tener la sensibilidad para valorar las flores ni el silencio: “No tienes corazón ni ojos para estas gardenias que me rodean, para estos lotos en sus lagunas, ni para esta carga embriagadora de perfumes, y esta dicha carnal que me llega del silencio”. (Arango, 1974, p. 121).

Para el poeta el espíritu se pierde entre tanto ruido, y en las oficinas burocráticas, donde el pensamiento se enajena en pos de la búsqueda de la supervivencia. Esto nos hace pensar en que la ciudad construye un tipo específico de ser humano, aunque no solo ella como realidad ecológica y social, también ella como realidad política y económica, como asiento de toda la maquinaria que mueve al capital.

Ese tipo específico de ser humano, ese *mindscape* en palabras de Amendola (1997/2000), su panorama de alma, empezaba en la época de los balleneros y los nadaístas a dar muestras que preocupaban a los poetas, y consideramos que no ha hecho más que profundizarse. Una de las cosas que hemos podido constatar es que ellos ya lo avizoraban y alertaban desde sus plumas sus posibles efectos sobre la sociedad en su conjunto: no de forma moralista ni propagandística, sino con la calidad que tenían sus creaciones y con el giro que ambos grupos dieron a la literatura de sus países:

Tus mañanas son las más bellas que han amanecido en ciudad alguna. Pero me negaba a perder su contemplación por tus oficinas burocráticas. No, Medellín: prefería esperar tus mañanas en un bar, o en un parque solitario para que te vomitaras plena de libertad y radiante de sol sobre mi corazón borracho. (Arango, 1974, p. 120).

La libertad se concibe alejada de las oficinas. Esta noción del trabajo como una esclavitud está también en Calzadilla (1962/2016), cuando compara las oficinas con jaulas en los poemas “Vivo a diario” (p. 23) y “Funcionario que celebra un ritual” (p. 24), entre otros y en Aray (1963/2016), en el personaje contador que es un Sísifo venezolano, subiendo y bajando todos los días los cincuenta y siete escalones, para una tarea que nunca

se concreta. Está también en Garmendia (1963/2020), representada por Antúnez, personaje trágico, asesinado por el tedio de esos ambientes hostiles y las relaciones que generaron en él graves consecuencias psíquicas.

El *Stoff* con el que trabaja Arango (1974) en este caso es el que hemos identificado como burocracia. Lo que lo hace distinto a los escritores anteriores, su matiz particular, es que mientras los otros sumergen a sus personajes en esos ambientes burocráticos - y a su voz poética- en el caso de Calzadilla (1962/2016)-, el yo que se construye en el texto de Arango se niega de plano a participar de ellos pues: “No todo es *Hacer*; Medellín. También *no hacer* es creador porque no solo de hacer vive el hombre”. (p. 121).

La ciudad entonces deforma y a la vez da forma a una psiquis particular y el poeta tiene conciencia de ello cuando expresa:

A pesar de ti, te debo lo que soy, pues no sería nada si no hubiera nacido bajo tu cielo. *Tu tradición me predestinó desde siempre a la rebeldía*. La demencia de la producción me arrojó a los hornos de la pasión creadora y la contemplación. (Arango, 1974, p. 123).

La ciudad lo arrojó a la rebeldía. Entonces, explícitamente podemos ver cómo la ciudad incide en su concepción del mundo, en sus ganas de cambiarlo. Que no lo haya logrado no desmerita de su intento en mostrar un estado de cosas con las que al menos un buen tiempo de su vida no estuvo de acuerdo, intentó cambiar, desde la palabra, a la manera de los surrealistas. Arango (1974) hizo materia poética de una ciudad a la que acusaba y amaba por igual: “Me cerraste todas las puertas y me quedé fuera de ti, sin ti, y me obligaste a mirar hacia lo alto, y hacia el fondo, a mi alma y al cielo”. (p. 123).

- **Los amantes del ascensor (1963)**

No hay topónimos en este cuento que permitan determinar de qué ciudad se habla, como en el caso de “Medellín a solas contigo” y “Carta de amor a Cali”. Sin embargo, desde su inicio sabemos que el lugar donde se desarrollan los hechos es una ciudad, más específicamente un rascacielos: “era un rascacielos de arquitectura kafkiana”. (Arango, 1974, p. 144).

Dos personajes esperan el ascensor. A sus espaldas llegan dos personajes más. Con un tenso manejo del misterio nos damos cuenta de que los dos personajes que acaban de

llegar son dos ataúdes. ¿Son sus dos ataúdes podemos preguntarnos? ¿Qué busca el autor al apelar de esta manera al absurdo? Se plantea una reflexión sobre la muerte cotidiana que es vivir en una ciudad realizada desde el humor negro.

El primer indicio que delata que algo extraño sucede en el cuento lo encontraremos casi en su inicio: “un hecho singular, casi una falla, era el hecho de que nadie salía. Solo se veía entrar gente, siempre entrar”. (Arango, 1974, p. 144). Este hecho singular puede pasar desapercibido para el lector, pero al final del cuento cobra sentido plenamente.

Los ataúdes suben al ascensor con la pareja protagonista, y uno de ellos hunde en su interior a la mujer. El hombre siente celos, toda esta parte está narrada con mucho sentido del humor, que hace de la situación absurda materia de risa.

Podemos identificar, de entrada, un *Stoff*, también presente en los libros de los balleneros y que dominará todo el cuento: el que hemos denominado edificaciones, y que tiene como motivo el rascacielos y el ascensor. Ambos están en toda la obra de los balleneros, por ejemplo en el cuento: “Un hombre, un grillo, un ascensor” de Aray (1963/2016), en el que se hace del ascensor el lugar preponderante en los acontecimientos.

El ascensor tiene una gran importancia en el discurso narrativo de Arango, por lo que podría decirse que él y Aray (1963/2016) trabajan de manera similar el mismo motivo. Sin embargo, en Arango (1974) hay más humor, el absurdo es el dispositivo que lo genera.

En Aray (1963/2016), en cambio, hay más drama, si se quiere más desgarró. Hay también absurdo, pero no actúa este como dispositivo del humor, sino más bien del final trágico del ascensorista protagonista de su cuento: la conversación y la compañía del grillo, y, finalmente, la locura. Como podemos apreciar, un mismo *Stoff*, el ascensor, es tratado de manera diversa.

El tema continúa siendo la ciudad. En el caso de Aray (1963/2016) la ciudad enloquece, con sus relaciones cosificadas y alienadas, en el caso de Arango (1974), como ya ha expresado en otros de los textos analizados la ciudad asesina el espíritu, conduce a la muerte del alma, eso sí, esto es planteado de manera humorística.

Al final descubrimos que los personajes se encuentran muertos, como todos los que participan de la extraña fiesta a la que son conducidos por los ataúdes, final inesperado que va trabajándose sin embargo mediante diferentes indicios, y que respalda ese sentimiento

del absurdo al vincular lo insólito con el hecho cotidiano de asistir a una fiesta y entrar a un ascensor.

Hay que resaltar que en el ascensor, principal espacio en el que suceden los acontecimientos, la comunicación es inexistente. Uno de los ataúdes se traga en su interior a la mujer, y Gonzalo -así se llama el personaje central- no hace ningún esfuerzo por rescatarla, no pregunta siquiera, no impreca al ataúd. Aun así, se imagina que en el interior del ataúd quien parece ser su novia le está siendo infiel con él y se pone celoso, aunque sin manifestarlo.

Una pregunta pertinente, además de lo divertido de la situación, es: ¿por qué se escribe un cuento así? Nos parece que en todo el cuento hay una crítica a la ciudad, a su modo de vida. Esos ataúdes que Arango (1974) humanizados no son otra cosa que metáforas del hombre alienado en el caos urbano. Una cosa que no habla, que no se comunica, un ser inerte que además hace que los otros seres se vuelvan inertes a su alrededor.

Esta idea de la muerte cotidiana, no ha sido expresada de igual manera en los otros escritores, sin embargo, gravita en todas sus obras. En ninguno de ellos es tan explícito como en Arango (1974). Es probable que su insistencia en la muerte del espíritu en la ciudad tenga que ver, en primer lugar, con su pasado de seminarista: Arango cree en el espíritu.

El ascensor es por naturaleza un no-lugar, siguiendo la categoría de Bencko y Augé, retomada por Bauman (2000/2004), en ella se desalienta la comunicación -como vemos Gonzalo no intenta rescatar a Ellen, aun cuando está muy celoso-. Tal vez su manera de actuar tiene que ver con la naturaleza de ese no-lugar, lo sabe transitorio, efímero, así que prefiere esperar llegar al piso al que se dirigen y que Ellen le sea retornada, como de hecho lo es.

Todos estos escritores trabajan con no-lugares: el ascensor, el banco, el transporte público, el hotel. Lugares donde el ser humano no echa raíces, y sin embargo, estos escritores buscan resignificar la naturaleza de esos espacios dotándolos de un nuevo sentido que adquieren tras transformarse en materia para su escritura.

7.2 *Los poemas de la ofensa* Jaramillo Escobar (1968/2000)

La violencia que está presente en las creaciones de los balleneros tiene en los nadaístas un componente completamente diferente: tiene que ver con algo más desgarrado, más en carne viva, que expresa el proceso doloroso que ha vivido Colombia a lo largo de su historia, y que ha dejado un saldo de muertos y desaparecidos cuyo escandaloso número no admite ninguna comparación.

La violencia es uno de los principales *Stoffs* con los que se presenta el tema de la ciudad en *Los poemas de la ofensa* (1968/2000) de Jaramillo Escobar. Lo vemos manifestarse desde el principio del libro en el poema: “La emboscada de Altamira” (pp. 7 y 8) que comienza con una descripción de una escena que reviste una gran ternura y sumerge al lector en la contemplación, pues en él, la voz poética describe un edificio un: “palacio de cinco pisos” (p.7) en el que se dará una representación. Aunque toda la descripción es idílica, un cuadro pintado ante nuestros ojos, lo extraño irrumpe en la escena, la voz poética tiene una compañía inusual: “Yo, en compañía de mi adicto monstruo, el que siempre lame mis pies y jamás se separa de mi lado”. (p.7).

En un poema que mantiene de principio a fin un corte eminentemente narrativo, este es un primer indicio de que sucederá algo que romperá la pasividad del discurso en el que se describe el palacio y en el que unos niños parecen buscarse en el juego del escondite: “A poco estar vimos una niña que atravesaba el patio y corría a esconderse detrás de una / columna, en el / sótano, / y luego un niño que salía por el extremo opuesto y se dirigía hacia ella con la mano extendida” (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p.8).

En los versos siguientes se rompe la calma que nos transmite toda la escena, pues: “un globo aerostático” (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p.8) “desciende sobre el patio y el niño grita: “-¡No coloquen esa bomba! / Luego el edificio comenzó a estremecerse / y los invitados no sabían hacia dónde correr”. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p.8). Quebrantada la quietud del poema, que empezó a mostrar sus fisuras con la aparición de ese extraño personaje a quien la voz poética denomina: “mi adicto monstruo” el poema da un giro hacia la violencia que vive Colombia.

En los poemas y narraciones de los balleneros, la violencia política tiene un lugar importante. En el libro de Aray (1963/2016) *Sube para bajar* por ejemplo, encontramos un cuento que habla de la tortura y las desapariciones, titulado: “Pase usted” (p.15).

Sin embargo, las veces en que una bomba aparece en el discurso ballenero, lo hace de una manera distinta, es la voz poética sentada sobre un barril de pólvora en el poema “Funcionario que celebra un ritual” (p.24) de Calzadilla (1962/2016); o las alusiones a explosiones, niples y bombas en Ovalles y su *Duerme usted, señor Presidente?* (1962/2016). La bomba que aparece en este poema de Jaramillo Escobar (1968/2000) parece más real en tanto es menos metafórico el tratamiento que se le da como podemos observar en el fragmento arriba citado, y es más dramática la situación, puesto que la voz de alerta la da un niño.

Esto tiene que ver con la poderosa influencia del contexto histórico y político en la escritura de una obra como plantean Deleuze y Guattari (1975) cuando reflexionan acerca de las *literaturas menores*:

La segunda característica de la literatura menor es que en ellas todo es político. En las “grandes” literaturas, por el contrario, el problema individual (familiar, conyugal, etc.) tiende a unirse con otros problemas no menos individuales, dejando el medio social como una especie de ambiente o trasfondo (...) la literatura menor es completamente diferente: su espacio reducido hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política (p.29).

La vanguardia puede ser vista como una literatura menor, opuesta a la burguesa, puesto que los problemas que aborda son siempre políticos. El espacio de estas literaturas es reducido, porque se habla desde una perspectiva parcial y se plantea una desterritorialización de la experiencia: descentrar el acontecimiento histórico de su plano puramente objetivo para reterritorializarlo en el plano de los imaginarios y de la construcción de nuevos significados en el marco de la literatura. No se trata de contar el suceso tal como ocurrió, el rizoma aparece cuando el suceso es contado mediante los múltiples vericuetos de la imaginación, en este sentido, la opción tomada por ambos movimientos está emparentada con los surrealistas.

Además de ello, la violencia tiene que ver con la vivencia de la ciudad. Como lo señala Castells (1972/2014)³⁰. Veremos cómo este *Stoff* emerge varias veces en *Los poemas de la ofensa* (1968/2000) y su frecuencia y profundidad genera un enfoque distinto al que elaboran los balleneros. Aunque para ellos la violencia es un *Stoff*, e incluso un recurso a ser utilizado en sus creaciones, la recurrencia del mismo y su centralidad no son las que les

³⁰ Ver pp. 34-36 de este estudio.

dan los nadaístas. En este sentido, ya hemos visto que para Arango (1974) este sí es un elemento central, aunque está plasmado en el discurso, generalmente, desde el humor negro.

En Jaramillo Escobar (1968/2000), el *Stoff* se presenta de una manera más abrumadora. Lo veremos aparecer varias veces en este libro, por ejemplo, en su poema: “El canto de Caín” (p.9) en el que hay como en Arango (1974), un juego con el personaje bíblico Abel, trayéndolo a la actualidad en que fue escrito el poema, vistiéndolo de jean y chaqueta, y haciéndolo fascinarse ante su: “navaja automática”. (p. 9).

Abel, el hermano de Caín, es la voz que construye este poema y parece estar a la espera del terrible desenlace del mito bíblico de Caín y Abel, presto para su defensa. Sin embargo: “si no pasa nada me asaltaré yo mismo en cualquier calle, pues no puedo vivir de otra manera”. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 9). “No puedo vivir de otra manera” en este contexto es la voz de una colectividad que ha sido sumergida en la violencia. Abel, asaltándose a sí mismo, fascinado ante su navaja automática es una metáfora de esa colectividad, dispuesta a defenderse, ¿por qué la elección de Caín y Abel? La metáfora es clara, se trata de tematizar el enfrentamiento entre hermanos, hecho que ha sido históricamente común en Colombia con sus múltiples enfrentamientos y guerras civiles.

En este poema, salvo la palabra “calle”, no hay otra marca en el texto que haga explícito un ambiente urbano. Sin embargo, el personaje violento, esperando ser devorado o desollado por el otro, la contemplación del acero de la navaja, el tono, nos hace pensar en un personaje que tiene el *mindscape* propio de la urbe latinoamericana: la sobrevivencia, la ley del más fuerte.

Por último, siguiendo esta línea argumental, está el poema: “Acta de los testigos” (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 23 y 24), que se desarrolla con el argot policial del testimonio de un asesinato, pero permeado por la ternura de un amor que no llega a desarrollarse y la belleza de un erotismo que idealiza al amado:

Yo, Nicanor, declaro que él era bello e inocente.
Yo, Diofanor, declaro que él era bello e inocente.
Yo, Agenor, declaro que él era bello e inocente.
Trescientos días atravesó en su bicicleta hasta que llegaron las grandes fiestas de
la ciudad. (p. 23).

La voz poética está apasionada por este personaje evanescente, que era bello e inocente: “Yo me subía a un árbol de la avenida para verlo pasar / y después me iba galopando por las calles, desbocado de admiración”. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 23). La calle, motivo del *Stoff* tránsito, es mencionada varias veces en este poema, que construye una atmósfera urbana en la que somos, como estas voces de Nicanor, Diofanor y Agenor, testigos de un asesinato que intuimos, tiene que ver con la preferencia sexual del agredido, ya que él: “bailó con su vestido de Pierrot delante de los invitados, quienes se mordían la lengua y lo aplaudían con sus manos pálidas”. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 23). La homofobia es tematizada en este libro en varias ocasiones, y aunque en este poema la referencia es muy velada, puede sentirse su carga de odio, causante de la muerte de “él”, que no tiene nombre, pero tiene cuerpo, movimiento y dulzura.

La ciudad como laberinto, aquella imagen (motivo) que se hace presente en los poemas de Calzadilla (1962/2016), reaparece en los versos de Jaramillo Escobar (1968/2000), con su potencia lírica como la expresada en los siguientes versos:

Yo, Diofanor, convulsionado por el verano que desleía mi sexo,
 circulando por mis venas semen a cuarenta grados en las calles de la ciudad,
 encerrado en la brillantez del verano como una araña en un laberinto de cristal,
 andando de torre en torre perseguía su sombra
 como un pez persiguiendo el agua de los arroyuelos que huyen por el desierto.
 (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 23 y 24).

Como entrevemos, la ciudad es en estos versos laberinto y desierto, al igual que en los de Calzadilla (1962/2016), en un puente lírico que va de una frontera a otra y que conecta la obra de ambos escritores. Por otra parte, el calor de la ciudad, que aparece aquí, está también en la novela de Garmendía (1963/2020), como hemos visto con anterioridad. Al igual que la ciudad como creadora de desencuentros, de interrupciones que cambian el destino de sus habitantes:

Lo esperé en el cruce elevado, lo perdí en los ascensores y lo volví a encontrar
 en la plaza del obelisco;
 fue interceptado sucesivamente por una columna de soldados, por un tren
 ambulante y por un eclipse de
 girasoles (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 24)

En el fragmento anterior encontramos el ambiente de la ciudad, con sus ascensores su obelisco, sus trenes y hasta sus girasoles. ¿Qué hay en una ciudad como la que

testimonia Jaramillo Escobar? Pues todo lo anterior es una posible respuesta a esa pregunta. La ciudad como la pensó Benjamin (1998), como palimpsesto, como collage, crea un discurso que la nombra, que la habita, que la tiene en un primer plano, casi en un altar.

Hacia el final del poema emerge la violencia que es anunciada desde el título:

¿Qué sucedió mientras tanto, mientras todos esperábamos qué transformaciones se operaron, que los / testigos soslayan tan delicada como cruelmente? / Acaso el joven, habiendo descubierto los toneles en que sus mayores guardaban la cerveza, / fue a parar, embriagado, / a la orilla del río, donde la noche lo marcó con sus estrellas candentes, / después de lo cual, / habiendo sido conducido por sus amigos a desconocidos lugares, / fue sucesivamente introducido en las cámaras secretas de los violadores, / quienes... / ¿Acaso el cadáver encontrado en el lago era el suyo? / “Tenía las manos atadas”, dice el acta, pero los testigos se niegan a reconocerlo. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, pp. 24).

El crimen es el cierre de este poema, un crimen anunciado desde el título. Unas manos atadas, anónimas pero que todos reconocen, aunque no dejen constancia de ello en el acta. La violencia está presente como vemos también en este poema.

Otro de los *Stoff* que trabaja Jaramillo Escobar (1968/2000) es la miseria, a la que se alude a lo largo de todo el libro y que ilustraremos con ejemplos tomados del poema: “Problemas de la estética contemporánea” (p. 12 y 13):

Como tampoco puede haber un hombre con hambre, porque el hambre del pobre es resbalosa. / A la puerta de un pequeño restaurante donde entré un día se paró un hombre hirsuto que después de mirar / se fue diciendo: / -"¿Conque comiendo, eh? ¡Me alegro, me alegro!" / Y su risa cayó sobre la sopa como una araña negra. / El fabricante de rosquillas / puede al menos comérselas, pero el que solo sabe hacer poemas, ¿qué comerá? (p. 13).

Este poema trabaja con el estereotipo del poeta pobre, que no tiene la posibilidad siquiera de alimentarse. Esta es una variación del *Stoff* miseria, que es bastante frecuentado por los nadaístas. En contraposición a ellos, los balleneros no hacen un gran énfasis en este asunto, que es mencionado en muy pocas ocasiones, en *Dictado por la jauría* de Calzadilla (1962/2016), y que no tiene para los poetas balleneros la centralidad que sí le dan los nadaístas, quienes no solo escribirán sobre la variación de este *Stoff*, sino que en algunas ocasiones lo vivirán, teniendo en la misteriosa figura de Darío Lesmos su epítome.

La ciudad es mirada desde la bohemia, su ambiente de alcohol, de nocturnidad es cantada en este poema, la ciudad es la piel de un tigre, dispuesta a ser tomada por asalto:

Habiendo subido a lo alto de una colina una noche, ante mí se extendía la ciudad como / una piel de tigre. / Y en el licor de las copas cintilaban las lucecillas de tres almas. / La última era la mía, alma siempre sobrante y solitaria. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 12).

Esta voz poética observa la ciudad que ha cazado en sus versos, su mirada es desde dentro, pero también es desde fuera: el que se detiene a observar, el que mira de lejos, y el que a su vez le canta, la testimonia, la mira para que sea mirada por otros.

La miseria es abordada por los balleneros, pero en ellos se trata más de un retrato de la miseria que observan a su alrededor que del testimonio de la vivencia de la misma. En los nadaístas, en cambio, se habla de la miseria como una condición del escritor y, generalmente, se la asocia a la necesidad de ocio creativo, como en la rebeldía expresada en los siguientes versos:

Mis jeans y mi chaqueta no se pueden cambiar por un edificio de cinco pisos ni por un / puesto en las oficinas / del Gobierno. / Prefiero andar derrotado por los alrededores de talleres de mecánica y cobertizos de carros. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 12).

La derrota, y el deambular sin ocupación fija es cantado, padecido y, por momentos, parece ser procurado en estos poemas que enarbolan la libertad, frente a la “cárcel” de las oficinas burocráticas, también aborrecidas por Calzadilla (1962/2016) en sus poemas “Funcionario que celebra un ritual” (p.23); “Sala de juego” (p.28), entre otros, y por Garmendia (1963/2020) en todo su libro *Día de ceniza*.

En el poema “El deseo” también está la asociación de la oficina con la muerte del alma, (*Stoff*, burocracia) presente también en Arango (1974), en Calzadilla (1962/2016), en Aray (1963/2016) y en Garmendia (1963/2020). En este poema el *Stoff* es apenas delineado:

Y quiero además aún hablarte, / pues tú tienes dieciocho años y podríamos divertirnos esta noche con cerveza y música, /y después yo seguir viviendo como si nada.../ o asistir a la oficina y trabajar diez o doce horas, / mientras la Muerte me espera en el guardarropa para ponerme mi abrigo negro. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 17).

La muerte espera en el guardarropas luego de las horas laborales, la oficina se ve como una condena, que tiene un desenlace fatal. La vida parece estar lejos de ese lugar, con

el amado, al que se canta. La ciudad está representada en su ambiente, ese *cityscape* del que habla Amendola (1997/2000) que configura el *mindscape* expresado en estos versos:

Hoy tengo deseo de encontrarte en la calle, / y que nos sentemos en un café a hablar largamente de las cosas pequeñas de la vida, / a recordar de cuando tú fuiste soldado, / o de cuando yo era joven y salíamos a recorrer juntos / la ciudad, y en las afueras, sobre la yerba, nos echábamos / a mirar cómo el atardecer nos iba rodeando. (p. 12).

La ciudad es el lugar que se habita, el café es el punto de encuentro para el amor. El café tiene una gran importancia en la configuración de la ciudad como un lugar, como un espacio vivido más que simplemente un espacio. La ciudad se recorre junto al amado, se transita, se camina. Este motivo de la ciudad que se camina, no está presente en las obras de los balleneros, exceptuando en Garmendia, sin embargo, el recorrido que realiza Antúnez del centro de la ciudad el *Día de ceniza* (1963/2020) no tiene esta carga de calma y de remanso que se respira en este poema, y que tiene que ver con el encuentro del amor, con el retozar junto a él por las calles de la ciudad.

En Garmendia (1963/2020), en cambio, el recorrido es más caótico, el narrador se empeña en retratar la multitud, el tránsito de una ciudad convulsionada en un día de fiesta en la que su personaje central parece por momentos perderse. En cambio, el recorrido de Jaramillo Escobar (1968/2000) lo lleva a las afueras de la ciudad, en busca de la paz que propicia el desenvolvimiento del encuentro amoroso.

Las ciudades, bien sea en su interior, en su corazón o en sus afueras poseen un ambiente que les es particular. Este ambiente es el que retrata Jaramillo Escobar (1968/2000) a lo largo de su libro. Podemos mostrar tres casos específicos para ilustrarlo.

En primer lugar, el poema “El deseo” (p. 16) en el que la voz poética anhela un tiempo pasado con el amado, un tiempo que se plantea idílico:

Hoy tengo deseo de encontrarte en la calle, /y que nos sentemos en un café a hablar largamente de las cosas / pequeñas de la vida, / a recordar de cuando tú fuiste soldado, / o de cuando yo era joven y salíamos a recorrer juntos / la ciudad, y en las afueras, sobre la yerba, nos echábamos /a mirar cómo el atardecer nos iba rodeando. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 16).

Los ritos de este amor tienen su lugar en la ciudad, en sus espacios, como la despedida siempre en la misma “esquina” (p. 16), o aquel querido saliente, que más que un saliente es un rito del amor, un lugar que lo propicia: “evocaré el muro en cuyo saliente nos

sentábamos / a decir las últimas palabras cada noche” (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 17), esos espacios queridos terminan siendo parte que constituye la cotidianidad de los habitantes de la ciudad.

La calle y la esquina son dos motivos del *Stoff* que hemos identificado como tránsito, y que informan el texto sobre el tema de la ciudad. Esa calle es la calle sobre la que se transita con el amor, lo que la distingue de cualquier otra calle, la esquina no es cualquier esquina, es en la que se cumple el rito cotidiano de la despedida del amor lo cual la dota de significado.

Lugares vividos, como lo plantea la geocrítica, pues la vida de sus habitantes está indisolublemente ligada a ellos, les otorga significado y con ello, de alguna manera, los llena de alma, como en el siguiente verso: “o cuando fuimos a un espectáculo de lucha libre y al salir comprendí que te amaba” (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 17), el descubrimiento del amor, acontece en un lugar determinado, además un lugar público, que se comparte con la colectividad que va a ver el espectáculo.

El poema cierra con este verso: “y en fin, tantas otras cosas que suceden...” (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p.17), y podríamos nosotros decir que son cosas que suceden en lugares, y esos lugares se recuerdan y se anhelan tanto como la vivencia que en ellos ocurre.

Pero la ciudad, no siempre es cantada en ese lado bello y amable que la liga con el recuerdo de un amor, en el poema “El callejón de los asesinos” (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 29 y 30) el poeta se detiene en su lado más sórdido:

Entre negras paredes de herrerías, cubiertas de hollín, de carbón, / pobladas de gente aviesa, sucia. / Qué mujeres habrá, desgredadas, pálidas, / qué niños espesos, lentos, / que acechan en las puertas, desde lo oscuro, / y hombres sentados en montones de arena, que se desliza grano a grano sobre la calle ciega. (p. 29).

El *Stoff* que domina en este fragmento es la miseria, que como hemos visto, está también en la obra de Arango (1974) y en la novela de Garmendia (1963/2020), quien de los balleneros analizados es el que más se detiene en este punto.

¿Cuál es el interés en mostrar lo sórdido? La intención no es moralizante, pues si así fuera el texto nacería muerto. Sin embargo, el simple hecho de mostrar tiene una función

que opera en el individuo el resorte dormido de la conciencia. Salta entonces la pregunta ¿por qué? Y cada lector preparará para sí mismo su mejor respuesta.

Por último, entre los principales *Stoff* que podemos identificar en el libro de Jaramillo Escobar (1968/2000) tenemos el del tránsito, que hemos encontrado, sin excepción, en todos los otros libros analizados. En este caso es el motivo del tren el que lo hace explícito en el discurso: “Al día siguiente, cuando la mañana apenas aleteaba en mi ventana, / el tren tocaba a mi puerta y yo tenía que prepararme apresuradamente para el regreso”. (p. 20). Como en no pocas ocasiones el motivo del tren está aunado al de la velocidad, esto también sucede en el libro analizado de Arango (1974). Como habíamos observado con anterioridad, el tren no está presente en la obra de los balleneros, esto tiene que ver con que es una realidad que no era común en el momento en que elaboraron sus obras.

El tren es central en la conformación de este poema:

Cuando llegaba ya había partido el tren y los funcionarios públicos, en fila india, / se ocupaban en limpiar los rieles y los polines con un trapo blanco humedecido en leche de monte. / Una gota de aceite había caído en el traje blanco del alba, y el Inspector de Policía estaba furioso con el / maquinista, / y lo amenazaba con los puños a la distancia, mientras éste, alejándose, le ponía dos palmos de narices / desde su plataforma, / y comenzaban a / trepidar los árboles a la orilla de la carrilera como si los estuvieran matando, / y el viento se / tapaba las narices para no tragar el humo negro y espeso que salía de la chimenea. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, p. 20).

Todo el poema tiene que ver con el tránsito, mediante el motivo del viaje, la voz poética debe desplazarse para llegar al encuentro con el amor y ha de emprender el camino de vuelta. En ese espacio de tiempo que transcurre en el tránsito, se describen: el tren, su funcionamiento, sus operarios, con una voz cercana a lo narrativo, en un tono conversacional. De la misma manera, encontramos que la voz poética quiere dar cuenta y canto de su recorrido en bus:

Entonces yo tenía que subir a esperar el autobús en la rotonda, / donde me entretenía / jugando mi suerte a la ruleta / con el empacador de señales, el deshollinador de antenas y el hijo del conmutador de vías, / que hacía trampa cada vez que se ponía colorado y le temblaban los ojos. (...) A las nueve en punto el autobús aparecía en la penúltima curva del cerro, / tocando su bocina como un clown embriagado el día de primavera. / A las nueve y diez yo tenía que estar de nuevo en la plazoleta, / debajo de los tilos, donde el bus se detenía, /

para subir mis maletas: rosada, amarilla, y verde; el paraguas, el balón, el catrecito plegable y los trabajos de pintura, / pero ya el bus había partido un minuto antes, / por lo que me era necesario comenzar el camino a pie, / dando un gran rodeo por la carretera de circunvalación, donde están instalados los depósitos de hielo, / cuyos tanques de cristal cortan a trechos los bancales de la carretera, / y contra los cuales uno puede poner la mano para que se le enfríe, / o hacer reflejar los ojos y en fin, por cuyos bordes uno / puede pasear mirando las brillantes superficies y el / halo verde de las orillas, / olvidándose de regresar a la ciudad, pues en cualquier parte donde nos encontremos ya hemos llegado. (Jaramillo Escobar, 1968/2000, pp. 19-21).

Hemos querido reflejar este fragmento *in extenso* pues este es el tono que regirá todo el libro: lo conversacional, lo descriptivo, la narración de la cotidianidad hecha materia poética. Esto tiene que ver con una exploración de nuevos tonos en la poesía colombiana, y en su momento supuso un rompimiento con lo anterior, se venía en la historia literaria de ese país de una poesía que cantaba a la naturaleza, que estaba influida por el modernismo. La llegada de los nadaístas trajo consigo otra mirada: se canta a la ciudad, se describe, se narra. La poesía comienza a ser entonces cercana al día a día de la clase proletaria, la que utiliza el transporte público.

Es por esa razón que el transporte público está presente en la poesía: no porque los poetas anteriores no lo usaran, sino porque con los nadaístas comienza a dársele voz a realidades cotidianas, a la ciudad, a lo considerado bajo por la cultura dominante.

Algo similar ocurre con los balleneros, con sus poemas y narraciones en los que la basura, lo grotesco, lo cotidiano tienen un peso fundamental.

7.3 *El profeta en su casa* Arbeláez (1966/2014)

Partiendo de la idea anterior, la cotidianidad, entramos al poemario de Arbeláez (1966/2014), que inicia en ese mismo lugar, y nos hace llegar unos versos sencillos, sin mayores complicaciones metafóricas ni referencias eruditas.

Este es un libro de difícil acceso en Venezuela, ya que no se encuentra en librerías ni en bibliotecas del país, y para encontrarlo tuvimos que escribir directamente a su autor, quien tuvo la amabilidad de enviárnoslo al correo. La edición que tenemos es del año 2014 y posee tres prólogos, cada uno de ellos es un poema que explica en su contenido la apuesta estética del poeta colombiano.

Posteriormente, está dividido en dos partes: la que corresponde al libro *El profeta en su casa* (1966/2014) y una segunda parte que corresponde al libro *En paños menores* (2001). Por la naturaleza de este estudio nos limitaremos al primero de ellos. Sin embargo, hemos querido incluir en nuestro análisis el primero de los prólogos / poemas ya que posee elementos de interés para el mismo.

El libro de Arbeláez (1966/2014) construye un imaginario de ciudad, y en ese aspecto se relaciona con los libros anteriormente analizados. Como hemos visto hasta ahora, cada uno de estos libros propone diversos matices de un imaginario de ciudad. Con los balleneros está la imagen de Caracas, a veces explícita -como en Garmendia (1963/2020)- y otras veces no, -como en Aray (1963/2016) y Calzadilla (1962/2016)-, pero en los tres escritores, Caracas es una presencia que adquiere diversos matices, que dependen siempre de los *Stoffs* en los que ponga acento el escritor.

Del otro lado de la frontera tenemos el mismo caso, sin embargo, se trata de dos ciudades distintas: Medellín y Cali con Arango (1974), ambas nombradas de manera explícita en sus textos, y con Jaime Jaramillo Escobar (1968/2020) se trata de la ciudad que no es nombrada, pero que guarda íntimas similitudes con las ciudades a las que aluden sus compañeros de grupo.

Por último, tenemos este libro de Arbeláez (1966/2014), en el que la ciudad también es el foco de atención. ¿Qué ciudad? Eso no es explícito en este caso, pero como veremos el escritor de Cali, aporta matices distintos a la visión urbana que es parte de la estética de El nadaísmo. En el conjunto está la ciudad: lo interesante de ello es ver los matices diversos que la misma adquiere.

Se trata de la construcción de un imaginario de ciudad, y el poeta es consciente de su elección estética desde el principio del poemario, pues en su “Prólogo a la primera edición” (1966) observamos cómo el tema es aludido desde el primer verso:

Nací como un César en una ciudad de polvo y de sol, de violentos claveles y / cintas azules, de sexo y socialismo, / la mejor del mundo porque en ella vivo, porque en ella se hicieron el / espejo en el que me miro, la silla en la que me siento y la mujer en la que me / acuesto. (p. 6).

La ciudad se describe en sus condiciones físicas: “polvo y sol” (Arbeláez, 1966/2014, p. 6) lo que nos hace pensar en su clima, imaginar carreteras poco asfaltadas,

una ciudad de polvo y sol ha de ser una en la que lo natural está muy presente: no se trata de una ciudad como New York, en la que todo es construido por el hombre, “polvo y sol” (p. 6) nos hace pensar en una ciudad en la que lo agreste tiene un espacio, y siendo estos los primeros adjetivos que la determinan pensamos que se trata de un rasgo importante en su conformación física.

Por otro lado, la ciudad es también descrita mediante la violencia: los violentos claveles nos hacen pensar en la sangre. Si vamos a los hechos históricos que han atravesado la geografía física y espiritual de Colombia, encontramos en ellos las razones fundamentales que sustentan esta imagen literaria en la realidad a la que aluden³¹. Para no ahondar en más detalles, podemos añadir a lo expuesto en esa parte de nuestro estudio el término: “juvenicidio” que fue acuñado por los autores Valenzuela (2015) y Muñoz (2015) y que tiene que ver con la muerte de jóvenes universitarios en protestas estudiantiles.

La primera movilización estudiantil en Colombia data de 1929, aunque hay antecedentes en el siglo XIX. En 1954, hubo una importante, que resultó en tragedia, con el saldo de 11 estudiantes asesinados³². Esto sin mencionar lo ya abordado en el Capítulo 4 en donde nos referimos a la violencia en Colombia.

La imagen “violentos claveles”, tiene que ver con la sangre, que es además una constante en la poesía de varios de los escritores nadaístas y posteriores. Poetas influidos por el clima de violencia que aún en nuestros días tiene lugar en toda Colombia, ya que se estableció una “cultura de la violencia”, heredera del conflicto armado y de la represión.

Esa violencia es parte del imaginario que se construye en este libro, y en general, en los libros de los nadaístas y es un rasgo que los distingue de las búsquedas estéticas de los balleneros, para quienes también la violencia fue una preocupación estética, pero con distintas características propias del contexto en el que nacieron.

El conflicto armado en Venezuela fue muy diferente al de Colombia, al igual que la represión, las torturas y sus métodos. Si bien ninguna muerte es más terrible que otra, sí podemos afirmar que el horror vivido por Colombia no es comparable al vivido en

³¹ Ver p. 192 de este estudio contexto histórico y político de Colombia.

³² Para profundizar al respecto revisar: Jorge Wilson Gómez-Agudelo, (2017), “Acontecimiento y escucha: revisión de estudios sobre “el estudiante caído” y los movimientos estudiantiles en Colombia”.

Venezuela. Se trata de dos procesos distintos, de dos sociedades distintas y de dos culturas distintas, que generan como resultado dos literaturas que aunque tienen muchos puntos de conexión difieren también. En Colombia la violencia es más directa, más cruenta, y eso se refleja también en su poesía.

Continuando con el fragmento que analizamos, Arbeláez (1966/2014) alude a la idea del socialismo: en ello podemos ver también su filiación política -al menos la de esa época- expresada en esta toma de partido desde el inicio del libro.

Como lo plantea Williams (1980), cuando estudia el fenómeno de las vanguardias:

Hubo, en primer lugar, una fuerte atracción por las formas del anarquismo y el nihilismo, y también del socialismo revolucionario que, en su representación estética, tenía un carácter comparablemente apocalíptico. En definitiva, las contradicciones entre estos diversos tipos de adhesión iban a ser evidentes, pero hubo una clara vinculación inicial entre el asalto violento a las convenciones existentes y los programas de anarquistas, nihilistas, y socialistas revolucionarios. (p. 81).

Esta es una característica que comparten los nadaístas y los balleneros, y en definitiva, es uno de los rasgos que definen a las vanguardias, su fuerte vinculación con las ideas socialistas, anarquistas o nihilistas. En el caso de los nadaístas, aunque en varios momentos de su obra hablan de socialismo, por el estudio que hemos realizado de la misma podemos afirmar que sus ideas estaban más vinculadas al nihilismo y al existencialismo, con visos revolucionarios de tintes anarquistas.

Los balleneros, por el contrario, están más directamente emparentados a las ideas socialistas. Con todo esto nos referimos a sus inicios y a su trabajo mientras se encontraban en pleno período de efervescencia, sobre todo en la década del 60. A partir de 1967, estas identificaciones comienzan a mostrar sus fisuras, y cada uno de ellos optará por diversos caminos políticos.

Sin embargo, en este momento del desarrollo de su escritura, todos ellos se movían en ese territorio. Como hemos visto -y Arbeláez no será la excepción- lo apocalíptico es una fuerza que les convoca, de la que todos son, en distintos grados participes.

Por otra parte, lo erótico, la alusión al sexo es un rasgo típico de la apuesta nadaísta: lo vimos en los manifiestos, en los poemas de Arango (1974), Jaramillo Escobar (1968/2000) y vemos como se mantiene en los de Arbeláez (1966/2014). Los balleneros

utilizan este tópico: pero no lo explotan tan frecuentemente como los nadaístas, al menos no en sus creaciones publicadas durante su época ballenera.

La última parte del fragmento citado expresa mediante lo amado que habita la ciudad, el amor que el poeta siente por la misma. Aquí la filia: “la mejor del mundo porque en ella vivo, porque en ella se hicieron el / espejo en el que me miro, la silla en la que me siento y la mujer en la que me / acuesto”. (Arbeláez, 1966/2014, p.6) parece más importante que la fobia: el sentimiento de amor por la ciudad parece más potente, y se nutre de lo cotidiano: el espejo, la silla, la mujer.

El siguiente fragmento:

Llevo la ciudad en la sangre con sus parques y rascacielos, con sus bulliciosos bares / nicotinados, con sus ascensores celestes, / con sus lujosos clubes de invierno y de vergüenza, con sus alcantarillas subterráneas / donde los fetos y las ratas combaten por la supervivencia, / con sus locomotoras trepidantes y el hollín de sus fábricas, / con el pito de sus serenos y sus sirenas industriales, con sus tres cruces y sus profilácticos, con sus ríos y con sus maricas. (Arbeláez, 1966/2014, p.6).

Continúa construyendo un espacio: la ciudad. Llevarla en la sangre es sentirla parte de sí, haberla integrado a su propio sistema, en lo más íntimo. Mediante la descripción, recurso más propio de la narración que del poema, pero que estos escritores frecuentan en sus libros, y que constituye parte de la renovación estética que realizan de la poesía colombiana, el poeta va delineando la ciudad la que canta: reaparece el motivo rascacielos, llamado así por los poetas nadaístas, en contraste con los edificios a los que cantan los balleneros. Sin embargo, se trata de la misma imagen: es la ciudad vertical, por la que ascienden en ascensores, otro motivo también presente en los escritores nadaístas y balleneros, sus habitantes.

El ruido de la ciudad es otro elemento a destacar. Presente en todos los libros estudiados: a veces como aquí, adorado, en otros rechazado como en el de Garmendia (1963/2020). Los clubes de vergüenza son una alusión a los prostíbulos, un motivo poco frecuentado en estos libros, pero que está presente, en ambos lados de la frontera.

Por último, el motivo de la alcantarilla, también encontrado en los libros anteriores, es planteado duramente: “con sus alcantarillas subterráneas / donde los fetos y las ratas combaten por la supervivencia” (Arbeláez, 1966/2014, p.6); la imagen, grotesca y agresiva

tiene que ver con los abortos; no por otra causa puede aludirse a fetos en la geografía de una ciudad.

Si nos vamos a las cifras de abortos en Colombia para la década del 60, nos encontraremos con la dificultad de hallar una cifra exacta y específica. Aun así sabemos que:

Estudios llevados a cabo en la década del 1970 en países tan diversos como Brasil, Colombia, México, Perú, la República Dominicana y Venezuela, indicaron que las mujeres tenían un promedio de 0.5 a 1.5 abortos inducidos durante su vida reproductiva en esos países³³

Por lo que podemos afirmar que se trata de una realidad extendida por todo el subcontinente, y que afecta a un número generalizado de mujeres, sin embargo, los nadaístas lo reflejan en su literatura y los balleneros no.

En general, la dureza de las imágenes de ambos movimientos tiene naturalezas diversas: ambos buscan escandalizar, en ambos hay exploración del grotesco y de la abyección. Pero los métodos para llegar a ese efecto son disímiles. Los balleneros exploran el inconsciente y la psiquis, se detienen en los meandros de la conducta humana, mientras que los nadaístas van a la realidad de manera más directa: la exploran y dan cuenta de ella, como en esta imagen en la que ratas y fetos se encuentran en las alcantarillas, los poetas colombianos son más descriptivos y en su poesía se acercan a la narración, desvaneciendo las fronteras entre ambos géneros.

La ciudad es explorada aquí en el margen del margen, se sitúa en las antípodas de lo canonizado por la burguesía: no se canta lo hermoso, se canta a lo terrible. Y es lo terrible lo que sirve a la conmoción que se busca: si la literatura tiene la función de conmover, Arbeláez (1966/2014) pretende hacerlo hasta los tuétanos.

- **MCMLXIV**

Nos detenemos en este poema que tiene por nombre 1964, en números romanos, y que es el canto a una década y a un momento del mundo: los míticos años 60, en cuyo transcurrir fueron publicadas la mayoría de los libros que hemos analizado en este estudio.

³³ Para ampliar sobre el tema del aborto en América latina consultar: Wulf, Deirdre y Susheela y Singh, (1996), “Panorama general del aborto clandestino en América Latina”.

En este poema se construye la imagen de un sujeto habitante de ciudad, que busca ser la imagen de una época. Un sujeto influido por los aires de tormenta que amenazaban al mundo, un ser que:

Había oído hablar de la bomba de californio / en los bailes de pascua de las embajadas; / pero había donado medio litro de sangre / para la anemia de los hospitales del trópico; / pero había leído en la revista Playboy / que Malcom X sostenía que Jesucristo era negro; / pero había mirado hacia atrás por el espejo de su bicicleta / medio millón de muertos diseminados en una siesta horrible. (Arbeláez, 1966/2014, p. 18).

El sujeto que en esas líneas se construye es imagen de una generación que se vio impactada por esos sucesos a los que alude el poema, tanto en el ámbito nacional como internacional: la bomba, Malcom X, la revista Payboy, los asesinatos en Colombia. Todos estos elementos son expresados en el discurso que los concatena mediante la conjunción adversativa “pero” como queriendo dejar con ello una evidencia de las ¿aparentes? contradicciones de una generación.

La ciudad en este poema no es aludida de manera directa, pero algo del alma del habitante de la ciudad respira en él. La difusión de estos acontecimientos, tuvo en las ciudades su territorio natural. La misma se realizó mediante la televisión y la prensa, a la que asistieron los miembros de esta generación con el afán de encontrarse ante lo “nuevo” y lo estremecedor del mundo que apenas empezaban a conocer.

El mundo comienza a abrirse en el horizonte de sus deseos y expectativas, aunque sus pies no dejen de caminar:

(...) Las calles bajo su canicular sombrero de copa, / paladeaba helados que eran un polo de ricura / y su mayor deseo era orinar desde la punta de la torre Eiffel. (Arbeláez, 1966/2014, p. 18).

En estos versos se puede ver el contraste entre el aquí de la canícula, el sombrero de copa y los helados y un allá al que se alude con ironía: no se mitifica París, no se le hace territorio evanescente de la imaginación como en tantas otras creaciones de la época -e incluso de la actual-, sino que mediante la risa se baja a la mítica París del pedestal en que se le ha santificado tantas veces: el móvil para ir a París es orinar desde la torre Eiffel. El reto a los valores de la burguesía es grande. El poeta mediante el humor está buscando el escándalo. Y está buscando también desmitificar la imagen de la ciudad luz.

El cine está presente también en este poema en que el poeta: “Comía rositas de maíz / que eran las únicas que le gustaban / y chiflaba si las películas / no satisfacían sus caprichos”. (Arbeláez, 1966/2014, p.19). El cine se encuentra también en la novela de Garmendía (1963/2020), en la que hay una alusión a las cotufas y a los gritos.

La importancia de estas alusiones al cine en ambas creaciones es que determinan una época y un lugar: los años 60 en dos ciudades de Latinoamérica. El cine fue parte fundamental de la cultura pop que recién comenzaba a ser conocida por estos creadores Y que es parte de la conformación del alma de la época, pues generó una nueva sensibilidad, que se vio influida por sus imágenes e imaginarios.

Que el cine aparezca en ambas creaciones es evidencia del carácter urbano de las mismas. Con escasas excepciones, el cine fue un fenómeno urbano que aportó sus mitos recién creados en la configuración del *mindscape* (Amendola, 1997/2000) de estas ciudades latinoamericanas, que acudieron a sus salas a ver por primera vez las imágenes en movimiento y en pantalla grande.

Por último, este poeta Jotamario, personaje que construye el poeta Arbeláez (1966/2014) con su nombre propio, deambula por las calles, en el siguiente fragmento en el que la ciudad es una presencia más explícita:

Sus padres se rasgaban las vestiduras / mirándolo por las calles recibir el caldo del cielo; / sus amigos le daban la mano dos o tres veces por semana; / apóstoles de zapatos de caucho nunca escasearon en su mesa / y en las terrazas de la ciudad pedían su plato de meteoros. (p. 19).

La pobreza es aludida en estos versos, pero no con la agresividad verbal con la que es aludida en los poemas sobre la miseria de Calzadilla (1963/2016). Hay una diferencia en el tono, en este caso, se hace desde el humor y desde algo parecido a la inocencia. La necesidad sin embargo es la misma: mostrar, y que el lector saque sus propias conclusiones. Estos escritores confiaban en el poder de conmoción de sus imágenes.

Todo el poema construye un imaginario que traza las líneas definitorias de una época y que funda en esa época un lugar: la ciudad de los años 60, ambos significantes: el de lugar y tiempo se contaminan mutuamente en su discurso.

- **Testimonios de uno que visitó cementerios y navega**

El imaginario de ciudad que plantea Arbeláez (1966/2014) en su libro continúa profundizándose con este poema, cuyo eje central es el cementerio:

El vigilante severamente armado hasta los dientes / y encaramado girando en su garita / su mirada, y velando por la tranquilidad / de los habitantes de ese sector que la ciudad / defendía dentro de su fantástico corazón / o perímetro de profanadores y necrófilos, / contaba de las mujeres antecedentes en su vida / a los que acostumbraban acompañar a los cadáveres hasta avanzadas horas /de la noche / (patriarcas de asesinados en sus bancos bostezando de hambre y sed de / justicia). (p. 23 y 24).

Todo el poema se desarrolla como una narración, en este particular lugar de la ciudad al que se canta y del que se construye una imagen literaria. Esto nos hace pensar en el “Homenaje a la Necrofilia” (1962) de El techo de la ballena, aunque aquí el tono es otro: allá la denuncia y la ironía es frontal. Acá se construye la imagen del cementerio desde el humor, y desde la cercanía de una persona que deja cigarros a los muertos para sus horas de ansiedad.

Este poema se relaciona con el cuento “Los amantes en el ascensor” de Arango (1963/1974), en el que dos personajes viajan en el ascensor con dos ataúdes / personas, para descubrir al final del cuento que están muertos sin saber desde cuándo. Aunque El techo de la ballena utiliza en múltiples ocasiones la imagen de la muerte, los cementerios y la necrofilia, para los creadores residentes de la ciudad de Caracas la muerte es algo más serio. En el tratamiento del tema los nadaístas hacen un mayor empleo del sentido del humor, aunque se trate por supuesto del humor negro.

La importancia que reviste este poema para nuestro análisis es la construcción de un lugar otro en la ciudad: el cementerio es un sitio especial en la configuración de una ciudad, se trata de un lugar al que la gente acude en momentos terribles de la vida, y que con el tiempo suele dejarse en el olvido. Arbeláez (1966/2014) rescata este lugar del olvido y lo trae al discurso poético.

El tratamiento del tema de la muerte y la necrofilia es diverso en balleneros y en nadaístas: los balleneros utilizan más el recurso de la ironía, que busca asestar un golpe en la llaga, herir para lograr la conmoción que buscan generar en el lector. Los nadaístas en cambio abordan el mismo tema desde el humor, aunque se trate de un humor negro: el fin es diverso también, los balleneros buscan conmover, impactar, los nadaístas buscan escandalizar, desacralizar, de alguna manera ridiculizar.

Sin embargo, la muerte está en ambos discursos vinculada al tema de la ciudad: en los balleneros se trata de la muerte que ocurre como consecuencia del aparato represor del Estado: por ejemplo, en el cuento “Pase usted” (1963) de Aray; o en el libro *Duerme usted, señor Presidente?* (1962/2016) de Ovalles; o bien por suicidio inducido por el agobio de la ciudad y de la alienación que se vive en la misma: como en el cuento “El occiso” (1976) de Garmendia; textos que no analizamos en esta oportunidad por razones de espacio. También en las tentativas suicidas que se encuentran en diversos poemas de *Dictado por la Jauría* (1962/2016) de Calzadilla, por ejemplo: “Vivo a diario” (p. 23) y “Los métodos necesarios” (p. 29) y el intento de suicidio de Antúnez, al final de la novela *Día de ceniza* (1963/2020) de Garmendia.

Tal vez de todas estas creaciones son los poemas de Calzadilla los únicos que podrían tener una lectura desde el humor negro, aunque aun así el tema está planteado de una manera más grave que en sus pares colombianos.

En los nadaístas la muerte tiene también dos vertientes, aunque no son las mismas que en Caracas: o forma parte de la lista interminable de fallecidos producto del período histórico que pertenecen denominado “La violencia” como en esta impactante imagen: “pero había mirado hacia atrás por el espejo de su bicicleta / medio millón de muertos diseminados en una siesta horrible”. (Arbeláez, 1966/2014, p. 18) del poema analizado con anterioridad; o tiene un trasfondo cómico y burlesco como en el desarrollo de todo este poema.

Habría que preguntarse por qué este tono que de alguna manera naturaliza algo que en otras latitudes, es tratado de manera diferente, como en Caracas. Es posible que la respuesta a esta pregunta tenga que ver precisamente con las consecuencias de “La violencia” y con la cotidianidad de la muerte en Colombia, que difiere en sus métodos y cifras de la venezolana.

- **Los hombres espaciales en la terraza del rascacielos más alto**

Rascacielos, ascensores, lo plano, lo vertical, todo estos son motivos a los que alude Arbeláez (Arbeláez, 1966/2014) en este poema que continúa profundizando su imaginario de ciudad:

Los cosmógrafos accedieron a reunirse en la terraza del rascacielos / más alto que el hombre había construido con sus manos y con sus máquinas / Vivían todos ellos en diferentes planicies / y tenían costumbres y enfoques particulares sobre las cosas de este mundo. / Instalados a su confort entre aparatos pertinentes / discutieron siglos sobre el misterio de las órbitas abandonadas / por los satélites artificiales y los descabellados cometas, / sobre la luz atravesando las distancias. / Dijeron algunos / (los de las regiones australes) / que la aurora boreal perjudicaba la piel de los caracoles. (Arbeláez, 1966/2014, p. 26).

Como podemos observar, la forma del discurso más utilizada en el poema es la descripción, más usada tradicionalmente por la narración que por la poesía. Al contrario de los balleneros, quienes exploran más la imagen poética mediante el uso de metáforas, los nadaístas son más descriptivos: en el borde del poema y la narración breve se encuentran gran parte de sus creaciones.

En cuanto a *Stoffs* y motivos, continúa el tema de la ciudad, siendo operacionalizado por el *Stoff* de lo construido, en este caso, su manera de presentarse en el poema es el motivo del rascacielos. Llama la atención que se hace énfasis, precisamente, en que el mismo es construido por el hombre y sus máquinas, cosa que no sucede con tal acento en las creaciones que hemos abordado con anterioridad.

En este poema / narrado los personajes -porque este tipo de poesía parece desarrollar personajes, en su cercanía con la narración- centrales son los cosmógrafos, hacedores de mapas, y en esta elección podemos rastrear el postulado estético de los nadaístas de que la poesía debe estar en todas partes: cualquier realidad es susceptible de ser transformada en materia poética para ellos, muy a tono con los demás experimentos de vanguardia en Latinoamérica -incluyendo a los balleneros- y con paralelismos con las vanguardias europeas.

Al desarrollar estos personajes, -los “cosmonautas”- se describen sus acciones, sus movimientos, que suceden en la ciudad y específicamente en los rascacielos: “Suben en ascensores que dan risa / hasta la terraza del rascacielos más alto”. (Arbeláez, 1966/2014, p. 27). Este es un poema en el cual las nociones de “lo alto” (sobre el rascacielos) y “lo bajo” en la calle, en lo plano, tienen una preponderancia que no hemos visto en ninguna de las creaciones anteriores:

Llegan al rascacielos de la terraza más alta / donde suena una música que parece la atmósfera de Casiopea, / donde la aguja del tocadiscos señala el centro del universo. / Inundan de licores volátiles el cielo de sus paladares. / Cantan

borrachos más tarde como simples marinos. / (Seguramente dejan en cada astro un amor). / Son bellos y voluminosos frente a los mapas de colores / que señalan las rutas oficiales del universo. (Arbeláez, 1966/2014, p. 27).

Tal énfasis en este elemento no está en ninguno de los creadores anteriormente abordados. Si bien todos ellos hablan de los ascensores y de los altos edificios, torres o rascacielos, la comparación entre lo alto y lo bajo no está en ninguna de sus creaciones.

ARRIBO

Muchas veces se ha equiparado el proceso de escritura a la imagen del espejo. A veces es más nítido el reflejo y a veces un poco más deforme, velado o decididamente muestra otra realidad, distinta al modelo del que surge. En este caso, es como si alguien dio un golpe en el espejo y en un estruendo cayeron al piso los fragmentos. Allí está la imagen de la ciudad que nos muestran estos creadores, en el piso, desecha y sobre todo fragmentaria. En el piso está su brillo, pero también al tomar cada fragmento se genera una herida y la sangre no se intenta ocultar, se desparrama hasta el escándalo. La herida lacera, profunda, dolorosamente, hasta la desesperación. La imagen que nos devuelven estos espejos sangrados es deforme.

Por esta razón elegimos un corpus polifónico, fragmentario, múltiples voces, diversos géneros, pues buscamos, desde el inicio, establecer como modelo de investigación uno que tuviera en su base la heterogeneidad: poesía, cuento, novela, y dentro de estos géneros registros cercanos a la crónica, a la carta, al documento policial. La razón de nuestra elección diversa -e intencionada- fue similar a la razón que creemos mueve a los escritores estudiados a devolvernos una imagen de la ciudad escindida: nada es completo en la actualidad, la experiencia humana se presenta, ya desde la realidad que ellos nos muestran, fraccionariamente.

Hemos querido abarcar diversos géneros también porque consideramos que la forma y el contenido no están dissociados, por tanto nos pareció importante abarcar los géneros poesía, novela y cuento para tener un registro más completo de la estética de estos creadores. Hemos querido que nuestro corpus devuelva también un reflejo fragmentario para atrapar la imagen de esa realidad elusiva que es la ciudad.

Todos estos escritores impactan nuestras psiquis con una poética de la desesperación. Una que busca recrear -en el sentido de crear nuevamente- en el lector lo que ellos perciben de desesperante en las ciudades que poetizan. Este efecto, común a todos los escritores que trabajamos en nuestro estudio, se genera mediante el trabajo minucioso en dos macroniveles, formando en el discurso capas de significación que, presentadas en conjunto, generan una sensación similar a la de estar en medio del tráfico de una gran ciudad teniendo que llegar a tiempo a una reunión de la cual depende nuestra vida.

Queremos rescatar en estas páginas finales el trabajo que nuestros escritores han realizado en el **nivel de la palabra** con la selección léxica, la sintaxis y los signos de puntuación.

Al observar el **léxico** el rasgo dominante en ambos grupos es su cercanía con el habla cotidiana. Sin embargo, este rasgo es más preponderante en los nadaístas que en los balleneros, quienes trabajan más la imagen. Por el contrario, los nadaístas apuestan por un lenguaje cercano al habla de las clases bajas.

Sin embargo, en ambos casos, los creadores utilizan como estrategia los giros cercanos a lo coloquial, lo soez. Que esto sea más explorado por los nadaístas tiene que ver con una necesidad más aguda de testimoniar: es la ciudad hablada por sus habitantes, de los que se asumen parte. En los balleneros parece tratarse de la ciudad observada por el sujeto que da testimonio, quien también es parte de la misma, pero que parece situarse desde la perspectiva del observador.

La **sintaxis** de los balleneros es más descoyuntada que la de los nadaístas, sin embargo, en ninguno de los dos casos este es un rasgo distintivo ni preponderante. Con pocas excepciones, ambos grupos harán uso de una sintaxis regular; una de ellas viene dada por las repeticiones, una apoyatura rítmica que queda haciendo ecos en el subconsciente, como las cornetas de los carros que tanto recrean ambos grupos.

En cuanto a los **signos de puntuación**, en los balleneros es preponderante tanto en la novela de Garmendia, como en los cuentos de Aray el uso de la coma y el punto. Esto genera una interrupción constante del discurso, pero también su superposición: es como si todo estuviera siendo dicho a la vez. Esto pretende recrear la velocidad de la ciudad, en donde cada palabra parece surgir de la otra, engendrarla, en una continuación ininterrumpida, un flujo de significación que da cuenta de los infinitos estímulos que genera la ciudad y que impactan la psiquis de sus habitantes.

En el caso de los poemas de Calzadilla, la propuesta es aún más osada (para ese momento), ya que el poeta elimina por completo los signos de puntuación, lo cual genera en su lectura el mismo efecto que consiguen los narradores anteriormente comentados: podría decirse entonces que en los balleneros todo es simultáneo y fragmentario mediante este uso particular de los signos.

Del otro lado de la frontera, aun con lo arriesgados que son los nadaístas a nivel del lenguaje, en este aspecto no se aventuran tanto: Jotamario Arbeláez y Jaime Jaramillo Escobar realizan un uso regular de los signos de puntuación, mientras que Gonzalo Arango se mantiene en una tensión permanente en cuanto a la experimentación con este elemento formal: por momentos los utiliza más y por momentos casi los elimina. Sin embargo, en los tres escritores encontraremos el uso recurrente tanto de las exclamaciones -lo cual recrea a nivel formal el ruido y los gritos de la ciudad- como de los puntos suspensivos que generan el efecto de lo no concluido, propio también de las interrupciones constantes de los discursos que se dan en la ciudad.

Hemos identificado un segundo nivel para esta interpretación que es el de **las estructuras**, como veremos, en cada uno de sus aspectos puede evidenciarse un minucioso trabajo al construir la imagen de la ciudad.

Para empezar tenemos la estructura **tiempo** que se presenta de manera diversa en varios casos, producto del trabajo con diversos géneros: en Garmendia es lineal, con algunas analepsis que rompen su desarrollo cronológico. También hay momentos de suspensión casi completa de la acción: en estos momentos el narrador solo describe gestos, sonidos, sensaciones propias de la ciudad y sus habitantes. En Aray el tiempo se condensa en una sola acción, sigue siendo lineal, pero la acción concentrada genera un efecto de síntesis narrativa, propia del género cuento con el que trabaja, lo cual sucede también en los cuentos de Gonzalo Arango. De la misma manera, por ser preponderantemente narrativos los poemas de Jotamario Arbeláez y Jaime Jaramillo Escobar poseen esta categoría en su interior. Narran hechos, como un viaje en tren, la muerte de un amado o la visita al mismo, en estos casos también hay un efecto de síntesis narrativa: hay una sola acción en cada poema, por ser parte del género poético se trabaja la imagen, aunque se realice este trabajo con los recursos propios de la narración descripción, incluso diálogos. Por el contrario, Juan Calzadilla y Gonzalo Arango se alejan (por momentos) de la narración en sus poemas: nos encontramos entonces con poemas en los que se intuye una historia aunque no se desarrolla tanto como en los dos poetas anteriormente nombrados, pues lo preponderante es la metáfora y la imagen. De los dos, Gonzalo Arango va y viene entre estas dos aguas con frecuencia, y Calzadilla explora la narración en su poesía solo en algunas oportunidades.

Continuamos con el **espacio**. En su conformación todos los escritores lo presentan como espacios cerrados, abigarrados, propensos a generar una sensación de ahogo en los que es preponderante la incomunicación. En los espacios abiertos de la ciudad los principales elementos son la basura, el tráfico y las multitudes. Muchas cosas parecen componer mediante fragmentos estas ciudades imaginarias. Los nadaístas ven un poco más que los balleneros el lado amable de las ciudades que tematizan mediante la naturaleza primordialmente.

Luego tenemos los **personajes**, que se presentan todos como seres escindidos, alienados, agobiados y solitarios. En este aspecto hay una excepción en el tratamiento de los personajes: los nadaístas apelan más al humor que a lo desgarrado. Sin embargo se trata de un humor negro, hiriente.

Por otra parte tenemos las **descripciones**, para los balleneros son más detalladas, y tienen que ver con el gesto y con la figura humana, en cambio en los nadaístas se pone el acento en la descripción de los espacios, como en una fotografía. La fotografía de los balleneros -si se quiere- explora la psiquis y el subconsciente, la de los nadaístas -aunque programáticamente se hayan planteado quebrantar los límites de lo racional-, al menos en los textos estudiados va más a los espacios: la exploración del subconsciente se hace por el efecto que tienen esos espacios en la psiquis de los personajes y del lector mismo.

Luego están los **diálogos**, en ambos casos son por lo general breves, y se interrumpen. Esto tiene que ver con una necesidad de profundizar su poética de la ciudad: en las conversaciones de los personajes -cuando las hay, que es en pocos momentos de la narración- se hace patente la mecanización de la ciudad, la alienación. En las narraciones de Garmendia y de Aray, los personajes parecen hablar al otro sin que ni siquiera les importe comunicar, descontando pocas excepciones, se habla como si el otro no estuviera o como si no importara. En los cuentos de Gonzalo Arango sucede lo mismo. Es como si se quisiera comunicar al otro lo mínimo imprescindible. Esto genera un efecto de incomunicación, de aislamiento y de soledad.

Posteriormente, tenemos la **atmósfera**, en ambos grupos es desesperante, por ello hablamos de una poética de la desesperación: ambos apuestan por lo caótico, por el impacto emocional que generan sus atmósferas, que buscan recrear en el espacio del libro el agobio de la ciudad. No obstante, los balleneros son más desgarrados, sus climas suelen ser más

tensos, más terribles psicológicamente. En contraste, los nadaístas apuestan más por el absurdo, la ironía y el humor negro. Esto no significa que esos tres elementos no estén presentes en los balleneros, sino que son los nadaístas quienes pondrán el acento en ellos.

Para terminar con el nivel de las estructuras, podemos agrupar los diversos *Stoffs* que hemos identificado a lo largo de este estudio en tres grandes campos semánticos o zonas de sentido, para facilitar su análisis.

I Lo relativo al espacio: en esta zona de sentido o campo semántico podemos agrupar todos los *Stoffs* que tienen que ver con el espacio físico de la ciudad: lo construido, lo natural, la basura y el tránsito se mueven en esta área de significación. Como podemos observar, todos ellos son relativos a la conformación física de la ciudad y tienen como una de sus características básicas el hecho de que pueden ser percibidos mediante el sentido de la vista.

II Lo relativo a la conducta humana: en esta zona de sentido encontramos aspectos que van más a la vivencia del ser humano, a su conducta, tiene que ver con situaciones o actitudes propias de la ciudad, entre ellas los *Stoffs*: encierro, vida nocturna, mecanización, ahogo, locura, canibalismo, burocracia, violencia, comunicaciones, miseria. En algunos casos, tiene que ver con impactos que genera en la psiquis humana la vivencia de la ciudad, en otros tiene que ver con la relación entre los habitantes de la ciudad, como se da, algunas veces tiene que ver con sensaciones que genera la vivencia en un espacio determinado, en este caso la ciudad, pero no solo la interrelación espacio-ser humano, sino también, la interacción persona-persona, mediada por el espacio ciudad y el tipo de cultura que se ha dado en ellas.

III Lo relativo a la conducta que se da en un espacio: en este ámbito podemos identificar dos *Stoffs* que están en la linde de los dos campos semánticos anteriores, que son el resultado de su conjugación: velocidad y ruido. La velocidad tiene que ver con el tráfico y con las interacciones humanas; y el ruido en la ciudad tiene que ver con la aglomeración de personas producto de la densidad poblacional y también del tráfico, como uno de los principales factores que los generan.

Como podemos apreciar en ambos macroniveles encontramos un trabajo literario centrado en llevar la poética de la desesperación de la que hablamos con anterioridad a cada uno de los estratos. La ciudad que imaginan estos escritores, en sentido general es un

rizoma que genera en el lector una sensación de desesperación, su propuesta estética tiene a la ciudad en su centro. La ciudad textual que estos escritores nos presentan quiere recrear en sus palabras la desesperación que puede sentirse en medio de la multitud.

Estos escritores están interesados en conmover y lo hacen hasta la médula, luego de leerlos detenidamente observamos la ciudad desde sus ojos, heridos de smog. Los libros que analizamos muestran el abigarramiento de la ciudad, y el asombro de unos creadores que en su mayoría provenían de zonas rurales, es decir, asistían sorprendidos a la voracidad de un monstruo, la ciudad, que crecía exponencialmente y multiplicaba soledades. Esas soledades se ponen de manifiesto en estos textos que muestran la batalla de esas individualidades por encontrar sentidos que devuelvan alguna certeza, más allá de lo transitorio, a sus vidas. Personajes escindidos, solitarios, marginales: mendigos, prostitutas, ladrones, abogados de poca monta, poetas a los que la ciudad expulsa de sí, locos, ascensoristas, cajeros, sin más razón de existencia que el día a día, la lucha diaria por existir en medio de la vorágine citadina.

¿Para qué hablar de la ciudad en estos términos? Aunque no hay una única respuesta a tal pregunta, nos parece que mostrar descarnadamente la ciudad, sin edulcorarla, sin maquillarla tiene como objeto más que cambiar el sistema que la entroniza, mostrarlo, desnudarlo, lo que suceda después no está en el control del escritor, lo cual no significa que este acto sea inocente.

La lectura comparada de estos libros permite ver cómo se plantearon ambos grupos fines similares, los balleneros inspirados en el comunismo, los nadaístas desde el nihilismo, hacia la nada. Cómo mediante el despliegue de diversos recursos sus obras se acercan y contrastan. Las diferencias que hemos explicado a lo largo de estas páginas están dadas por diferencias individuales, pero también por diferencias culturales. La cultura latinoamericana es una y diversa, y esto se pone de manifiesto en estas líneas. El leer a los balleneros, junto a sus pares colombianos los nadaístas y viceversa nos deja ver cómo fue el proceso de recepción de las vanguardias europeas en estas latitudes, cómo las mismas lecturas tuvieron diversos frutos: el surrealismo venezolano y el colombiano, aunque tengan una raíz común, son rizomas de diferente categoría, unidos entre sí por algunas de sus ramificaciones.

Lo que hemos visto hasta ahora es cómo ambos rizomas son expresión de dos culturas que aunque tienen muchos puntos de conexión tienen sus propias características. No cesamos de preguntarnos ¿qué pasará si ampliamos aún más el lente, si estudiamos la neovanguardia latinoamericana en su conjunto? Pensamos que la actual poesía de nuestros países no cesa en su diálogo con sus ancestros surrealistas, pues muchas de las cosas que los inspiraron a ellos no solo no fueron destruidas ni transformadas como ellos se plantearon, sino que más bien se profundizaron.

El discurso de los balleneros busca transformar, el de los nadaístas, destruir. Ambas operaciones se complementan pues tienen en común una gran inconformidad con el estado de las cosas que encontraron en su vivencia de las ciudades.

Esta lectura comparativa nos permitió ver cómo mientras los balleneros se mostraban convulsos ante situaciones propias del caos de la ciudad, los nadaístas hacían de esas mismas situaciones una excusa para generar el absurdo, pues la ciudad es de alguna manera convulsionada y absurda, ambas cosas a la vez. También nos permitió pensar, que si quitamos todos los topónimos y los referentes específicos, estas ciudades escritas pueden ser cualquier otra, al menos cualquier otra hasta el nivel de desarrollo histórico actual ¿hasta dónde podrá soportar la mente humana la deshumanización de las ciudades? Es una pregunta aún por responder, mientras alguien lo hace, sigamos entonces, para elaborar tal situación, leyendo poemas como este:

Este monstruo, la ciudad

Este monstruo te tiene en el firmamento de su boca
 Te moldea te reabsorbe
 como el papel secante. Ah, crece
 a costa de excavar
 bajo el fino suelo de tus párpados. Te vigila
 alimenta la opacidad triste de tus sueños
 Te habita te viene
 con cuentos
 y ladra en ti tan pronto descubre
 que tus argumentos son los mismos del perro

Juan Calzadilla

Hacer una lectura comparada como esta ha sido comprobar, una vez más, que allí donde se acaban las respuestas, donde incluso es difícil que la razón plantee siquiera la pregunta, la poesía y la literatura tiene mucho que hacer aún, por eso ella siempre llegará primero.

REFERENCIAS

Corpus

- Arbeláez, Jotamario. (1966/2014). *El profeta en casa (1962-1965)*. Colección Sur.
- Arango, Gonzalo. (1974). *Obra negra*. Cuadernos Latinoamericanos, Ediciones Carlos Lohlé.
- Aray, Edmundo. (1963/2016). *Sube para bajar*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Calzadilla, Juan. (1962/2016). *Dictado por la jauría*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Garmendia, Salvador. (1963/2020). *Día de ceniza*. Boot Telegram.
- Jaramillo Escobar, Jaime. (1968/2000). *Los poemas de la ofensa*. Editorial Universidad de Antioquia. Disponible: http://www.enfocarte.com/5.25/X-504/los_poemas_de_la_ofensa.pdf. (5 de julio 2014).

General

- Alfonso, José Rafael. (2001). “Verdades y mentiras en la vanguardia literaria venezolana”. *Revista Cifra Nueva* 13 enero-junio. Disponible: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/18800/articulo7.pdf;jsessionid=4EE753C77C5E5EC85353F2914CA2C1AF?sequence=2>. (octubre, 2022).
- Arbeláez, Jotamario. (2011). *Nada es para siempre. Antimemorias de un nadaísta*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Arbeláez, Jotamario. (2020). “Prólogo a la segunda edición”. En: *Prosas para leer en la silla eléctrica*. Editorial Eafit / Corporación Otraparte, Biblioteca Gonzalo Arango.
- Arango, Gonzalo. (1966). *De la nada al nadaísmo*. Tercer Mundo Editores.
- Arango, Gonzalo. (1968). *10 poetas nadaístas en Colombia*. Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- Arango, Gonzalo. (1991/2018). *Memorias de un presidario nadaísta*. Editorial Eafit / Corporación Otraparte.
- Araujo, Orlando. (1968/2007). *Venezuela violenta*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.

- Aray, Edmundo. (2014). *Nueva antología de El Techo de la Ballena*. Fundecem.
- Amendola, Giadoménico. (1997/2000). *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Celeste Ediciones.
- Asociación Nacional de Propietarios y Administradores de Estacionamientos. (2020). “El primer automóvil en Venezuela”. Disponible en: <http://anpage.com.ve/web/2020/02/el-primer-automovil-envenezuela/#:~:text=El%20primer%20autom%C3%B3vil%20que%20leg%C3%B3,dama%2C%20do%C3%B1a%20Zoila%20de%20Castro>. (enero, 2023).
- Bauman, Zygmund. (2000/2004). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, Disponible: www.colegiodesociologosperu.org/nw/biblioteca/modernidad-liquida.pdf. (5 de julio de 2014).
- Benjamin, Walter. (1998). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Taurus.
- Blanco Fombona, Maguy. (1998). “Los tres manifiestos de El techo de la ballena”. *Cahiers du CRICCAL*, n°21, *Polémiques et manifestes aux XIX et XX*, n°21. Disponible: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_21_1_1367. (9/03/2022).
- Breton, André. (1946/1965). *Los manifiestos del surrealismo*. Ediciones Nueva Visión.
- Bottino Bernardi, Rosario. (2009). *La ciudad y la urbanización*. Disponible: www.ub.edu/geocrit/b3w-98htm. (5 de julio de 2014).
- Bonnemaison, Joel. (2000). *La geografía cultural*. Ediciones del Comité de Obras Históricas y Científicas.
- Calzadilla, Juan. (1979). *Obras singulares del arte en Venezuela*. La Gran Enciclopedia Vasca.
- Calzadilla, Juan. (comp). (2015). *El Nadaísmo y El Techo de la Ballena. Una antología escandalosa*. Bid and Co Editor y Fundecem.
- Camus, Albert. (1942/1985). *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial.
- Carrillo, Carmen Virginia. (2000). “Los manifiestos vanguardistas latinoamericanos. Un espacio de reflexión”. *Revista Cifra Nueva*. N°22. Disponible: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/18837/articulo2.pdf;jsessionid=9A8BC20EB053B31FB6635FBB850D764F?sequence=1>. (5 de julio 2014).

- Carrillo, Carmen Virginia. (2006). “Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica. Contribuciones desde Coatepec”. *Universidad Autónoma del Estado de México*. N° 10. Disponible: <https://www.redalyc.org/pdf/281/28101003.pdf>. (5 julio 2014).
- Carrillo, Carmen Virginia. (2007). “Grupos artísticos-literarios en la Venezuela de los años sesenta en Latinoamérica”. *Revista de Estudios Latinoamericanos* N° 044. Disponible: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64004404>. (5 julio 2014).
- Castells, Manuel. (1974/2014). *La cuestión urbana*. España: Siglo XXI Ediciones.
- Coviella, Ester y Nelson Dávila. (1981/2015). *Desde el fondo*. Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1975/1990). *Kafka. Por una literatura menor*. Ediciones Era.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. (1977/2000). *Mil Mesetas*. Pre-textos.
- Díaz Orozco, Carmen. (1997). *El mediodía de la modernidad en Venezuela (Arte y literatura en El Techo de la Ballena)*. Casa de las Letras Mariano Picón Salas y Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico CDCHT-ULA.
- Eco, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Escobar, Eduardo. (1991). *Nadaísmo crónico y demás epidemias*. Arango Editores.
- Escobar, Eduardo. (2013). *Cuando nada concuerda*. Siglo del Hombre Editores.
- Escobar, Mariajosé. (2019) *Verbeldía. Locura del verbo*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Fajardo Fajardo, Carlos. (2009). El grupo Mito y el Nadaísmo. La poesía colombiana bajo la violencia partidista. *Revista Logos* N.º 16: 59-72 / julio – diciembre. Disponible: <http://revistas.lasalle.edu.co/index.php/lo/article/viewFile/1099/1001>. (5 de julio 2014).
- Fernández, Franklin. (2015). *Silabario del incierto. Entrevistas a Juan Calzadilla*. Fondo Editorial Fundarte.
- García Arrieché, Guillermo. (s/f). *Diccionario de Historia de Venezuela*. Fundación Empresas Polar. Disponible en: <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/t/telegrafo/>. (enero, 2023).

- Garmendia, Salvador. (1965/2004). *El inquieto Anacobero y otros relatos*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Garmendia, Salvador. (1972). *Los pequeños seres*. Monte Ávila Editores.
- Garmendia, Salvador. (1973). *Los habitantes*. Monte Ávila Editores.
- Garmendia, Salvador. (1996). “La disolución del compromiso”. Ponencia inaugural del Simposio de Literatura Venezolana de la Universidad Católica de Eichstätt, Ma.
- Ginsberg, Allen. (1956/2010). *Aullido*. Sexto Piso.
- Guillén, Claudio. (2005/2013). *Entre lo uno y lo diverso*. Tusquets.
- Gómez-Agudelo, Jorge Wilson. (2018). “Acontecimiento y escucha: revisión de estudios sobre *el estudiante caído* y los movimientos estudiantiles en Colombia”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Vol. 16. Núm. 1. Disponible: en <https://www.redalyc.org/journal/773/77355376004/html/>. (15/11/2022).
- Gonzalez León, Adriano. (2016). *Asfalto infierno*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Huidobro, Vicente. (1931/2018). *Altazor*. Monte Ávila Editores.
- Imbert, Anderson. (1954/1974). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II “Época Contemporánea”. Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez Eman, Gabriel. (2011). “Día de ceniza y la estética del deterioro”. *Revista Letralia* Disponible: <https://letralia.com/245/articulo03.htm>. (8/11/2022).
- Joyce, James. (2006). *Ulises*. De Bolsillo.
- Kafka, Franz. (2005). *El proceso*. Colihue.
- Lasarte, Javier. (1995). *Juego y nación*. Fondo Editorial Fundarte y Editorial Equinoccio.
- Lasarte, Javier. (2005). *Al filo de la lectura*. Universidad Católica Cecilio Acosta y Universidad Simón Bolívar.
- Lefebvre, Henri. (1961). *El marxismo* (8va ed.) PUF.
- Lindón, Alicia. (2007). “La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos”. *Revista Eure*. Vol. XXXIII, N° 99. Agosto. Disponible: www.scielo.cl/pdf/eure/v33n99/art02.pdf. (10 de julio de 2014).

- Lindon, Alicia. (2007). "Entrevista a García Canclini: ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?" *Revista Eure*. Vol. XXXIII, N° 99. Disponible: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/art08>. (5 de julio de 2014).
- Marinetti, Filippo. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones Cotal.
- Martins, Floriano. (2007). "Armando Romero y las combinaciones de vidas". *Revista Agulha* 55. Disponible: www.revista.agulha.nom.br/ag55romero.htm. (5 de julio de 2014).
- Martínez, William. (2010). "Terrorismo Poético: Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles o la agresividad verbal". California Polytechnic State University. San Luis Obispo, CA. Disponible: <http://cla.calpoly.edu/~wmartine/Research/Calzadilla.pdf>. (9 de agosto de 2010).
- Melville, Herman. (2000). *Moby Dick*. Planeta.
- Miranda, Julio. (1975). *Proceso de la narrativa venezolana*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Naupert Naumann, Cristina. (2001). *La Tematología Comparatista, entre teoría y práctica: La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Arco Libros.
- Naupert Naumann, Cristina. (2003). *Tematología y Comparatismo Literario*. Arco Libros.
- Nazoa, Aquiles. (1967/1987.). *Caracas física y espiritual*. Editorial Panapo.
- Orozco, Akaida Libertad. (2008). "Me siento un reprobado triunfante. Entrevista a Jotamario Arbeález" *Encontrarte*. Disponible: <http://encontrarte.aporrea.org/95/entrevista/>. (5 de julio 2014).
- Ortega Oropeza, Israel. (comp). (2008). *El Techo de la Ballena. Antología (1961-1969)*. Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Osorio, Nelson. (comp). (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literarias hispanoamericana*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Osorio, Nelson. (comp). (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Biblioteca de la Academia Nacional de Historia. N° 61.
- Ovalles, Caupolicán. (1963/2016). *Duerme usted, señor Presidente?* Fundación Editorial El Perro y la Rana.

- Paz, Octavio. (1987/1990). *Los hijos del Limo*. Editorial Seix Barral S.A.
- Pérez Perdomo, Francisco. (2016). *Los venenos fieles*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Piniella, Isabel. (2019). “Entrevista a Juan Calzadilla. Instituto de Historia”. *Centro de estudios globales*. Universidad de Berna. Disponible: https://juancalzadilla.com/2020/01/22/entrevista-a-juan-calzadilla-por-isabel-piniella/?doing_wp_cron=1677971127.3197948932647705078125 (enero, 2022).
- Pimentel, Luz Aurora. (1993). “Tematología y transtextualidad”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Vol. 41. Num. 1. Disponible: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931>. (diciembre, 2015).
- Rama, Ángel. (1987). *Antología del Techo de la Ballena*. Colección Rescate, N° 6 Fundarte.
- Rangel Mantilla, Gabriela. (1999). *El Techo de la Ballena. Modernismo y Modernidad*. (Tesis). Universidad Católica Andrés Bello. Escuela de Comunicación Social.
- Restrepo, Rina Alexandra. (2012). *Revista Nadaísmo 70: cultura, política y literatura en Colombia*. (Tesis). Universidad Tecnológica de Pereira. Maestría en Literatura. Disponible en: <https://www.utp.edu.co/cms-utp/data/bin/UTP/web/uploads/media/literario/documentos/PDF-Tesis-final-Revista-Nadaismo-70-abril-11-de-2012.pdf>. (02/11/2020).
- Reyes González Flores. (2006). “La nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1950- 1980”. *Revista Sincronía*. Primavera. Año 11. Núm. 38. Universidad de Guadalajara. Departamento de Letras Hispánicas. Disponible: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/reyes06.htm>. (5 de julio 2014).
- Rodríguez Gómez, Juan Camilo. (2023). “La telegrafía: una revolución en las telecomunicaciones de Colombia: 1865-1923”. *Revista Credencial*, 17 de enero. Disponible en: <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-telegrafia-una-revolucion-en-las-telecomunicaciones-de-colombia-1865-1923#:~:text=A%20las%20de%20la,con%20el%20resto%20del%20mundo>. (enero, 2023).
- Rubio, Laura. (2022). *Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia*. Instituto Distrital de las Artes – Idartes, Beca de Investigación en Artes Plásticas 2020. Disponible:

- <https://galeriasantafe.gov.co/wp-content/uploads/2022/05/NADAISMO-VERSION-DIGITAL.pdf>. (8/11/2022).
- Saganogo, Bahiman. (2008). *Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva*. Centro de Investigaciones Filológicas. Universidad de Guadalajara. Disponible: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/nadaism.html>. (5 de julio 2014).
- Santaella, Juan Carlos. (comp). (1992). *Manifiestos literarios venezolanos*. Monte Ávila Editores.
- Toussaint, Florence. (2017). Televisión pública en América Latina: su transición a la era digital. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Vol. 62 Enero-Abril. Disponible en: www.scielo.org.mx. (enero 2023).
- Valencia, Elmo. (2016). *7 Poetas Nadaístas*. Fundación Editorial El Perro y la Rana.
- Vera, Elena. (1985). *Flor y canto: 25 años de poesía venezolana (1958-1983)*. Biblioteca de la Academia Nacional de Historia.
- Verne, Julio. (2002). *Viaje al Centro de la Tierra*. Planeta.
- Wetsphal, Bernard. (2017). “La geocrítica” En Tomiche, A. *Investigación y literatura general y comparada en Francia. Balance y perspectivas*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Williams, Raymond. (1980/1997). *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Ediciones Manantial.
- Wulf, Deirdre y Susheela y Singh. (1996). “Panorama general del aborto clandestino en América Latina” en *Temas en breve, The Alan Guttmacher Institute*. Disponible en <https://www.guttmacher.org/sites/default/files/pdfs/pubs/ib12sp.pdf>. (12 de noviembre 2022).
- S/a (2018). “La Historia del Automóvil se Imprime”. En *Revista Motor*, 09 de agosto. Disponible en <https://www.motor.com.co/industria/La-historia-del-automovil-se-imprime-20180809-0001.html>