

El Techo de la Ballena: cursis, necrófilos y perversos en el arte venezolano de los años sesenta

El Techo de la Ballena Group: Cheesy, Necrophilic and Perverse in Venezuelan Art of the Sixties

Emiliano Sánchez Narvarte

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur (UNTDF), Ushuaia, Tierra del Fuego.
resancheznarvarte@untdf.edu.ar
<https://orcid.org/0000-0002-5407-3681>

Resumen

En este artículo nos proponemos realizar una aproximación al grupo de artistas “informalistas” que fundaron y dieron vida a *El Techo de la Ballena*, animadores de la polémica cultural y estética en la escena caraqueña a lo largo de los años sesenta. Dicho movimiento cuestionó las tendencias dominantes en el campo de las artes venezolano. Consideramos que analizar la praxis artística de los *balleneros* posibilitará pensar las modulaciones críticas que hacia esos años adquirieron en Venezuela la relación entre estética y política y las tensiones que emergieron entre un sector de la cultura local ante cierto tipo de exhibiciones, y el modo en que este grupo artístico incorporó en su repertorio de acción una diversidad de elementos y materiales tradicionalmente identificados con “la estética de lo feo”. Desde una perspectiva teórico-metodológica que articula la historia intelectual con la sociología de la cultura, indagaremos las condiciones de posibilidad que hicieron de Caracas un espacio particularmente factible para que ciertas configuraciones vanguardistas multidisciplinares, viscerales, vitalistas, se hayan manifestado del modo en que lo hicieron. A modo de hipótesis, el movimiento ballenero habría “dignificado” artísticamente un material descalificado estéticamente con el objetivo de reenviarlos a la cultura y a las instituciones económicas y políticas burguesas dominantes los desperdicios que ella originaba pero que, de manera diaria y sistemática, se encargaba de expulsar hacia los márgenes de la sociedad.

Palabras clave: Estudios sociales del arte; Informalismo; Venezuela; Estética.

Abstract

In this article we propose to consider the group of “informalist” artists who founded and gave life to *El Techo de la Ballena*, animators of the cultural and aesthetic controversy in the Caracas scene throughout the sixties. This movement questioned the dominant trends in the Venezuelan field of arts. We believe that analyzing the artistic praxis of the *balleneros* (whalers) will make it possible to think about the critical modulations that the relationship between aesthetics and politics acquired in Venezuela during those years, the tensions that emerged between a sector of local culture in the face of certain types of exhibitions, as well as the way in which this artistic group incorporated into its repertoire of action a diversity of elements and materials traditionally identified with “the aesthetics of the ugly.” From a theoretical-methodological perspective that articulates intellectual history with the sociology of culture, we will investigate the conditions of possibility that made Caracas a particularly feasible space for certain multidisciplinary, visceral, vitalist avant-garde configurations to have manifested themselves in the way they did. Hypothetically, the whaling movement would have artistically “dignified” an aesthetically disqualified material with the objective of sending back to the culture and the dominant bourgeois economic and political institutions, the waste that it originated but that it daily and systematically was responsible for expelling to the margins of the society.

Keywords: Social studies of art; Informalism; Venezuela; Aesthetic

Recibido: 24/01/24; Aceptado: 23/04/24

Introducción

En este artículo realizaremos una aproximación al grupo de artistas “informalistas” que fundaron y dieron vida a *El Techo de la Ballena*, animadores de la polémica cultural y estética en la escena artística caraqueña a lo largo de los años sesenta, específicamente entre 1961 y 1969. Dada la acusación en la prensa periódica del momento como artistas “homosexuales”, “perversos” y “aberrantes” (“Defensores del folleto con aberraciones sexuales obedecen al complejo del salvaje que goza comiendo inmundicias”, 1962, p. 4), en este trabajo nos interesa aproximarnos puntualmente a dos muestras que llevaron adelante estos “locos” e “inmorales”: la primera, titulada “Homenaje a la cursilería y a los lugares comunes”, exhibida en 1962, y la segunda, “Homenaje a la necrofilia”, en 1963. Consideramos que analizar la práctica artística de *los balleneros* posibilitará pensar las modulaciones críticas que hacia los años sesenta adquirieron en Venezuela la relación entre estética y política, las tensiones que emergieron entre un sector de la cultura local ante cierto tipo de exhibiciones y el modo en que este grupo artístico incorporó en su repertorio de acción una diversidad de elementos y materiales tradicionalmente identificados con “la estética de lo feo” (Rosenkranz, 1992). En un sentido más amplio, aproximarnos al trabajo de este grupo de artistas permitirá pensar cómo los movimientos vanguardistas latinoamericanos de mediados de siglo XX –específicamente el *informalismo venezolano*– tomaron, como recurso crítico frente a lo que consideraban la cultura dominante, elementos de la vida cotidiana desechados por repugnantes, feos, asquerosos y/o de mal gusto, para la elaboración de sus instalaciones en el espacio público.

Cuestiones teórico-metodológicas

Para la realización de este artículo de investigación tomaremos las conceptualizaciones elaboradas desde la historia intelectual y la sociología de la cultura. En términos conceptuales, la historia intelectual puede entenderse como el estudio del trabajo del pensamiento en el seno de las experiencias históricas (Altamirano, 2005), “que se sitúa entre la historia del arte, la historia de las ciencias, la historia de la filosofía y la disciplina histórica en general” (Dosse, 2007, p. 127). Uno de los modos de abordar esas “experiencias históricas” es situando las producciones culturales de las formaciones artísticas, como *El Techo de la Ballena*, en envites sociales y culturales más amplios. En este aspecto, las conceptualizaciones que Raymond Williams (2009) elabora desde la sociología de la cultura nos resultan operativas en este caso puntual para indagar las formaciones de producción cultural. Tales formaciones, sostiene Williams (2015), bajo los nombres de “movimiento”, “escuela” y “círculo”, son modos de organización de la actividad intelectual, inevitables para el análisis social.

En términos metodológicos, se realizaron entrevistas y análisis documental. Se considera al testimonio como una fuente estratégica para poner de relieve la vivencia de los agentes respecto de su propia práctica e itinerario vital y acercarnos a la dimensión subjetiva de sus acciones. Según Alonso (1998), la entrevista, en tanto proceso comunicativo, permite obtener información clave de la biografía de su interlocutor. De acuerdo con Williams, los testimonios son claves para intentar aprehender y analizar las “sensaciones” y la “experiencia concreta” a través de las cuales los agentes que estudio elaboraron ciertas reflexiones. No obstante, dado su carácter subjetivo, Carlos Altamirano (2011) sostiene la importancia complementaria del estudio documental y el análisis de las fuentes de archivo para la reconstrucción y el análisis historiográfico. En este caso, hicimos trabajo de campo en el Archivo Histórico y en la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y en la Biblioteca de la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación (UCV).

La pasión informalista

Hacia 1960, en Caracas se organizó el evento Salón Experimental, y en el Palacio Municipal de la ciudad de Maracaibo, la muestra denominada “Espacios Vivientes”. Según Juan Calzadilla (2002), ambas actividades constituyeron el “punto de arranque” a escala local (p. 33) del *movimiento informalista*, cuya potencia cuestionó la tradición representada por el abstraccionismo geométrico, tendencia dominante en el campo de las artes venezolano (Fajardo-Hill, 2014). Por entonces, el magma informalista había trascendido más allá de las fronteras nacionales (Giunta, 1998; Longoni, 2004). En Argentina y en Colombia, la crítica al informalismo tuvo su plataforma de enunciación y visibilización en distintas revistas y publicaciones artísticas especializadas. Ernesto Schoo (1961) planteaba que el informalismo era inválido en términos teóricos porque “la forma no puede obviarse plásticamente”. Si bien reconocía que “explorar el caos” era “admirable”, ello podía conducir a un sector de la sociedad a “abdicar de la condición humana” (p. 11). Rafael Squirru, primero en 1959 y luego en 1961, postulaba que el informalismo representaba el nacimiento de una disconformidad que no era otra cosa que una “desarmonía interior del ser”, un malestar individual que buscaba responsables en el exterior (1961, p. 9). Squirru planteaba que en Argentina los referentes de esta nueva (y dudosa) práctica artística interpelaba a las nuevas generaciones, entre quienes se encontraban, entre otros y otras, Alberto Greco, Estela Newbery, Mario Pucciarelli, Kenneth Kemble, Fernando Mazo, Luis Alberto Wells y Florencio Casariego.

Con una prudencial distancia, Romero Brest (1963) consideraba al informalismo, antes que como una tendencia o escuela artística, como “un modo de concebir la existencia” (p. 11). Esos pintores que se hacían llamar informalistas, continuaba Romero Brest, querían “estar en lo real, huyendo de la forma perenne” que era lo constituía a la obra de arte (p. 11, destacado en el original). Marta Traba, por su parte, consideraba al informalismo venezolano como una “práctica” de “terrorismo pictórico” (1972, p. 95). En España, el referente principal era Antoni Tàpies; en Francia lo era Jean Fautrier –ambos habían obtenido recientes premios en la Bienal de Venecia– y contaba, además, con grupos de reconocido prestigio en Bélgica, Alemania, Holanda, Italia y Dinamarca.

En el caso de la experiencia venezolana, el informalismo se arrojó a lo concreto, a “captar el instante” (Ramos, 1995, p. 13), movilizado por dos perspectivas filosóficas que convergían, no solo en su modo de crear, sino en la experiencia vital de quienes participaban del movimiento: por un lado, la *fenomenología*, en cuanto a la vocación de identificar los hechos tal como se les presentaban a los artistas en su experiencia, a las modalidades en que la materia afectaba la sensibilidad y el tacto. Complementariamente, en un sentido más amplio en cuanto a cómo comprender la relación con el mundo –en diálogo con las tradiciones artísticas surrealistas y dadaístas–, el *existencialismo* operaba como una brújula en el horizonte informalista: comprendían a la vida como un devenir en el que la existencia se iba configurando en el despliegue de la acción. Esto definía al individuo y lo que él producía, en este caso específico, la obra de arte.

En esa trama artística y cultural fue que emergió en Venezuela *El Techo de la Ballena*. Antes que una escuela con vocación de instituir un nuevo orden plástico, el crítico Ángel Rama (1987) los definió como un “estallido” cultural (p. 11). Entre sus miembros participaron –de manera desigual– los artistas plásticos Jacobo Borges y Carlos Contra maestre, narradores de la talla de Adriano González León y Salvador Garmendia y, en el ala de los poetas, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Dámaso Ogaz y Edmundo Aray.

Una franja de los miembros del movimiento habían participado en el grupo cultural organizado en torno a la revista *Sardio* (1958-1961), con una breve pero intensa participación polémica en el “campo revisteril” (Tarcus, 2020) caraqueño. Entre finales de los años cincuenta y

principios de los sesenta, tras la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958), en el escenario cultural venezolano se fueron articulando grupos renovadores en los planos artísticos, literarios y científicos, con una resonancia profunda proveniente de la Cuba revolucionaria (Vandorpe, 1996; Vivas Lacour, 2009) que irradiaba la novedosa doctrina socialista de corte latinoamericano. En ese mapa de intercambios simbólicos a escala regional, el impacto de la Revolución cubana se vio en que las tesis tradicionales del progresismo reformista o revolucionario del Partido Comunista Venezolano “quedaran a la *derecha* del espectro político” (Velázquez, 1979, p. 230, el destacado nos pertenece). Venezuela, además, fue el primer país que visitó Fidel Castro tras la Revolución, al cumplirse un año del fin de la dictadura de Pérez Jiménez.

Venezuela, por entonces, era un país que “disfrutaba” muy parcialmente de una democracia con un proceso represivo en aumento a manos del gobierno de Rómulo Betancourt, que procuró controlar el destape democrático con represión selectiva, censura y la prohibición de partidos políticos de izquierda y centro-izquierda¹. Ello no impidió la aparición de líneas insurreccionales adoptadas por los movimientos de tendencia revolucionaria.

De explosiones magmáticas y otros estremecimientos

En marzo de 1961, en un garaje de la urbanización El Conde, en Caracas (Figura 1), a unas pocas cuadras de la Galería Nacional, del Teatro Teresa Carreño y del Museo de Bellas Artes, *El Techo de la Ballena* realizó su primera exposición, titulada “Para la restitución del magma”, y publicó un manifiesto bajo el título *Rayado sobre el Techo*, donde se daba a conocer, en clave programática, la propuesta de intervención artística del grupo:

Es necesario restituir el magma la materia en ebullición la lujuria de la lava colocar una tela al pie de un volcán restituir el mundo la lujuria de la lava demostrar que la materia es más lúcida que el color de esta manera lo amorfo cercenado de la realidad todo lo superfluo que le impide trascenderse supera la inmediatez de la materia como medio de expresión. (sic) (“Para la restitución del magma”, 1961)

Entre algunas de las palabras clave utilizadas por el grupo se pueden identificar “estallar”, “estremecer”, “violentar”, “crear”. Podríamos agregar que se trató, inicialmente, de un proceso de restitución de una serie de elementos de la cultura que, si bien eran constitutivos de sí misma, consideraba el grupo, eran negados u opacados por las buenas costumbres pequeño-burguesas (volveremos sobre este aspecto). Esta primera muestra del 24 de marzo de 1961 indicó un programa que comenzaría a cobrar forma solo tres meses después, en la exposición “Homenaje a la cursilería y a los lugares comunes” (Figura 2) que, según Rama (1987), fue presentada como un gesto de franca protesta ante la permanente e indeclinable “farsa cultural” del país (p. 12).

1 Para una reconstrucción más amplia del campo de la producción cultural en Venezuela hacia los años sesenta, ver Chacón (1971), Rama (1976), Santaella (1992), Segnini (1995), Márquez Rodríguez (1996), Vandorpe (1996), Carrillo (2007, 2013), Calzadilla (2008) y Huizi Castillo (2014), entre otros.

Figura 1: La primera exposición de *El Techo de la Ballena* se realizó en un garaje de la urbanización El Conde, en Caracas.



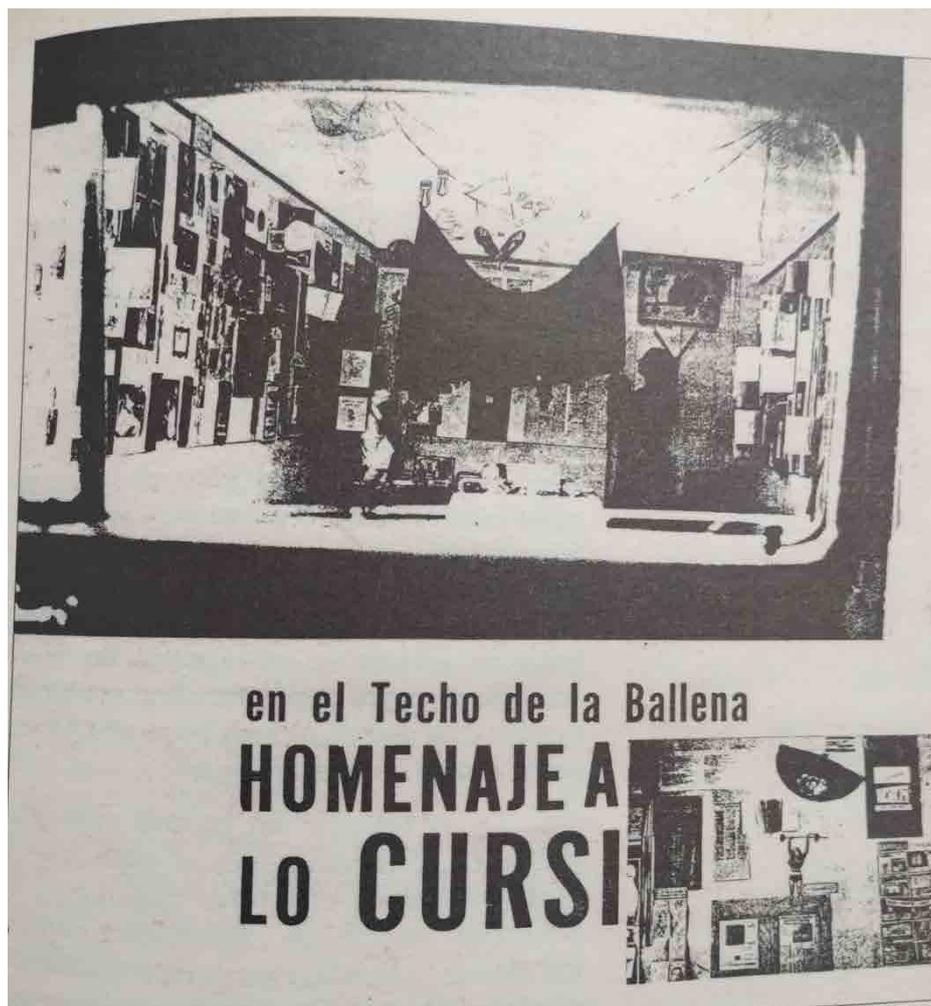
Fuente: Moma.org. <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2015/techo>

En una clave conceptual y siguiendo las reflexiones de Carlos Monsiváis (1981, p. 172), lo *cursi* puede ser comprendido, en primer lugar, como el “anacronismo que se enorgullece de serlo”; en segundo lugar, como la “pretensión derrotada”; y en tercer lugar, como la “apariencia exagerada” y el “fracaso de la elegancia”. Si tomamos esta propuesta del crítico cultural mexicano, podemos leer que el objetivo de *los balleneros* en dicha muestra fue poner en evidencia la cursilería de las élites políticas y culturales de entonces e ironizar sobre distintas frases, gestos y textos de escritores y políticos venezolanos.

Así, elaboraron el siguiente poema:

Cursi son: Los ojos de Rafael Caldera. Las corbatas de Juan Liscano. Las obras completas de Andrés Bello. Los que se sienten complacidos viendo esta exposición. Los numerosos que se sentirán aludidos. Los muchos que se saben incapaces de figurar. (Coviella, 2015, p. 31)

Figura 2: Preparación de la performance.



Fuente: Calzadilla, J. et al (2008). *El Techo de la Ballena, antología, 1961-1969*, p. 207.

No es menor la segunda parte del “homenaje”: el que se les rinde a los lugares comunes. Una de las operaciones críticas del informalismo residía en que el artista, afirmaba el argentino Luis Felipe Noé en *Antiestética* (1965), estaba “en una lucha permanente contra el lugar común y la normatividad”, contra “la visión estética aceptada como tal” (p. 14). Profundizaba en que esa “lucha” contra el lugar común lo era en la medida en que la estética se convertía en una disciplina “valorativa” y “reguladora” que se constituía, mediante las instituciones tradicionales, en un mecanismo de exclusión. En el caso específico venezolano, como lo ha sostenido Calzadilla (2002, p. 23), las plásticas contemporáneas se habían originado en el accionar combinatorio de tres instituciones que funcionaban como dispositivos de legitimación y validación: la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, el Museo de Bellas Artes y el Salón Oficial, que había abierto sus puertas por primera vez en 1940.

La irrupción de lo feo en la plenitud de lo bello

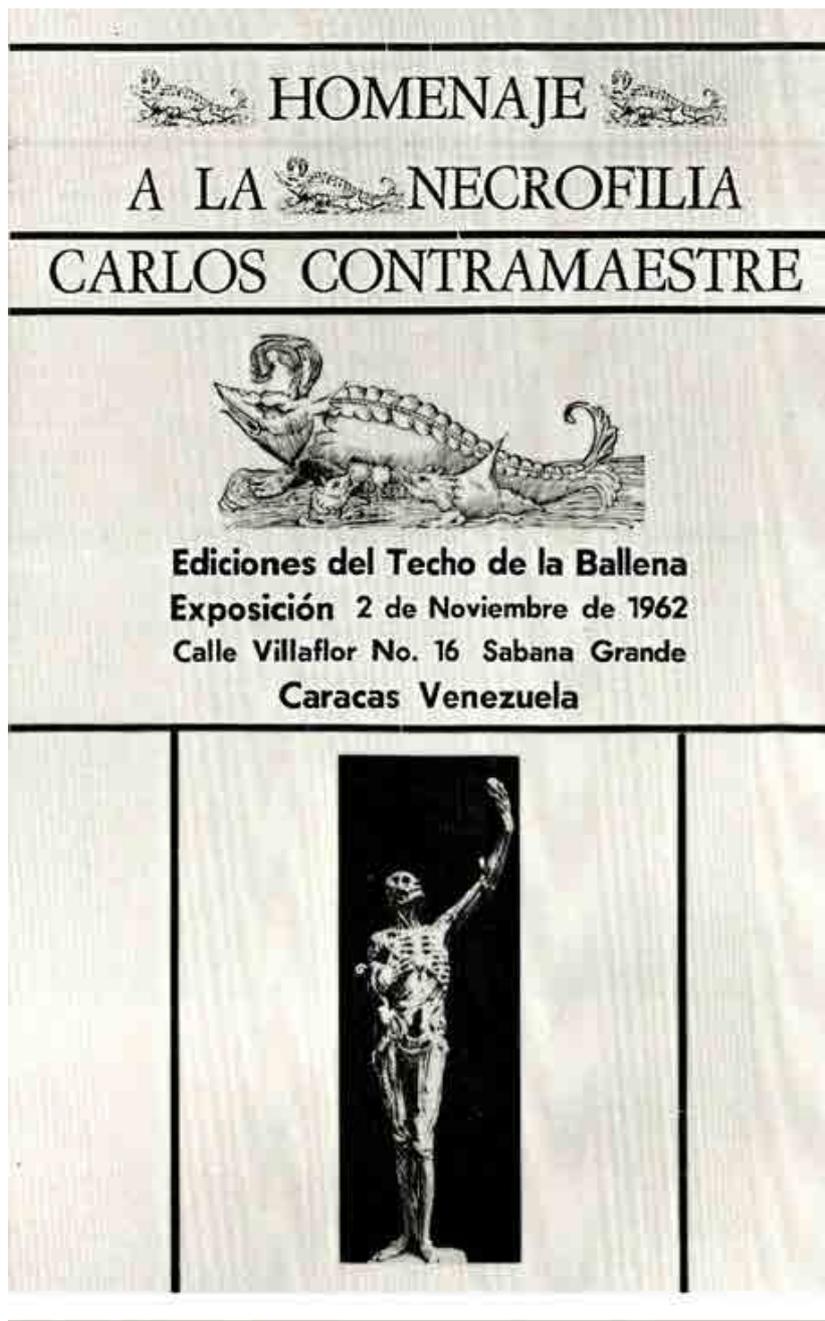
Una de las exposiciones más escandalosas del grupo *ballenero* fue la realizada por Carlos Contra maestre, que, titulada “Homenaje a la necrofilia”, tuvo lugar en noviembre de 1962. Con su puesta en escena, el movimiento incorporaba en su repertorio de elaboración simbólica materiales excluidos por una sociedad en pleno auge modernizante que, sin detenerse en clasificaciones estéticas, incorporaba “lo feo, lo desagradable, lo escondido, lo sórdido y lo nauseabundo” (Rama, 1987, p. 23). Esta exposición implicaba un gesto crítico mediante una praxis artística que

recuperaba el desecho orientada por el placer de lo feo, seleccionaba materiales constitutivos pero negados por las buenas prácticas, el buen gusto y las normas legítimas del régimen de sensibilidad que ordenaba las muestras de la escena artística contemporánea venezolana.

En otra escala, más bien conceptual e histórica, este gesto crítico, siguiendo las reflexiones de Karl Rosenkranz (1992), puede ser interpretado a partir de los hilos dialécticos y ontológicos que unen lo feo a lo bello en cuanto a que la fealdad irrumpe en la praxis artística como elemento que erosiona, que conmueve en pos de una lucha enconada contra toda belleza devenida normatividad. Complementariamente, sostiene Rosenkranz, si lo “absolutamente bello tiene un efecto tranquilizador y hace olvidar momentáneamente todo lo demás” (1992, p. 37), el recurso de lo nauseabundo, de lo sórdido, lo escondido, no es sino un acto de retorno a la escena pública de cierto *inconsciente estético-político* rechazado, elevado y rejerarquizado por *El Techo de la Ballena* como material digno de ser trabajado por el arte.

Para “Homenaje a la necrofilia” (Figura 3), Carlos Contramaestre visitó cámaras frigoríficas y mataderos, utilizó elementos como vísceras y cortes específicos de animales para la elaboración de su “naturaleza muerta”. La exaltación de los desechos, de lo percedero, lo mortuario y cadavérico estaba presente en el hedor que en aumento acompañaba la muestra a lo largo de los días. El “Homenaje a la necrofilia” fue presentado el Día de Muertos y las repercusiones fueron inmediatas. No solo porque la exposición fue clausurada por la policía horas después de su apertura, sino porque fue atacada “ferozmente” por la prensa local durante semanas (Coviella, 2015, p. 21). La “agresión” que la muestra implicaba para la moral, la fe, el orden y las buenas costumbres tuvo sus francotiradores apostados en la prensa periódica. En un artículo publicado en *Últimas Noticias* el 22 de noviembre de 1962, se la calificaba como la exposición de un conjunto de “aberraciones sexuales” y a *El Techo de la Ballena* como un refugio de “homosexuales y perversos” (p. 4). Se recurría a la palabra del pintor y dibujante Pedro Centeno Valenilla, vinculado a un estilo más bien renacentista y rococó, quien calificaba a los autores de la exhibición como agentes “pertenecientes a esa fauna humana digna de ser tratada en clínicas psiquiátricas” (p. 4).

Figura 3: Volante de presentación de la exposición.



Fuente: Calzadilla, J. et al (2008). *El Techo de la Ballena, antología, 1961-1969*, p. 221.

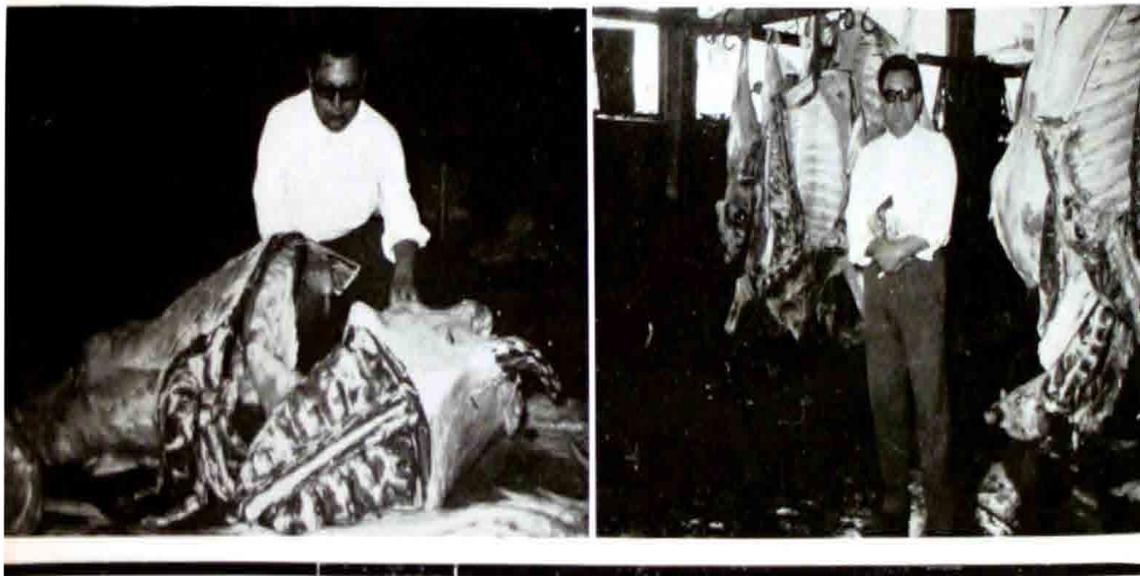
Combatir esas “obscenidades”, continuaba el artículo, no tenía que ser entendido como un acto de censura o como un intento de “agredir la libertad del artista”. Se trataba, entendían, de defender *la* cultura. Escandalosos, inmorales, homosexuales extremistas y exhibicionistas de aberraciones sexuales eran algunas de las clasificaciones desde las cuales un sector del universo cultural, artístico, intelectual y periodístico local leía la práctica estética del movimiento ballenero.

En el texto que acompañaba el catálogo de la exhibición, González León narra lo siguiente:

Tripas, mortajas, untos, cierres relámpagos, asbestina o caucho en polvo, desparramados sobre cartones y trozos de madera, configuran un empaste violento y el cuadro deja de ser un bello objeto de coleccionistas o un orgullo de museo para transformarse en una persecución 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, que andan de brazo con el asesinato, sea producido por ametralladoras o con aparatos de tortura. (Coviella, 2015, p. 187)

En su *Historia de la fealdad*, Umberto Eco (2007) sostiene que el informalismo revaloró aspectos “remotos” de la materia como el moho, los desperdicios y el fango (p. 378). Para pensar nuestro caso, la reconfiguración de los horizontes estéticos de las vanguardias latinoamericanas, y en particular la caraqueña, no buscaba ningún tipo de armonía ni de restitución de totalidades perdidas a partir del paso destructivo de la modernidad, sino más simplemente, poner de relieve aquello que, como ya mencionamos anteriormente, la sociedad moderna venezolana –pujante al ritmo de la producción y del valor del petróleo– expulsaba a sabiendas lo que eran los residuos propios de su vertiginoso crecimiento: desechos industriales, maquinaria fragmentada, chatarra, cigüeñales y engranajes varios, en fin, despojos inservibles de la industrialización petrolera (Figura 4).

Figura 4: Carlos Contra maestre eligiendo los elementos para utilizar en la exhibición.



Fuente: Calzadilla, J. et al (2008). *El Techo de la Ballena*, antología, 1961-1969, p. 51.

En relación con la experiencia y la sensibilidad cultural de las transformaciones urbanas, algunos intelectuales recuerdan que hacia mediados y finales de los años cincuenta en Venezuela, se construía “un aeropuerto hoy, una autopista mañana, [era] un progreso fulgurante, Caracas era un campo lleno de grúas”² (entrevista realizada por el autor a Antonio Pasquali, 10 de febrero de 2015 en Caracas). La ciudad se convirtió en un “organismo desmesurado” a partir de un crecimiento repentino proveniente de la enorme renta derivada del petróleo

² Antonio Pasquali (1929-2019), filósofo, crítico cultural y teórico de la comunicación, fue en esos años un activo animador del debate intelectual y gestor de revistas vinculadas a la producción cinematográfica.

(Rama, 1976, p. 39). Esta *muchedumbre solitaria* –parafraseando el consultado texto de David Riesman en la Universidad Central de Venezuela (Gómez, 1965)–, no presencié simplemente el crecimiento de una ciudad, sino que vió erigirse ante sí una urbe que aniquilaba su pasado rural y se rehacía aceleradamente de forma caótica y radical.

A modo de cierre

La importante actividad de publicaciones y discusiones intelectuales que se dieron en las instituciones artísticas venezolanas acontecieron como un proceso lateral a la intensa reconfiguración del campo cultural caraqueño hacia finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. Síntoma de esa efervescencia intelectual excepcional fue la vitalidad de las formaciones, su número creciente y su influencia en aumento, desde las cuales se buscaron hacer valer sus posicionamientos frente a lo que consideraban como los dilemas políticos y culturales de la época.

Para el caso de *El Techo de la Ballena* observamos que, mediante una serie de intervenciones en el espacio público, el grupo se lanzó a la conquista rebelde de la escena artística. Si, como sostienen Mangone y Warley, el manifiesto se ha configurado históricamente como una “literatura de combate” (1992, p. 9), la producción del grupo de artistas venezolanos lo asumía, junto con las exhibiciones públicas y la producción poética, como una de sus armas más certeras. En este aspecto, como una fuerza que erosionaba los sentidos que orientaban cognitivamente lo real, como el salto de la ballena que irrumpe en la tranquilidad del océano, el movimiento ballenero se lanzó a la arena cultural con los elementos que tenía a la mano para elaborar objetos que estremecieran la sensibilidad de la pequeña burguesía caraqueña. En este sentido, el manifiesto, en el cruce de la proclama, del programa y en clave “belicosa”, proponía, siguiendo a Mangone y Warley, una nueva lectura del sistema estético buscando introducir nuevas definiciones.

Lo novedoso de las vanguardias es ser “el dinamismo agresivo y la afrenta” con reclamos de “liberación” y “creatividad” (Williams, 1997, p. 80). Desde esa clave, *El Techo de la Ballena* no fue la excepción a la tradición de los movimientos de avanzada artísticos. A la luz de sus primeros manifiestos, y siguiendo la clave conceptual del sociólogo galés, “nada podía mantenerse del todo como era”, y la política de la vanguardia se orientó en un cruce de tradiciones locales y cosmopolitas con la vocación de forzar “cambios radicales” (p. 87). Como sostiene Ángel Rama (1987), los balleneros recogieron distintas experiencias extranjeras y, bajo la consigna de vincular proyectos de renovación artística y social y “según la fórmula asociativa de André Bretón”, se lanzaron a “cambiar el mundo, transformar la vida” (p. 17). En los términos elaborados por Susan Sontag (1996), los artistas por entonces desafiaban continuamente los medios, los materiales y los métodos. Con frecuencia, continúa Sontag, se lanzaban a “la conquista y explotación de nuevos materiales y métodos obtenidos en el mundo del “no-arte” –por ejemplo, dirá la filósofa norteamericana, provenientes de la tecnología industrial, de los procesos y la imagería comerciales, de las fantasías y sueños puramente privados y subjetivos–, empleando “cabello, fotografía, cera, arena, neumáticos de bicicleta, sus propios cepillos de dientes y calcetines” (p. 381).

De todos modos, *El Techo de la Ballena* no ha dejado de ser un grupo artístico incómodo para el análisis sociocultural: “movimiento iconoclasta de los años sesenta”, según Martínez y Cabañas (1987, p. 9), simples “aprendices de un género” dadaísta y surrealista (Rama, 1987, p. 28) y un simple eco local de un fenómeno global. En este sentido, no serían sino una expresión derivativa caraqueña de un movimiento que encontró en el *environment*, según Calzadilla (2002, p. 36), el modo de reemplazar la autonomía de las obras por una puesta en escena que entraba en diálogo con el *happening* y con otras expresiones análogas.

En este trabajo pusimos de relieve que, mediante la visceralidad y la prédica un tanto anarquista, *El Techo de la Ballena* polemizó –simultáneamente en términos artísticos y estéticos– con las por entonces tendencias dominantes del campo artístico caraqueño: el cinetismo y, en general, el arte abstracto. Y, por otro lado, con la política cultural de los partidarios del realismo social: consideramos que, en este aspecto, contribuyó a generar un terreno propicio para la emergencia de nuevos pluralismos que erosionaron los tradicionales modos de pensar la vinculación entre vanguardias artísticas y movimientos políticos. Ángel Rama (1987) analizó esta posición del *movimiento ballenero* un tanto contradictoriamente: si bien puso en valor que trascendían las búsquedas del realismo socialista que solían conferir una nueva normatividad estética, sostenía que habían sido “ineficaces” en términos “revolucionarios”, porque no habían logrado una “transmutación drástica” de los valores culturales y artísticos (p. 16).

A diferencia de la caracterización de Rama, nos interesa pensar los conflictos estéticos de los que participó *El Techo de la Ballena* en la clave propuesta por Norbert Elias en su artículo “El estilo kitsch y su época” (2011), antes que buscar si fueron “verdaderamente” eficaces simbólicamente en relación con cierta “voluntad” revolucionaria. El sociólogo alemán planteó que, con la emergencia de las sociedades industriales, las confrontaciones entre distintas “formas de expresión de la vida” se habían desplazado hacia algunas zonas especializadas de la vida social, como la académica, las artes, la intelectual o con la crítica cultural. Planteaba que las “tensiones sociales” solían “reproducirse” “en la esfera estética de la sociedad industrial” (p. 45). Antes que subsumir la idea de reproducción a cierta noción de “reflejo” entre lo social y lo estético, el sociólogo alemán invitaba a pensar cómo se podía cifrar en las *polémicas estéticas* una serie de conflictos sociales más amplios. La clave analítica propuesta por Elias nos interpela porque entendemos que la potencia política de la praxis estética *ballenera* residió en legitimar materiales de los barrios populares caraqueños, marginados, periféricos y envueltos en los desechos nauseabundos que configuraban esa “sensibilidad horrenda”, en términos de Rosenkranz (1992, p. 151), que era expulsada de los habituales caminos cotidianos realizados por la “buena” y pequeña burguesía caraqueña.

Pero no se trataba de que esos desechos de la cultura burguesa no fueran visibles a otros grupos artísticos y que solo la lucidez crítica de esta vanguardia iluminada fuera capaz de percibirlos, sino que, en ese proceso de convergencia entre renovación estética y transformación social en que se inscribieron los agentes que conformaron *El Techo de la Ballena*, valorizaron estéticamente el desperdicio originado por la cultura dominante y lo pusieron en escena: el grupo no trató de obviarlos, de naturalizarlos como parte de la escenografía cotidiana, tampoco de abolirlos mediante algún tipo de transformación social –de aquí la tensión de los balleneros por su accionar “inorgánico” con las demandas de las vanguardias políticas–: se arrojaron hacia esos objetos nauseabundos y los volvieron una materia prima privilegiada desde la cual elaboraron poderosos dispositivos críticos que les dieron identidad como movimiento artístico que –no sin tensiones– les permitieron destacarse en el escenario cultural venezolano y latinoamericano de los años sesenta.

Referencias

- Alonso, L. E. (1998). *La mirada cualitativa en sociología: una aproximación interpretativa*. Fundamentos.
- Altamirano, C. (2005). *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*. Siglo XXI.
- Altamirano, C. (2011). *Peronismo y cultura de izquierda*. Siglo XXI.
- Calzadilla, J. (2002). Los tiempos heroicos. Génesis del arte contemporáneo en Venezuela en el marco del nacimiento de una Sala. En C. Fajardo-Hill y A. Sánchez (Eds.), *Sala Mendoza 1956-2001: 45 Años De Historia Del Arte Contemporáneo en Venezuela* (pp. 23-43). Sala Mendoza.
- Calzadilla, J. (2008). Los años turbulentos. En J. Calzadilla et. al (Eds.), *El Techo de la Ballena, 1961-1969* (pp. XI-XIX). Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Carrillo, C. (2007). Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta. *Latinoamérica*, 44, 59-81.
- Carrillo, C. (2013). *De la belleza y el furor. Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela*. Ediciones El otro el mismo.
- Chacón, A. (1971). *La izquierda cultural venezolana, 1958-1968*. Editora San José.
- Coviella, E. (2015). Marco histórico. En E. Coviella y N. Dávila (Eds.), *Desde el Fondo. El Techo de la Ballena, 1961-1967* (pp. 9-24). Ensayo Contemporáneo.
- Defensores del folleto con aberraciones sexuales obedecen al complejo del salvaje que goza comiendo inmundicias (22 de noviembre de 1962). *Últimas Noticias*, 4.
- Dosse, F. (2007). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de València.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen.
- Elias, N. ([1935] 2011). El estilo y su época. En T. Kulka. *El kitsch* (pp. 39-48). Casimiro libros.
- Fajardo-Hill, C. (2014). Abstracciones significativas. *ArtNexus*, 92(138), 42-48.
- Giunta, A. (1998). Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. *Razón y Revolución*, 4, 59-81.
- Gómez, L. A. (1965). *Apuntes de introducción a la comunicación colectiva*. UCV.
- Huizi Castillo, I. (2014). Cultura, artes, modernidad y democracia en el siglo XX venezolano: algunas reflexiones. En L. Bracamonte (Coord.), *El siglo XX venezolano: análisis y proyección histórica de una centuria* (pp. 166-198). CELARG.
- Longoni, A. (2004). *Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

- Mangone, C. y Warley, J. (1992). *El Manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Biblos.
- Márquez Rodríguez, A. (1996). La revista *Zona Franca*, 1964-1984. *Cahiers du Criccal*, 15-16, 237-245.
- Martínez, A. y Cabañas, T. (1987). Introducción. En Á. Rama, *Antología de "El Techo de la ballena"* (pp. 7-9). Fundarte.
- Monsiváis, C. (1981). *Escenas de pudor y liviandad*. Grijalbo.
- Noé, L. F. (1965). *Antiestética*. Ediciones Van Riel.
- Para la restitución del magma (24 de marzo de 1961). *Rayado sobre el Techo*, 1, Ediciones del Techo de la Ballena.
- Rama, Á. (1976). *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. UCV.
- Rama, Á. (1987). Prólogo. El Techo de la ballena. En *Antología de "El Techo de la ballena"* (pp. 11-37). Fundarte.
- Ramos, M. E. (1995). Venezuela en los 60: Expresionismos calientes. En *La década prodigiosa: el arte venezolano en los años 60* (pp. 9-15). Fundación Museo de Bellas Artes.
- Romero Brest, J. (1963). El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas. En *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963* (pp. 11-13). Centro de Arte del Instituto Torcuato Di Tella.
- Rosenkranz, K. ([1853] 1992). *Estética de lo feo*. Julio Ollero Editor.
- Santaella, J. C. (1992). *Manifiestos literarios venezolanos*. Monte Ávila.
- Schoo, E. (1961). Apuntes para un ensayo acerca del informalismo. *Arte y palabra*, 6, 15-16.
- Segnini, Y. (1995). *Historia de la cultura en Venezuela*. Alfadil.
- Sontag, S. ([1965] 1996). La nueva cultura y una nueva sensibilidad. En *Contra la interpretación* (pp. 379-390). Alfaguara.
- Squirru, R. (16 de agosto de 1959). Sobre el informalismo. *Diario Clarín*, 7.
- Squirru, R. (1961). Una auténtica actitud informalista. *Del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v., n° 1*, 9-15.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales latinoamericanas: giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Tren en Movimiento.
- Traba, M. (1972). *Arte latinoamericano actual*. EBUc.
- Vandorpe, Y. (1996). *Sardio: un compromiso artístico y político*. *Voz y Escritura*, 6-7, 26-39.

Velázquez, R. (1979). Aspectos de la evolución política de Venezuela en el siglo. En AAVV, *Venezuela moderna. Medio siglo de historia, 1926-1976* (pp. 150-283). Ariel.

Vivas Lacour, C. (2009). El campo cultural venezolano en los años 50: un espacio abierto a la escritura. *Letras*, 51, 89-116.

Williams, R. (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Manantial.

Williams, R. ([1977] 2009). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.

Williams, R. ([1981] 2015). *Sociología de la cultura*. Paidós.