

## **CARLOS CONTRAMAESTRE SOBRE *EL TECHO DE LA BALLENA***

---

*Carmen Díaz Orozco*

---

Por una de esas macabras ironías de la vida la Necrofilia de Carlos Contramaestre vuelve a ponerse en mi camino. Nuestro primer encuentro ya había sido definitivo: comenzaba el último año de los ochenta y, en mi condición de desempleada, ejercía el innoble oficio de hurgar periódicos enmohecidos buscando un objeto de trabajo posible. Debía escribir un proyecto de investigación y aunque el asunto no me era tan ajeno, me sentía absolutamente incapaz de sobrepasar, con dignidad, las doce páginas rituales de mis monografías en la Escuela de Letras. Con una claridad que raya en lo olfativo, recuerdo la

consistencia fungosa de aquellos tiempos, mi piel erizada por la humedad de los sótanos, el estornudo y los subsiguientes fluidos nasales, como si estuviera “abonándose el terreno” para recibir la estética deleznable de Contramaestre. Y así fue como un día, mientras con mis dedos bostezaba de pereza sobre las páginas de la *Esfera de la Cultura*, encontré un titular que reseñaba la célebre Necrofilia de Contramaestre como el escándalo artístico del año: “Materias muertas para una pintura viva”. (Caracas, 29-11-62).

La exposición se había inaugurado el 2 de noviembre de aquel año y durante todo el mes fue motivo de amplios reportajes en todos los periódicos locales. Este fue mi punto de partida: el “Homenaje a la Necrofilia” estuvo dando vueltas en mi cabeza por algunos días; una suerte de intuición me decía que ahí estaba el nudo del asunto y quería aprovechar el empuje para discernir sobre lo que reconocía como una propuesta estética inusitada en el arte venezolano. Muy pronto abandoné mi proyecto inicial, pues por la vía de la Necrofilia llegué, casi de inmediato, a El Techo de la Ballena, en cuyas aguas remoqué mis carnes durante los cuatro años siguientes. La posibilidad de estudiar los materiales del movimiento desde una perspectiva más amplia, me hizo interpretar la exposición de Contramaestre como parte importante de una estructura que, sin embargo, la superaba. Todavía creo mucho de esto, pero tengo una deuda pendiente con la Necrofilia que el inesperado último acto de Contramaestre me obliga a cancelar, revalidando una serie de materiales que creía perdidos en los anaqueles de mi biblioteca. De modo que no haré otra cosa que aprovechar la objetividad del ejercicio crítico, para reubicar la propuesta estética de Contramaestre desde una distancia que hace algunos años me era ajena, seducida como estaba por el “escándalo” de la Ballena.

Carlos Contramaestre no sólo fue miembro fundador de El Techo de la Ballena (Caracas, 1961-1964), sino también una figura capital en la elaboración de la propuesta estética del

movimiento. Ahora, revisando los materiales de su producción individual, me doy cuenta de que aquella exploración de lo feo que tanto animó a la Ballena surge a partir de una búsqueda personal de este artista plástico, interesado desde siempre en una reflexión sobre lo corporal y en los procesos de putrefacción de la carne. Desde El Techo de la Ballena, Contra maestre emprende una arremetida contra el anquilosado movimiento cultural de la época, representado en las propuestas del Abstraccionismo Geométrico, del Paisajismo Tradicional y del Realismo Socialista. Se trata de una postura crítica que, a partir de lo estético accede a lo social y a lo político y que se funda en un concepto que guiará toda la propuesta posterior de El Techo: la restitución del magma. Esta búsqueda estética que implica, entre otras cosas, la valoración de lo informe, es lo que le dará perfil definitivo a la propuesta Ballenera, al incorporar en un horizonte de identidades lo feo, lo desagradable, lo sórdido, perverso y abominable.

Desde los primeros poemas colectivos, comienza a definirse el interés estético del movimiento:

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

(1)

Este texto, junto al poema "el Gran Magma", también publicado en el primer *Rayado*, todavía no ofrece un perfil definido de la estética Ballenera, la deuda con Dada y el Surrealismo es evidente; y los Balleneros, tan seguros como estaban de ello, no se empeñan en ocultarlo, por eso publican en el Diario *La Esfera de la Cultura* un artículo menos poético: "Las Instituciones de Cultura nos roban el Oxígeno" en el que definen más claramente el malestar que anima a la Ballena:

...Percibimos, a riesgo de asfixia, cómo los museos, las academias y las instituciones de cultura nos roban el pobre ozono y nos entregan a cambio un aire enrarecido y putrefacto. La Ballena quiere restituir la atmósfera. (2)

Si atendemos con puntualidad los textos de esta primera etapa veremos que los dardos de la Ballena apuntan a muchas direcciones y aunque sería exagerado hablar de un proyecto estético preconcebido por parte de Contramaestre o de algunos de los miembros del movimiento, es indudable que durante el primer año de sus actividades El Techo de la Ballena lograr elaborar las bases del lenguaje escatológico de la Necrofilia. Lo primero es abrirse un espacio en el terreno de lo informe; de allí que la restitución del magma no sea otra cosa que la necesidad de apostar por un arte libre, en el que nada esté previsto, salvo la exploración ilimitada de las texturas y de la materia, un arte que destruya lo existente y en ese acto inicie una nueva génesis. En defensa de este postulado estético la Ballena arremete contra la Academia y los museos, al tiempo que se opone a la noción de la obra acabada y a la concepción clásica según la cual, el verdadero creador es quien posee una técnica precisa que le permite elaborar un objeto bello previamente concebido. El asunto es acabar con la condición autónoma de las artes, tal y como este concepto se había elaborado a través de los museos y las academias y restablecer, mediante un violento proceso de ruptura, el diálogo entre la actividad artística y el desarrollo

social. Del mismo modo en que el Surrealismo lo había planteado hacía más de 40 años, El Techo también quería usar al arte para cambiar la vida y transformar la sociedad.

La consecuencia natural de esta apuesta por lo orgánico no podía ser otra que el encuentro con lo escatológico. Para encontrar el magma, esa materia viscosa que recubre los tejidos, es necesario transgredir las cualidades de clausura del cuerpo, desollar la piel y, con ello, explorar un universo corporal desconocido en nuestra tradición plástica y literaria. Creo que este es el gran aporte de El Techo de la Ballena, y es Contra-maestre quien elabora el discurso, a través del lenguaje depurado del "Homenaje a la Necrofilia", esa paradójica irrupción de la vida en la muerte que le permite explorar las posibilidades estéticas del deshecho orgánico y reivindicar, en un acto de oposición desafiante, un material descalificado por la misma sociedad que lo produce.

El "Homenaje a la Necrofilia" representa, sin lugar a dudas, el ápice de la propuesta estética Ballenera. A la ironía y al tratamiento de la materia se unen la exploración de lo corporal y el tema de la muerte en una propuesta lúdica que elige el mismo camino recorrido por Adriano González León en la "investigación de las basuras". (3) Lo que se plantea en ambos casos no es una reflexión patológica sobre el desecho, sino la posibilidad de ironizar a partir de los materiales que ofrece el contexto. En la certeza de que los museos, las academias y el estado amparan la necrofilia, el artista no tiene otro camino que explorar la riqueza de sus posibilidades estéticas.

En realidad, la necrofilia es un pretexto para Contra-maestre, una excusa que le permite elaborar la gran parodia de la exposición museística. Contra un arte permanente, un arte que se descompone en sí mismo, contra el objeto bello y acabado un objeto que se reconstruye mediante los procesos de descomposición de la carne; un arte podrido y perecedero que ofrece

la posibilidad de reflexionar sobre un asunto que siempre interesó a Contramaestre: la deleznable calidad de la materia humana.

La muestra exponía 13 cuadros del artista elaborados con materias orgánicas de origen animal en los cuales se usó, como elemento aglomerante, yeso y resitex. La mayoría de las piezas parecían desbordar el marco constreñido que las sujetaba debido a un efecto de alto relieve que al mismo tiempo relativizaba su condición de objeto bidimensional. En contrapunteo con el tono procaz de algunos títulos, (4) se editó un catálogo en defensa de la necrofilia que reproduce algunas fotografías del artista en su taller (el matadero de Jajó), así como grabados alusivos al tema de la muerte; una entrevista con el desenterrador del cementerio de Chacao junto al "Homenaje a M. Ardisson", un breve ensayo de Alfred Jarry en apología a la necrofilia.

Aunque es difícil desatender el corrosivo humor de los textos que conforman el catálogo, su importancia disminuye frente a esa suerte de "poética del deshecho" que Adriano González León nos ofrece en el ensayo de presentación de la muestra. Las inusitadas posibilidades estéticas del deshecho que allí se exponen dicen mucho sobre la madurez escatológica que, con el auxilio de la Necrofilia, ha alcanzado la Ballena; y esto a partir de dos ideas que vienen elaborándose desde aquella voluntad inicial de restituir el magma y que en el ensayo de Adriano González se expresan mediante el enlace definitivo de Contramaestre con el tema de la muerte, o lo que es más importante: el reconocimiento de la vecindad entre eros y tánatos.

...Sólo hay una certidumbre: no existe una sola pareja que, en los instantes de efusión, no proponga la continuidad de su peripecia amorosa hasta la muerte (...) Valiente esfuerzo que proporciona una permanencia de lo vivo al borde mismo de la pu-

**tréfacción. Más todavía: trasciende la fauna cadavérica y se planta firme, contra ataúdes, losas y formol, en un audacísimo soplo de persistencia (...) Carlos Contramaestre se transa por reivindicar las categorías de una forma de amar y de morir, donde cada cópula y cada hueso recuerdan, aún más allá de la vida, un acto soberano del hombre (...) El cuadro deja de ser un bello objeto de coleccionista o un orgullo de museo para transformarse en una persecución ardida de la materia humana, justamente en el corazón mismo de la sordidez, porque se hace menester rescatar tripas y heces fecales, al lado de una dulce conjunción de pantaletas y resitex, en un intento por ganarle la partida a tanta finura acobardada, a tanta buena realización... (...) Su intento de recobrar ciertos territorios cargados de descrédito, lo sitúan en una atmósfera de audacia y de valentía, donde todas las viejas claves de la plástica importan poco ante esta confrontación desnuda de la muerte y el amor. (5)**

Después de leer la disertación de Adriano González no quedan dudas sobre la elección la Ballena: el tratamiento escatológico del cuerpo en la Necrofilia es definitivo en la consolidación del lenguaje estético del movimiento. Contramaestre parece seguir el camino de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593); como él, elabora una violenta liberación de las necesidades de clausura de lo corporal. Lo que Arcimboldo había conseguido mediante el empleo de los juegos visuales que ofrecen las formas fuera del contexto al que pertenecen, Contramaestre lo logra transformando el mundo sensorial de las materias orgánicas de la Necrofilia en una metáfora de la realidad. El cuerpo ya no es un área cerrada y sin orificios, sino un espacio abierto en el que los órganos toman el lugar de la superficie cutánea. Aun cuando los elementos empleados por Arcimboldo sean de una belleza sublime, como en el caso de sus alegorías a la

primavera elaboradas con hermosas flores silvestres, el resultado es similarmente desgarrador al de los cuerpos escrofulosos de Contramaestre. No es un cadáver lo que allí se expone, aunque cierta consistencia viscosa se empeñe en decirnos lo contrario, es un espejismo abominable, una metáfora del cuerpo descompuesto. Nada más inocente que el hueso que lame su perro, ni más succulento que un bocado de churrasquería, pero ensaye a descontextualizar ambas cosas sobre una superficie cuadrangular y espere algunos días, tal vez la deleznable condición de la carne le ayude a comprender el proyecto estético de Contramaestre.

La Necrofilia no es una propuesta aislada en Contramaestre, sino una de las vías que éste elige para reflexionar sobre lo corporal; o más acertadamente, sobre un tipo de corporeidad que no se dirige a la epidermis, sino que la traspasa para buscar, en un acto de violencia estética radical, al órgano que yace en las entrañas. El verdadero interés de Contramaestre no es otro que transgredir las necesidades de clausura de lo corporal y mostrar el revés del cuerpo cerrado y sin orificios que ha sido norma en la estética de occidente; para ello no escatima esfuerzos; al discurso escatológico de la Necrofilia se unen las texturas visuales de la pústulas en la exposición "Tumorales" (Exposición de dibujos. Caracas: El Techo de la Ballena, 1967); o la representación enjuta del cuerpo cadavérico en los dibujos de *Sube para Bajar* (Aray, Edmundo. 1963. Caracas: el Techo de la Ballena). Contramaestre quiere llegar al magma; de allí su discurso de vísceras, huesos y carne descompuesta.

Nada queda de la Necrofilia, salvo la certeza del repugnante impacto que produjeron sus órganos descompuestos, se cumple así la voluntad estética de Contramaestre de crear un lenguaje plástico provisto de su particular dispositivo de autodestrucción. Los venideros espectadores de la exposición tendrán que conformarse, como yo, con la reseña de prensa, o esperar un espacio en la apretada agenda oficial de algún

miembro de la Ballena para atizar su nostalgia y entre tanto recuerdo vago e impreciso, esperar una copia mancillada del catálogo de la exposición. Espero que sus esfuerzos no corran la misma suerte que la Ballena y los materiales deleznable de la Necrofilia.

## ENTREVISTA A CARLOS CONTRAMAESTRE

*Carmen Díaz Orozco: Para comenzar, quisiera que habláramos de la génesis de EL TECHO DE LA BALLENA, de cuáles son las circunstancias que permiten la aparición de este movimiento.*

Carlos Contramaestre: Lo que unificó a todos los integrantes de los distintos grupos literarios del país fue un espíritu de solidaridad y una gran afinidad que primero se sentía y después se creía que era necesario consolidar porque el país lo requería y la situación individual también lo requería. Eramos como islas, pequeñas islas repartidas en diversos lugares del país, pero lo que nos unió desde siempre fue esa profunda afinidad entre todos, y cuyo punto de partida no es Caracas sino los Andes venezolanos, En Valera concretamente, por allá por los años cincuenta. Fue el encuentro con gente que, a mi modo de ver, estaba mucho más evolucionada que el resto de los jóvenes venezolanos. El hecho mismo de que allí en Valera hubiera una especie de élite de gente que estaba informada — yo diría que mucho antes que mucha gente en el resto del país — era porque algo estaba ocurriendo en la provincia. No era en Caracas, como se cree; en Caracas sabemos que la vanguardia llegó tardíamente y quizá fue VIERNES que, en una especie de acto vanguardista tardío, asume la información de los movimientos modernos. Así fue, Valera tuvo la posibilidad de albergar gente como Adriano González León, una persona que ha sido fundamental, ya que fomentó, de allí en adelante, el espíritu de

investigación y curiosidad por cualquier tipo de apertura hacia la literatura contemporánea con una indudable sensibilidad estética y artística y una certera visión sobre las artes plásticas del futuro.

*Además de González León, ¿qué otros participaban en estas reuniones?*

Adriano y yo éramos de los primeros, después estaba Osvaldo Barreto, Alfonso Montilla y Rómulo Arangibel. Nos reuníamos para conversar, aquello fue nuestro punto de partida. un poco después, la gente se vino a Caracas y seguía obteniendo información que nos mantenía al tanto; de allí comenzó una especie de relación y de conocimiento de los movimientos que estaban transformando la vida artística y literaria caraqueña. Adriano tenía por su lado contacto literario con Carpentier, es decir, asistía a sus conferencias. Más tarde se acercó mucho a Mariano Picón Salas, convirtiéndose en una especie de secretario privado de él, con lo cual tuvo acceso a las publicaciones del *Papel Literario* y de muchas otras revistas de vanguardia latinoamericanas, como la que publicó el grupo ORIGENES de Lezama Lima. En fin, era como estar atento a todo el acontecer literario y estético internacional de aquel tiempo. Todas estas relaciones nos hacen entrar en contacto con publicaciones de vital importancia. En mi caso particular, te puedo hablar de un libro memorable llamado *ismos* de Ramón Gómez de la Serna, donde el autor reunía todos los «ismos» que en ese momento se habían dado. Esta publicación influyó mucho en nosotros al informarnos sobre la transformación radical de lo que se podía llamar un arte subversivo de aquellos años (me refiero al surrealismo, dadaísmo, orfismo, etc.) Al final el libro cuenta con una especie de ensayo que se centra en una praxis terrorista de la literatura y daba una especie de modo de comportamiento del artista terrorista. Por supuesto, se trataba de un terrorismo intelectual, concebido para un medio como el español, donde era muy difícil conmover a una población adormecida por tanto

tiempo de banalidad. En fin, este libro nos dio una pauta para lo que después quisimos hacer.

*Quisiera que habláramos del papel del grupo APOCALIPSIS y de la exposición «Espacios vivientes».*

Eso fue una cosa mucho más tardía, del año 59 aproximadamente, cuando Calzadilla y el mismo Daniel González llegaron a Maracaibo y crearon una exposición para mostrar el trabajo de un grupo de artistas que se oponían a los postulados estéticos del neoplasticismo y contra la academia del arte constructivista. Y una manera de ir contra eso era crear un movimiento a nivel nacional cuyos artistas trabajaran un arte más libre. En esto participaron Cruxent, Gabriel Morera, Elsa Gramcko, Luisa Ritcher, Fernando Irazábal y otros.

*¿Cómo ubica Ud. la propuesta estética de EL TECHO DE LA BALLENA dentro de nuestra tradición artística y literaria? Digo propuesta estética en el caso de que Ud. la considere como tal. Yo lo creo así, aunque un autor como Salvador Garmendia piense que más que una propuesta estética se trató de una propuesta política...*

Yo no estoy de acuerdo con eso que dice Salvador. Hay mucha otra gente que piensa lo mismo que él, pero yo creo que fue una cosa mucho más compleja y completa. La BALLENA, como movimiento, viene de una preocupación que yo siempre tuve. Esto se desarrolla en España. Cuando yo llegué allá a terminar la carrera de Medicina llevé conmigo un libro muy importante de Jorge Luis Borges titulado *Antiguas literaturas germánicas*. Allí había unos textos que a mí me impresionaron mucho y que eran algo así como la poesía indirecta de los antiguos germanos. Eran formas de identidad con la naturaleza. Los germanos empezaron, como los dioses, a nombrar las cosas para que las cosas «fueran». Las cosas existían. Lo que no existía eran las palabras para nombrarlas. Con respecto al mar

como nombre, por ejemplo, éste no existía, pero conocían la ballena y un concepto de tope, de techo. Entonces el mar se llamó «techo de la Ballena». Todas esas frases hermosas quedaron grabadas en mi memoria. Para mí, más que metáforas, eran cosas que rompían con toda la imaginación, cosas fantásticas. De allí, entonces, el nombre de **TECHO DE LA BALLENA**.

*Iba Ud. a diferir un poco de la postura de Salvador Garmendia. Quisiera que al retomar esto hiciera énfasis en la propuesta estética de **EL TECHO DE LA BALLENA**.*

Caupolicán Ovalles y yo formamos **EL TECHO DE LA BALLENA** en España. Incluso yo tenía un apartamento al que llamábamos así. Cuando regresamos acá, el aire político empieza a enrarecerse en medio de aquella incipiente democracia. Paralelo a esto está el proceso cubano, que viene abriéndose con mucha libertad y con mucha esperanza, y empezamos a sentir que el ambiente no era muy propicio para la cosa creativa. Empezamos como a dudar del sistema que teníamos en ese momento. Comienza a gestarse una represión, sobre todo a partir del asesinato de un cubano que era el representante de su país en Venezuela y a quien arrastran por una escalera, y eso se convirtió en una cosa muy traumática para quienes estábamos recién llegados al país y nos permitió comprender que nos hallábamos inmersos en un proceso político que había que cambiar. De allí comienzan a darse condiciones verdaderas o falsas, no lo sé, de querer cambiar al país. Al mismo tiempo, uno siente compromisos de carácter estético, tato en el aspecto literario como en el plástico. Fue así como empezamos a reunirnos y a crear la **BALLENA**, pero no con un interés de tipo político. Sin duda nos unificaba la pasión política y el amor por el país, pero estas cosas estaban tamizadas por una necesidad de tipo estético. Fíjate que para el momento, Caupolicán Ovalles está trabajando en una poesía muy desenfadada que quiere romper con la poesía complaciente y tradicional. Lo que realmente nos

diferencia de los movimientos políticos tradicionales marxistas es que no había ningún dogma que nos aprisionara, sino que había una profunda libertad, y es esto lo que vamos a proclamar desde nuestras primeras actuaciones en el plano estético, cuando empezamos a crear objetos, a hacer esculturas sin ningún tipo de dogma, ni ataduras políticas o estéticas. Se trataba de entender que había un camino por delante sin límite, abierto, y que la libertad es una arremetida indetenible e imparable.

*Ahora que Ud. habla de esa arremetida, yo quisiera que nos detuviéramos un poco en la significación del movimiento. Ese carácter irreverente que acaba de reseñar hace un momento se encontraba en todas las acciones de EL TECHO, sean estéticas o literarias. Es posible verlas en la disposición de los catálogos como el del «Homenaje a la Necrofilia», que nos habla de una arremetida de tipo estético, o en las exposiciones, como la llamada «Tubulares». Sin duda, el mismo hecho de hacer poemas en tubos muestra una forma inusitada de práctica poética y descubre esa postura hacia la irreverencia que siempre animó las acciones de EL TECHO... ¿Contra quién o quiénes era esta arremetida? Quisiera que me hablara de grupos, personas, movimientos, etc.*

Es que era realmente contra todo, era querer transformar el arte desde adentro, querer cambiar la palabra, desarticularlo todo para hacerlo todo de nuevo. Hubo una profunda coincidencia entre el sentido social y el político. Y también esa misma transformación fue una cosa bien dosificada. Esa es la razón de un resultado tan estremecedor, porque se fue a las raíces del asunto. Eran búsquedas similares a las que había emprendido el Constructivismo ruso en el plano estético. El Constructivismo significó, en su momento, una revolución en las artes plásticas, tanto en el plano conceptual como en su capacidad de adelantarse a una sociedad industrial que al mismo tiempo atacaba, a través de la elaboración estética de objetos, que además de

hermosos eran útiles. El sentido era eminentemente social, y éste es el gran legado del Constructivismo ruso a las Bauhaus alemana, una necesidad de transformar lo social, a través del arte. La Bauhaus continúa el camino trazado por el Constructivismo en el momento en que el modelo socialista ruso comienza a degenerar en la realidad patética del «stalinismo», y a cercenar la poesía más libre y extraordinaria, como la de Mayakovsky. Aprovechan la experiencia rusa pero la llevan mucho más allá: hacia la exploración estética de los objetos utilitarios de la sociedad. Eso, de alguna manera, es lo que intenta hacer Mondrian con el Neoplasticismo; su planteamiento de la integración de las artes no fue otra cosa que la necesidad de construir una sociedad equilibrada que le diera al hombre, como ser sensible, la posibilidad de disponer de un arte capaz de ofrecer una armonía total. Claro que estas cosas son utópicas, se quedaron en la teoría... y el Capitalismo, que es una vaina voraz se sirvió de aquello para devorarnos mediante un consumo vacío y una promesa de felicidad ilusoria que no nos ha hecho felices. Bueno, nosotros también queríamos construir una sociedad mejor, y para ello era necesario destruir lo que había, por eso nuestra primera arremetida fue contra el Abstraccionismo Geométrico. Esa suerte de neoplasticismo que hacían los geométricos se había transformado en academia. Pensábamos que sus búsquedas estéticas no conducirían a nada, excepto a su absorción por el capitalismo y su posterior conversión en mercancía. Nosotros, inspirados en los principios informalistas propusimos un arte destructivo. Ese fue el sentido de la «Necrofilia», una exposición que se originó de una situación nacional. Claro que eso fue apenas un pretexto inmediatista. En el fondo, lo que más me importaba era el fundamento estético que estaba detrás de la exposición, por eso difiero de lo de Garmendia, porque, si bien había unos elementos que nos daba la realidad, había también una necesidad de destrucción. Las destrucciones siempre anuncian resurrecciones. Yo siempre creí en esas cosas, en que la materia tiene que ser destruida, eso fue lo que intenté con la «Necrofilia». Fíjate que, de las obras,

quedaron apenas las primeras, porque quizá no fueron hechas con ese espíritu de destrucción, contrariamente a las otras que sí fueron hechas con materias orgánicas que se desintegraron ellas mismas y llegaron hasta donde podemos llegar los seres humanos y toda materia orgánica. Nos destruimos, olemos mal. En la «Necrofilia» no había un sentido de conservación. Como gran parte del arte de vanguardia, buscaba la estética de lo efímero, un arte que termine en sí mismo, que sea capaz de autodestruirse.

*Quisiera proponerle que dejáramos por un momento suspendida nuestra conversación sobre la «Necrofilia», para retomarla más adelante, porque me gustaría ampliar un aspecto que me parece importante, y es que hace un rato Ud. me hablaba de una arremetida contra lo que antecede. Ahora bien, lo que antecede es SARDIO. ¿Es posible hablar de una arremetida contra este movimiento? Quisiera que Ud. me ampliara este aspecto y de creerlo cierto, me gustaría que puntualizara las diferencias entre ambos.*

En primer lugar es necesario puntualizar lo siguiente: cuando se habla de SARDIO, se está hablando de una cosa fundamentalmente literaria...

*Si, aunque SARDIO organizó exposiciones y publicaron una revista muy amplia que pretendía cubrir diversos aspectos culturales...*

Entonces se trató de una arremetida, no sólo contra SARDIO, sino un poco más atrás, porque, al fin y al cabo, nosotros éramos también SARDIO, lo que ocurre es que no siempre los grupos anidan una tendencia homogénea. Creo que nuestra fisura con SARDIO fue un asunto político que se hizo evidente en las disímiles interpretaciones que teníamos acerca del significado y los alcances del proceso revolucionario cubano; porque, como dijo Guillermo Sucre, estéticamente no había

diferencias, puesto que ambos teníamos un deseo de renovación, creíamos en una poesía nueva, en la transformación del idioma; en que el lenguaje es lo más importante para un escritor. Todos veníamos de revisar la vanguardia literaria internacional, la nueva novela, el relato. En fin, es difícil marcar una diferencia definitiva entre ambos.

*Hay una extraordinaria coherencia entre los postulados estéticos del informalismo y los de EL TECHO. El informalismo también pretende «recuperar la materia en ebullición», «la lujuria apagada de la lava». ¿Es esta coherencia la razón de la adhesión de la BALLENA a los postulados informalistas —en cuyo caso habría que pensar que la propuesta estética ballenera surge de aquel movimiento o son fenómenos no necesariamente interrelacionados y, en todo caso, conectados por el azar?*

El informalismo estuvo con nosotros. No sé cuál fue antes y cuál después. Yo quisiera más bien puntualizar nuestras diferencias. Lo que nos separó del informalismo fue una especie de esteticismo del «muro bien elaborado» que tanto preocupó a Tapiés y a la vertiente española de este movimiento. Lo que nos unió fue esa preocupación por el azar; el azar fue un elemento fundamental en la ballena porque un arte en donde todo estuviese previsto no tenía ningún interés para nosotros. Nuestras acciones estuvieron llenas de imprevistos. Nosotros operamos un poco al modo literario de Poe tal como está planteado en uno de sus más extraordinarios relatos: «El hundimiento de la casa Uscher». La minuciosidad con la que allí se describe cada ruina se parecía más a nuestro interés estético, en tanto narrativa del derrumbamiento y la destrucción. La riqueza que ofrece el tratamiento plástico de la ruina, de lo deleznable, fue nuestra principal premisa estética. Yo creo en las inusitadas posibilidades estéticas de lo deleznable.

*¿Por qué la elección de lo escatológico para hacer arte?*

Lo escatológico es una búsqueda. En general, lo normal es lo sano y lo que no lo es está enfermo. Entre la enfermedad y la muerte, hay una gran cercanía; la escatología y la muerte son vecinas. Tal como me decías hace un rato, aquí no ha habido una tradición escatológica, han habido casos cuya tendencia es, sobre todo, cultivar la muerte. Esto sin duda es otro gran tema que lo resume todo. La situación de aquel momento estaba muy teñida de muerte, no sólo en Venezuela. Yo recuerdo un titular de la época que se refería a un gran olor nauseabundo en el mundo, a un ambiente cargado de necrofilia. Nosotros lo que hicimos fue transcribir una situación ambiental, no había nada que inventar y ese fue el objetivo de la «Necrofilia». Alguna gente me pregunta que por qué no hago otra «Necrofilia». Eso en este momento no tendría ningún sentido. Las cosas no se hacen en vano. Una cosa conceptual, como la «Necrofilia», no sale sino de una realidad; por eso es que nuestra posición fue absolutamente honesta. No fue solamente para escandalizar, sino que era una respuesta sobre una situación mundial. Por ejemplo, es mucho más lógico que existiera un arte necrófilo entre los artistas mexicanos, cuya cultura, desde la época Prehispánica se ha centrado en un culto a la muerte y, sin embargo, no ha sido así. En Venezuela hubo un poeta muy preocupado por la muerte, quien trabajó en el grupo VIERNES, llamado Luis Fernando Alvarez, él fue un poeta necrófilo, un gran poeta necrófilo, lamentablemente olvidado...

*¿Ud. cree que había una clara conciencia de hacer arte con lo feo?*

Pero no era así: «vamos a hacer arte feo»; sino: «vamos a experimentar otra cosa». Fíjate que, antes de la exposición de la «Necrofilia», Fernando Irazábal hizo una exposición llamada «Occiso»: él ya iba para allá, para donde los muertos. También antes, Gabriel Morera había hecho «Cabezas Filosóficas», una

exposición cargada de mucha materia. De modo que ambas exposiciones fueron pasos que se iban dando y concluyeron en un lenguaje mucho más acabado, que fue el de la «Necrofilia».

*Con respecto a la propuesta estética y política que asumió EL TECHO estamos dando por sentado, que hubo una propuesta política apoyada en una estética, o viceversa. El orden quizás no importa; en todo caso, ambas propuestas estaban en constante retroalimentación. ¿Cuál considera Ud. que es la génesis de este proceso? quisiera saber además si Ud. cree que ha habido una continuidad de la propuesta ballenera, desde ambas perspectivas.*

Yo creo que en las artes plásticas nacionales es difícil hablar de «continuidad» y es más preciso usar el término de «referencia». Es decir, los hechos estéticos de esos años fueron claves para la transformación del arte venezolano. Que sean más importantes o no, quizás no importa, pero lo que sí está claro es que son una referencia esencial. Yo no creo que haya habido una transformación más radical que la que se hizo en esa época. Pienso que se estimuló mucho, tanto la parte plástica como la gráfica, y hasta el diseño mismo. Precisamente, uno de los tantos méritos que tiene Daniel González es haber transformado el diseño gráfico en Venezuela. Y te advierto que no hay un trabajo serio y consistente sobre las ediciones de EL TECHO DE LA BALLENA, que eran modelo de ediciones en América Latina. Con respecto a los movimientos de hoy, ¿cómo decir que éstos han estado vinculados a la Ballena? Bueno, vinculados directamente, no, pero, a la hora de hacer una revisión de lo que están haciendo, no pueden olvidar que aquello existió.

*Desde el punto de vista literario, Pocaterra es el primer escritor en nuestro país que trabaja lo feo. El sería el primer antecedente de nuestra narrativa escatológica. Hay en Pocaterra una búsqueda de secreciones corporales y humedades en gene-*

*ral, que sin duda son retomadas por los narradores de EL TECHO, un poco antes por Garmendia y después por ese otro narrador que es González León, sobre todo en «Asfalto inferno», que dibuja una ciudad secretando grasa, inmundicias, suciedades y movimiento. ¿Cuál sería, desde el punto de vista plástico el antecedente de pintura o dibujo escatológico? ¿Podríamos hablar de un antecedente de este tipo en nuestra tradición plástica?*

Mira, yo te diré que no creo que haya un elemento por el que podamos hablar de plástica escatológica antes de la «Necrofilia».

*Yo le advierto que lo he buscado y no lo he conseguido...*

No creo que exista, pero déjame pensarlo bien... el único loco que hizo proposiciones similares fue quien enloqueció a Reverón, el ruso Ferdinandov, pero él no llegó a nada escatológico. Era un tipo más bien preciosista, practicante de una especie de genio loco llevado a la vida. Hablo del ruso, como de alguien que está más cerca de nosotros en el sentido irreverente, una suerte de posibilidad tangencial, un artista cuya proposición estética fue para el momento bien novedosa, como la nuestra. El trabajo de Irazábal, de Gabriel Morera y el mío se dieron en el mismo contexto, sólo que con diferentes resultados. Todos trabajamos la materia. Ellos eligieron papel periódico. Este material no te da el olor, es una materia muy efímera, junto a las gomas, aunque, sin duda, el efecto visual es igualmente grotesco, sobre todo en el trabajo de Gabriel, quien, con estos materiales, simulaba calaveras, y el efecto era de la misma dureza de éstas, porque él lograba conseguir la consistencia del papel maché. Sin embargo, estos trabajos no te daban la cosa tremenda de lo pútrido en los órganos y vísceras de la «Necrofilia». Te ofrecen lo visual, que también es impactante, pero el espectador sabe que se le está ofreciendo algo puramente visual.

*¿Ese es más o menos el sentido de «Los tumorales»*

En «Los Tumorales» me propuse hacer un trabajo gráfico, humorístico, dirigido a lo político. Yo había conocido a un pintor que siempre admiré mucho llamado Archimboldo. El sigue siendo mi pintor preferido. Yo hice en Maracaibo una exposición en su honor. Mis estudios de Medicina me mostraron algo por lo que siempre me interesé: nuestra conformación orgánica. Las bisecciones de animales me apasionaban. Había un anatomista italiano del Renacimiento llamado Francesco Acuapendente. A mí me interesaban mucho las láminas anatómicas de él, sobre todo las de Anatomía Comparada. Eran extraordinarias pinturas y eso me animó a explorar lo corporal unido a putrefacciones humanas y animales.