

**AGRESIVIDAD VERBAL EN LA POESÍA VENEZOLANA DE LOS AÑOS 60: DE
SARDIO A TECHO DE BALLENA.**

William Martínez

(California Polytecnic State University, EE. UU.)

Resumen

El siguiente artículo resume la actividad poética de Venezuela en la década de los años 60. Traza la evolución de códigos poéticos a través de dos grupos *Sardio* y *El Techo de la Ballena* y analiza a dos poetas de este último grupo, Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles. Se examina en el artículo la importancia de la ciudad como plano poético de los grupos y los poetas.

Palabras clave: Poesía - Venezuela - 1960 - *El Techo de la Ballena* - *Sardio* - Calzadilla - Ovalles.

Abstract

The following article summarizes the poetic activity in Venezuela in the 1960s. It traces the evolution of poetic codes by examining two groups, *Sardio* and “*El Techo de la Ballena*,” and focuses on two poets belonging to the latter group, Juan Calzadilla and Caupolicán Ovalles. The city and its impact on the groups and these two poets are the main focus of the essay.

Key words: Poetry - Venezuela - 1960's - *El Techo de la Ballena* - *Sardio* - Calzadilla - Ovalles.

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

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

Este deseo de renovación, será llevado a un extremo de mayor cuestionamiento cultural al inicio de la década de los años sesenta. Lo diferente, poco a poco, se convierte en la norma de utilizar y hacer poesía. Es tanto el desenvolvimiento y la insistencia por lo diferente a lo anterior que lo cuestionante se convierte, casi inmediatamente, en lo ahora cuestionado. La indagación por una novedad estética llega a un absoluto desgarramiento de todo concepto establecido en nombre de lo que aquellos artistas querían hacer como nueva vanguardia. De manera constante crece la disconformidad, tanto fuera como dentro de *Sardio*. En 1961, insatisfechos con las diferentes direcciones que *Sardio* había tomado, y aferrados a la renovación, el grupo deja de existir.

Aunque *Sardio* no duró mucho en el terreno literario, unos meros tres años, su herencia fue palpable. Entregó a la poesía venezolana un deseo de cuestionar la estabilidad y validez estética de la producción hegemónica. Ante la dispersión de los miembros de *Sardio*, muchos de sus elementos se unieron a otro grupo de escritores y artistas plásticos, *El Techo de la Ballena* (*El Techo* de ahora en adelante). Su producción se inicia en marzo de 1961, recopilando dentro de él a una gran mayoría de lo que ahora son los escritores de mayor renombre en Venezuela.

El proyecto de *El Techo* era uno de radicalidad substancial y espiritual. El momento histórico que le tocó vivir, confluyó con la inseguridad política en Venezuela, marcada por una creciente violencia. El deseo era el de crear una absoluta provocación al *status quo*, por medio de una visión estética de la violencia misma que en aquel momento se vivía. Angel Rama escribe, "La agresividad de *El Techo de la Ballena*, surgiendo de esa fragmentación de la revista *Sardio* nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964"¹.

Aunque en su fundamento "El Techo" fuera un grupo muy interesado en la representación del arte plástico, entre sus filas figuraron escritores tales como Edmundo Aray, Salvador Garmendia, así como los poetas Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles. Su primera incursión al mundo cultural fue por medio de una exhibición titulada "Para restituir el Magma," de la cual surge su manifiesto, entregado vía una hoja plegada que vendrá a ser luego su revista, "Rayado sobre el Techo." En el manifiesto se encuentra la clave de la estética de la explosividad que el grupo profesaba. Al revisar su contenido, se encuentra la violencia en la imagen del magma. "Es necesario restituir el magma la materia en ebullición la lujuria de la lava colocar una tela al pie de un volcán restituir el mundo la lujuria de la lava..."².

La imagen violenta, de renovación, ya anuncia el dinamismo proactivo que *El Techo* demandará de sus integrantes y sus espectadores a la vez. De la misma manera, la estructura del texto marca visiblemente la fragmentación de acción que se profesa. En el mismo primer número, está con mayor claridad la postura de *El Techo* como agrupación filosófica. En el texto titulado "El gran Magma" se escribe:

Bajo toda estructura que pretenda encerrar una dinámica existe ya un gran germen de ruptura... de ahí que la ballena para existir no necesita saber zoología... [El] "Techo de la Ballena" está fundado en plena lucidez incontrolable del orgasmo que sólo los insomnios verifican porque la ballena es el único prisma válido es el único prisma que tiene su barbarie³.

Las intenciones estéticas de *Sardio* son llevadas a la exageración por *El Techo*, y, como una espiral desenfrenada, desgarran a todo lo que se encuentra a su paso. José Ramón Medina indica que la violencia del país se ha visto bien reflejada en la creación de

¹ RAMA, Ángel, *Antología del Techo de la Ballena*, Caracas, Fundarte, 1987, p. 13.

² SANTAELLA, Juan Carlos, *Manifiestos literarios venezolanos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 71.

³ SANTAELLA, *op. cit.*, p. 73.

las letras y artes. Indica que "No ha sido sólo el tema en sí mismo, por lo demás atractivo como ingrediente necesario --por venir de una realidad insustituible-- sino la propia rebeldía del creador, enfrentándose decididamente a una situación que trata de coartar o limitar su poder de expresión, emanante del uso irrestricto [sic] de su libertad"⁴.

En *El Techo* existe una necesidad de atacar los valores culturales, a la par de cuestionar y violentar los valores sociales. Al lado de la violencia estética está la realidad de la ciudad y la urbanidad como nuevo modo de atender la condición nacional venezolana. En una generación, la ciudad vino a tomar una enorme importancia en el desenvolvimiento literario venezolano. Los escritores se enfrentaban a una realidad exorbitante: Venezuela pasa de ser un país de provincias a uno en vías de desarrollo urbano, en el paso de sólo un puñado de años.

La experiencia de la ciudad se hará todavía más drástica al ejercerse sobre los jóvenes provincianos a quienes la succión de la macrocefalia capitalina ha desplazado de sus enclaves rurales y ha incorporado violentamente a sus modos de crecimiento caótico, de radical destrucción de la herencia del pasado y de reconstrucción de modelos que acaban de ser importados⁵.

De aquí que la ciudad y todas las experiencias, tanto positivas como negativas que en ella se encuentran, vendrán a formar una parte integral de la identificación nacional. Caracas deja de ser provincia y se convierte en una verdadera metrópolis, con todas las consecuencias que esto conlleva. El acceso a la educación se hace más patente y muchos estudiantes ahora vienen de las afueras para integrarse en el ritmo urbano. La poesía que se produce de y por este momento refleja esta sensación de vivir en la masa urbana.

Así, se podría concluir que es en este momento donde se empieza a sentirse en Venezuela los primeros rasgos de las diferentes contradicciones de la desconcertante postmodernidad. El influjo de masas provinciales a la ciudad viene a traer como consecuencia una conglomeración de diferentes visiones de mundo sobre lo "bello" y lo "no-bello". Por consiguiente, resulta ese deseo de regresar al magma, a volver a formar los conceptos de estética, de validez y de identificación iconoclasta.

El esfuerzo de captación de la totalidad urbana implicó la renuncia a una teoría previa de lo bello y es allí donde con más claridad se tiende el abismo que los separa de los precursores de la modernización. Los integrantes del movimiento se resolvieron a hacer

⁴ MEDINA, José Ramón, *Ochenta años de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, p. 273-74.

⁵ RAMA, *op. cit.*, p. 22.

suyos todos los ingredientes de esta realidad tumultosa a la que se asomaban, sin detenerse en jerarquías y clasificaciones estéticas⁶.

Del grupo surgen dos poetas bastante diferentes y a la vez ejemplares de la estética de volatilidad que el grupo profesaba: Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles. Calzadilla toma de lleno el tema de la urbanidad, utilizando las imágenes de esta visión del mundo como manera de irrumpir en la irreverencia y la polémica abierta del mundo cultural. De Calzadilla, Alejandro Salas ha escrito que "Ningún poeta venezolano ha sido más obstinadamente fiel a la Caracas de los últimos 30 años que [él]. Lúcido y fiel, aterrado y fiel, solidario y suicida"⁷. Aunque Calzadilla ya había escrito tres libros, *Primeros poemas* (1954), *La torre de los pájaros* (1955) y *Los herbarios rojos* (1958), previo de unirse a las filas balleneras, este material es ejercicio de formación para lo más característico en él: la ciudad y la exploración de la psicología de sus personajes. Como él indica: "me reconozco en la selva urbana que me propone una máscara"⁸. Son tres los libros que produjo durante su participación en el grupo: *Dictado por la jauría* (1962), *Malos modales* (1965) y *Las contradicciones naturales* (1967). Al revisar un poema de *Dictado por la jauría*, "Gracias al barniz," nos confrontamos a la estética de la agresividad y de la fibra urbana que es Calzadilla.

Los cuadros viven de las frases al oído de los buenos modales de los motivos de la adoración de los reyes y la esclerosis del millonario, de un paisaje de selva urbana de un cuarto detestable de barrio latino para alcoba refinada o sencillamente de los desnudos de mujer originalmente tendidos para la venta pública miles de cuadros comienzan a vivir cuando se descorre la cortina⁹.

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

⁶ RAMA, *op. cit.* p. 23.

⁷ SALAS, Alejandro, *Antología comentada de la poesía venezolana*, Caracas, Alfadil, 1989, p. 209.

⁸ CALZADILLA, Juan, *Antología paralela*, Caracas, Fundarte, 1989, p. 17.

⁹ CALZADILLA, *op. cit.*, p. 15.

El poema menciona otro motivo artístico, los desnudos, que igualmente son subvertidos por la alucinación de la venta de éstos con la venta de mujeres. La vida burguesa es otra manera de prostitución, pero una más aceptable, por su legitimidad ontológica, basada en la remuneración económica. El poema se dirige a una audiencia que espera una obra de arte para confrontarla con nada menos que ellos mismos, ahora puestos en galería, símiles del espectáculo de otros.

...gracias al barniz hemos cambiado sólo de aspecto pero el amor lleva el mismo traje hemos cambiado la costumbre la esperanza está perdida galanes rejuvenecidos por una fiesta perpetua gracias al barniz conservan los modales del renacimiento y todo lo que viene antes porque gracias al barniz la pintura muda de dueño...¹⁰

El barniz que protege la pintura es esa capa que supuestamente cubre todos los pecados, enmascarándolos. Pero esta máscara sólo cubre al cuerpo, no cambia la verdad. La elite social, representada por aquellos "galanes" que reviven en la "fiesta perpetua" son desenmascarados, despintados por el mismo barniz que los encubre. Los buenos modales, como lo que existe bajo una y otra capa de barniz, quedan encubiertos, atrapados, y a la vez visibles. Aún más, es esta máscara lo que perpetúa lo negativo, pasando de una persona a otra, pero sin entender los problemas causados por ella.

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

Juan Liscano ha calificado la poética de Calzadilla como "existencialista materialista," basada en la rebelión. De *Dictado por la jauría*, ha escrito que "evoluciona hacia un humor negro incisivo, hacia una denuncia implícita hacia una insurgencia psicológica de corte nihilista, convirtiendo en metáfora fundamental la exposición del hombre contemporáneo"¹¹. La idea de la psicología nihilista en Calzadilla es de gran importancia para comprender la profundidad de este autor, y de apreciar su introspección en los sectores más lúgubres y recónditos de la sociedad metropolitana.

Juan Calzadilla es el poeta de la urbanidad, de la existencialidad del individuo, perdido en un ambiente lleno de caos y de violencia. En él existe un desafío al *status quo*

¹⁰ CALZADILLA, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ LISCANO, Juan, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Publicaciones Españolas S.A., 1973, p. 289.

burgués. Su poesía toca la psique del hombre embutido en la oficina, del individuo que siente la alienación de vivir en un mundo metropolitano, lleno de confusión y de desamparo. Como indica Liscano, Calzadilla es un poeta que "rehusa el optimismo humanitario, la evasión y la trascendencia"¹².

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

Si Juan Calzadilla escribe sobre la agresividad que azota al hombre urbano, le toca a Caupolicán Ovalles marcar la estética de la agresividad en sí. El lenguaje de Ovalles es el de la calle, el del obrero de las masas proletarias. Su verbo irrumpió en los oídos de la sociedad burguesa como un grito desesperado en denuncia y de peligro de todo lo que ésta establecía como parte de la conciencia estética nacional, basada en el ideal político conservador y reaccionario de los años 50. Si la dictadura política había terminado, no era el caso de la dictadura intelectual, establecida por los centros culturales hegemónicos.

De este contexto social brota la poesía de Ovalles. Su programa estético y político constaba de recrear el sentimiento del proletariado a base del *shock*, de la agresividad verbal y del cuestionamiento total de lo que podría ser o no ser postulado como artístico. Ejemplo de esto es su "Investigación de la basura" obra que según el mismo Ovalles intentaba mostrar "la ineficacia de la palabra tradicional, lo inoportuno del ejercicio culto, la triste invalidez de lo literario"¹³.

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

Los dos ejemplos categóricos, uno en las letras y otro en las artes plásticas, de ese terrorismo [artístico] fueron representados por un poema de Caupolicán Ovalles, ¿Duerme usted señor presidente?... [y la exposición de Carlos Contramaestre, Homenaje a la

¹² LISCANO, *op. cit.*, p. 290.

¹³ RAMA, *op. cit.*, p. 23.

necrofilia] ...ellos evidenciaron en estado puro el acto terrorista, tal como puede concebirse en la órbita de la palabra y la imagen¹⁴.

Desde el principio, "¿Duerme usted señor Presidente?" se define como un ataque lleno de fuerza hacia el establecimiento.

El Presidente vive gozando en su palacio,
come más que todos los nacionales juntos
y engorda menos

por ser elegante y traidor.

Sus muelas están en perfectas condiciones;
no obstante, una úlcera
le come la parte bondadosa del
corazón
y por eso sonrío cuando duerme¹⁵.

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

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

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

¹⁴ RAMA, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ RAMA, *op. cit.*, p. 61.

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

Como es elegido por voluntad de todos
 los mayoritarios dueños de inmensas riquezas
 es un perro que manda,
 es un perro que obedece a sus amos
 es un perro que menea la cola,
 es un perro que besa las botas
 y ruñe los huesos que le tira cualquiera
 de caché.
 Su barriga y su pensamiento
 es lo que llaman water de urgencia.
 Por su boca
 corren las aguas malas
 de todas las ciudades.
 Con sus manos destripa virgos
 y
 como una vieja puta
 es débil
 y orgulloso de sus coqueterías¹⁶.

La ironía con la cual se construyen los primeros dos versos es evidente. Lo que pareciera ser admisión del deseo popular cambia a un grupo reducido cuya función es reclamar lealtad del presidente. Este, a la vez, pasa a ser un animal, un perro, imagen que entabla una doble connotación, fidelidad y/ o fiereza. Como perro, a la vez que es fuerte porque manda, también es servicial a sus amos, los mayoritarios, porque sucumbe a sus deseos.

¹⁶ RAMA, *op. cit.*, p. 61.

De su barriga, al igual que de su pensamiento brotan orines, esa "water de urgencia". Estas "aguas malas" no sólo salen de la barriga y del pensamiento sino también de la boca. Esta imagen se refiere a la demagogia de los políticos. El indicar que las aguas corren por todas las ciudades es una manera de pluralizar y generalizar esta putrefacción, ya que alcanza a todos, no sólo donde se encuentra el palacio gubernamental.

La figura del presidente es destripada hasta el elemento natural, aludido en la mención de la virginidad, o más bien la potencialidad del bien en el pueblo. Pero es igualada a una vieja puta, signo de su entrega corporal a base del beneficio económico que, aunque no trae mucho beneficio global, se proyecta como algo de qué tener orgullo:

Se cree el más joven
y es un asesino de cuidado.
nadie podría decir
cuál es su gesto de hombre amado,
porque todos escupen su signo
y le dicen cuando pasa:
"Ahí va la mierda más coqueta".
Cuando
se paga la luz
el teléfono
el gas
y el agua,
como un recién-nacido,
entre cuidados y muelles colchones,
la vieja zorra duerme.
Nadie le hace despertar.
El presidente vive gozando en su palacio¹⁷.

Sigue el ataque por la vanidad del presidente, pero ahora hay otro elemento, la cuestión de su hombría. La imagen vuelve a idea de virgo (o virginal), presentada en los versos anteriores, enfatizado por la manera en que nadie puede describir el gesto que muestra cuando es amado. Aparte de esto, también se refiere al desprecio que se le tiene por todos al nombrarlo como "mierda coqueta". El uso de lenguaje escatológico es una

¹⁷ RAMA, *op. cit.*, p. 62.

forma retórica de comunicar un mensaje proyectado por todo el vulgo. Tal lenguaje, muchas veces denominado "de la calle" tiene la función de destripar toda esencia de poeticidad burguesa al texto. El presidente tampoco está consciente de las verdades diarias del pueblo, ya que cuando suceden rutinas como pagar los gastos de supervivencia, éste cobra primero una figura de recién nacido, de inocente e inactivo, y luego el de zorra, sagaz y astuta, siempre durmiendo en el lujo exorbitante.

Si en vez de dormir
 bailara tango
 con sus ministros
 y sus jefes de amor
nosotros podríamos
oír
 de noche en noche
su taconeo
de archiduque
o duquesa.
Podríamos reír
sólo de verle,
ridículo como es,
esperar los aplausos
de toda la gendarmería
frenética.
Claro que uno está cansado
y quiere un poco de diversión
 monstruosa,
como ésta
 de verle
con la lira en el cuello
 colgada,
como un romano
o como una romana,
ciega de absurdas creencias geniales¹⁸.

¹⁸ RAMA, *op. cit.*, p. 62-63.

y los árboles darían frutos manufacturados.

Con tu vieja y putrefacta osamenta,
alimento de ratas,
llenaremos un sólo lugar de esta tierra
y la llamaremos

la Cueva Maldita
y será proscrita de ver
y de acercarse a ella
por temor a despertar tus históricas

ternuras ²⁰.

En este momento el poema pasa de un monólogo interior a un diálogo, y, por primera vez, la voz poética habla directamente al presidente. La agresividad continúa, y ahora el ataque es hecho de manera directa. Lo llama una "puerca elegante" interesada en lo que recibe del Norte, alusión a la influencia de Los Estados Unidos en la política. Según el poema, la muerte de esta figura será celebrada con tanta alegría que hasta objetos inánimes bailarían de gusto y lo natural se volverá lo manufacturado.

La figura del presidente se destripa hasta quedar únicamente los huesos, que sirven sólo para alimentar a las ratas. Estos huesos serán colocados en un lugar específico, al cual denomina "la Cueva Maldita". Es interesante como Ovalles utiliza el mito cristiano del arrojamiento del mal a un lugar maldecido, Gahenna, dándole calidad de cueva, morada para animales, y no para humanos. Este lugar será maldecido porque cualquier contacto humano podría regresar el terror a la vida. El poema termina atacando furiosamente a la figura del poder por su total falta de acción.

Si adora la vaca

¡duerme!

Si al becerro adora

¡duerme!

Y si el General le da su almuerzo,

duerme como una lirona

o le da una pataleta de sueño.

Cara de Barro

Ojos para ver las Serpientes

²⁰ RAMA, *op. cit.*, p. 63.

y llamarlas,
Ojo para hacer compañía
y quemarte
con el humilde Kerosene,
Ojo para tenerse a mi servicio
como mozo de alcoba
barato
¿Duerme usted señor presidente?
Le pregunto por ser joven apuesto
y no como usted, señor de la siesta
Ojo de Barro y Water de Urgencia²¹.

En todo momento la figura del presidente está inconsciente a los problemas, y duerme. Aquí la acción de dormir se torna multifacética, ya que el sueño representa no solamente ignorancia, sino indiferencia y muerte. El diálogo se vuelve a convertir en monólogo, y los siguientes versos parecen un modo de escritura automática. Las imágenes son separadas del resto del texto, y no son reconectadas al total del poema sino hasta el último verso.

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

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

Su único otro libro, *Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1967), mantiene la misma irreverencia característica de su obra. Caupolicán

²¹ RAMA, *op. cit.*, p. 64.

Ovalles es sin duda, el maestro de la poética de la agresividad, y buen ejemplo de su grupo *El Techo de la Ballena*; su política de choque y confrontación con el establecimiento hegemónico servirá como excelente modelo para otros "poetas malditos", en especial mención a Víctor "el chino" Valera Mora, que vendrán después de él con una aún más fuerte agresividad y compromiso urbano.

Ambos Calzadilla y Ovalles son excelentes representantes del deseo de irrumpir en las normas estéticas establecidas por la hegemonía venezolana en los años 50 y 60. En ambos escritores se siente la frustración de ajustarse a un *status quo* vencido. En Calzadilla, el urbanismo es la musa que lo empuja a acomodarse en las filas de los marginales. En Ovalles, el lenguaje y la conexión con el proletariado es lo que lo hace un 'ballenero' de lleno. La poesía venezolana de la década de los años 60, será guiada primero por los ideales de *Sardio* y después de su disolución por la agresividad de *El Techo de la Ballena*. Estas dos características aportarán, a su vez, las pautas necesarias para la creación de una poesía netamente comprometida en los siguientes años.