

La subversión, entre la ética y la estética.

A propósito de la obra poética
de **Caupolicán Ovalles**

Herbert Marcuse, en su obra *La dimensión estética* (1978) señala que una obra de arte auténtica debe ser revolucionaria y subversiva en su percepción y comprensión, “una denuncia de la realidad establecida, la manifestación de la imagen de liberación” (58). En su opinión, el arte sólo puede ser considerado revolucionario cuando representa un cambio radical tanto en el estilo como en sus aspectos técnicos. Para el mencionado autor, una vez que la obra ha alcanzado la transformación estética, debe poner en evidencia la falta de

CARMEN V. CARRILLO

libertad y abrir un camino en la realidad “mistificada (y petrificada)” que conduzca hacia el “cambio (liberación)” (57). Denuncia y promesa de liberación son, para Marcuse, las cualidades más importantes de la obra: “El arte no puede cambiar el mundo, pero puede contribuir a transformar la conciencia y los impulsos de los hombres y mujeres capaces de cambiarlos” (96). Esta concepción venía gestándose entre los artistas e intelectuales de los años sesenta, período que estuvo signado por la confrontación de los valores convencionales y el ansia de renovación. En esta década se insistió en la función crítica del arte y se desarrollaron nuevas modalidades artísticas que ampliaron las fronteras de lo estético hacia territorios antes excluidos logrando, de esta manera, crear nuevos paradigmas que se apartaban y, en ocasiones, se oponían a los modelos hegemónicos. Es el comienzo de una nueva visión de la realidad. Los cambios sociales condujeron a una transformación radical de la subjetividad, la sensibilidad, la imaginación y la razón. Marcuse resalta el carácter ideológico del arte y su capacidad para oponerse a una sociedad determinada. El arte revolucionario atenta contra la ideología dominante, pero no de manera directa, sino a través de la mediación de la forma estética, ya que es en la forma donde radica el potencial transformador del arte. En este sentido consi-

dera el autor que la inmediatez política de la obra de arte “reduce el poder de extrañamiento y los radicales y trascendentes objetivos de cambio” (59). No es la temática de la revolución o la explícitamente política la que da valor subversivo al arte; por el contrario, las obras más perfectas a nivel estético y de mayor capacidad transgresora son aquellas que evidencian una distancia de la praxis política evidente.

En la poesía latinoamericana de la década del sesenta se pone de manifiesto la tendencia hacia la subversión y la transformación de la sensibilidad de la que habla Marcuse. No obstante, la subversión poética adopta las más diversas formas de manifestación que van desde las más radicales innovaciones a nivel formal, hasta la poesía comprometida política y socialmente que asume la revolución como tema y que, en ocasiones, llega a descuidar la forma en pro del afán propagandístico y didáctico del contenido.

En el caso de Venezuela, nos encontramos ante un período histórico caracterizado por las confrontaciones socio-políticas, la violencia y los cambios drásticos de las estructuras urbanas. Las respuestas culturales que los artistas y escritores ofrecieron ante tal panorama asumieron un marcado carácter subversivo. Algunos escritores produjeron textos en los cuales denunciaban una realidad que rechazaban, a la vez que

diseñaron una solución simbólica en un futuro utópico, erigido por la revolución socialista. Los poetas, que fundaron su producción sobre la base ideológica de la revolución, intentaron aliar la ideología a las renovaciones estéticas neovanguardistas y ofrecieron un nuevo modelo con el cual se distanciaron de la tradición, la rechazaron¹ y llegaron incluso a enfrentarla.

Iuri Lotman considera que en la poética histórica hay dos tipos de arte: uno orientado a los sistemas canónicos (“el ‘arte ritualizado’, el ‘arte de la estética de la identidad’”) (1996:182), cuyo valor está dado por el cumplimiento de las normas prescritas, y el otro, encaminado a transgredir los cánones y las normas, este último obtiene su valor estético de la transgresión misma. La aparición de nuevas posibilidades estilísticas, el desgaste y la banalización de algunas formas y las audacias de otras, orientan las búsquedas de los escritores que rechazan la tradición.

En el campo literario de los años sesenta en Venezuela encontramos las dos polaridades descritas por Lotman, siendo la transgresiva la dominante. La ruptura con las formas canónicas se materializa de maneras diversas entre los jóvenes que buscan el cambio frente a los consagrados, en tanto que éstos son desplazados después de haber “hecho época”.² El compromiso estético y político se convirtió en un valor y en el

eje sobre el cual se articularon las transformaciones de las relaciones dentro del campo artístico.

En ese universo de elementos significativos que es la escritura el autor refleja la visión del mundo propia del grupo social al cual pertenece. Sin tener siempre plena conciencia de ello, el autor pone en evidencia verdades y valores del grupo y se convierte en un actuante colectivo. En el proceso de producción de los textos los escritores tienen que elegir entre una serie de opciones los estilos, las temáticas, la estructura y los géneros con los que han de producir su obra. En cada elección que éstos realizan está implícita una toma de posición que, de alguna manera, quedará reflejada en la obra. Las estrategias literarias están sobredeterminadas y sus elecciones son a la vez estéticas y políticas, es decir, internas y externas. Los autores que asumieron una poética subversiva, estéticamente rechazaron los cánones y las jerarquías impuestos por tradición, socialmente se ubicaron en los márgenes y políticamente mostraron su adhesión a la izquierda y su admiración por el proceso revolucionario cubano.

Las transgresiones de las normas poéticas establecidas por la tradición se produjeron a nivel formal; en el plano semántico, en la relación que se establece con el lenguaje y particularmente en la intencionalidad de la obra. A su vez, la propensión de las poéticas 'transgre-

sivas' a romper con los cánones conllevaba una nueva forma de estructuración interna en el texto poético.

La característica más resaltante de las vanguardias de los años veinte y de las neovanguardias³ de los sesenta fue la ruptura con la tradición. Esta noción de ruptura es el eje fundamental de la poética de la subversión. A través de ella se busca transgredir las normas con la finalidad de construir un nuevo discurso que explicita la problematización del mundo, de la palabra poética y del yo que habla desde ella.

La subversión se produce tanto a un nivel ideológico explícito, como a un nivel implícito; es la subversión en el plano lingüístico la que permite el surgimiento de un discurso orientado a la fundación de nuevos mundos poéticos.

Entre los procedimientos textuales utilizados en la poética de la subversión se encuentran la ironía, el humor negro, la sátira, el sarcasmo, lo lúdico, el absurdo y la paradoja junto a la construcción de mundos abyectos. La ironía se constituye en visión del mundo, en conciencia crítica⁴ que permanentemente cuestiona las certezas y desenmascara los artificios del poder y que, como señala Víctor Bravo, se asume en tanto "conciencia emancipadora" (1997:16).

En el plano elocutivo encontramos la presencia de un lenguaje polémico, exteriorista, prosaico y tremen-

disto, que acude a la oralidad y a lo conversacional. Se llega incluso a los extremos de lo antipoético, lo que produce un efecto de disonancia en estos textos. Muchos de estos poemas apuntan a referencias puntuales de la actualidad socio-política y lo hacen a través de un discurso que pareciera apuntar hacia la inmediatez comunicacional. Otros utilizan técnicas narrativas, algunos incluyen diálogos en los poemas y toman en consideración los valores metapoéticos del texto para reflexionar en torno al oficio desde la obra misma.

Las nuevas experiencias que proporcionan la velocidad, los medios de comunicación de masas, el vértigo de los cambios sociales, la psicodelia, etc., modulan nuevas imágenes y estilos de escritura. El impacto que producen estas transformaciones socio-políticas en el continente se registra en la poesía de manera diversa. Para algunos lo urbano se constituye en el tema central de sus textos, otros resaltan los contrastes entre la ciudad del presente, la gran capital que aliena al ciudadano y la ciudad del pasado, la de la infancia en provincia que habita el recuerdo. Aunque este tópico se enlaza con una larga tradición en la poesía venezolana, la forma en que es abordado por los poetas de los sesenta, resulta ciertamente novedosa.

Los episodios de la experiencia personal del autor y de su entorno familiar, en los que por lo general

encontramos referencias experiencias de amor y muerte; la reflexión en torno a la noción de tiempo y los conflictos de un yo escindido, son algunas de las recurrencias temáticas que encontraremos en los poetas que asumieron la poética de la subversión.

En Venezuela, las neovanguardias más radicales estuvieron políticamente asociadas a la izquierda revolucionaria, tal es el caso de los grupos *Tabla redonda*, *El techo de la ballena* y *Trópico uno*. La práctica poética se convirtió en un instrumento de transformación socio-política, en un arma de combate. Escritura irreverente y contestataria que, en algunos casos, llegó incluso al discurso panfletario. Política y revolución entablaron una nueva alianza con la poesía en esta década convulsa. La intención testimonial formaba parte de una disposición de carácter ético.

Es necesario mencionar que en el campo intelectual venezolano de esta década los escritores de izquierda habían alcanzado un importante grado de legitimación, particularmente en los espacios académicos, podían publicar en periódicos y revistas y las editoriales universitarias editaban sus libros. Algunos de ellos pertenecían al claustro de profesores y fueron galardonados con premios y reconocimientos por su obra.

Entre ellos, Edmundo Aray fue profesor en la Facultad de Economía de la Universidad Central de Vene-

zuela y director de publicaciones del Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales de la misma Universidad, Víctor Valera Mora trabajó en la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes, Rafael Cadenas fue profesor de literatura de la Universidad Central, igualmente Ramón Palomares impartió clases de literatura en la Universidad de los Andes. Juan Calzadilla estuvo en la Dirección de Cultura de la UCV de 1967 a marzo de 1969, pasó luego a Maracaibo, allí trabajó en la Dirección de Cultura, con César David Rincón. En 1970 fue profesor del Centro Experimental de Arte, de la ULA, junto con Carlos Contra maestre.

El activismo político de algunos de los poetas venezolanos del sesenta los acercó a la guerrilla. La actitud crítica frente al gobierno y el deseo de cambiar el destino del país les llevó a crear una poesía en la cual la polémica, la protesta y los planteamientos explosivos produjeron un discurso que apuntaba, por un lado hacia lo condenatorio y por otro hacia lo profético.⁵

Poesía que busca comprender al hombre en medio de su cotidianidad, de sus conflictos y miserias, de sus fracasos y frustraciones para, a través de la obra, involucrarlo en el proceso de transformación de la sociedad. El poema es entendido como acto y como experiencia.

Como hemos dicho ya, la poética de la subversión fue la dominante en los años sesenta en Venezuela.

Entre los poetas que asumieron la postura más extrema de esta poética y que centraron una parte de su obra en la temática socio-política, se encuentran Caupolicán Ovalles, Edmundo Aray (en “Twist presidencial” y en el libro *Tierra roja, tierra negra*), Gustavo Pereira y Víctor Valera Mora.

A finales de los años cincuenta, Caupolicán Ovalles (Guarenas, 1936-2001) compartió sus andanzas por tierras españolas con Carlos Contramaestre y Alfonso Montilla. A causa de las persecuciones políticas los tres jóvenes tuvieron que abandonar el país y coincidieron en Salamanca, donde cursaron estudios, Ovalles de Derecho y sus dos compañeros de Medicina. De esa camaradería intelectual surgió la idea de *El techo de la ballena*. Al regresar a Venezuela, y una vez conformado el grupo, iniciaron las actividades individuales y colectivas en el campo de la plástica, la literatura y la política.

¿Duerme Ud. Señor presidente? (1962), *En uso de razón* (1963), *Elegía en rojo a la muerte del Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1967), son los títulos que Ovalles publicó en la década del sesenta. El año de 1973 Caupolicán Ovalles obtuvo el Premio Nacional de Literatura, en el género Poesía, con *Copa de huesos* (1972). Este libro reúne poemas escritos entre 1961 y 1969, incluyendo sus dos libros anteriores.

¿Duerme Ud. Señor presidente? fue publicado y distribuido por *El techo de la ballena* el mes de mayo de 1962. La edición del extenso poema, en el que Ovalles ridiculiza la figura del entonces presidente de Venezuela, Rómulo Betancourt, contaba con un prólogo de Adriano González León titulado “Investigación de las basuras”. En el mismo se destacan algunos aspectos de la escritura de Ovalles, que se inscriben en la propuesta estética ballenera, entre ellos el propósito de desafiar las convenciones e invertir el orden, el uso de materiales considerados no poéticos en la creación de la obra, el abandono de las formas tradicionales y la inflexión provocadora y corrosiva “porque existe una fatiga cuando se descubre la ineficacia de la palabra tradicional, lo inoportuno del ejercicio culto, la triste invalidez de lo literario” (1987:59).

Para González León, la obra poética de Ovalles responde a una necesidad fisiológica, glandular y la compara con otras funciones corporales: “Se trata de una poesía que se da como una necesidad cotidiana, sin preparaciones, regodeos o perturbaciones de la existencia. Se da así, simplemente deshonestamente poética, como quien se dispone a ingerir los alimentos o a defecar.” (60). Con ello desacraliza el arte y propone una nueva relación entre el creador y su obra que se distancia de la concepción del poeta como un ser es-

pecial, –con sus variantes de iluminado, pequeño dios, mago, etc.–, con que lo han calificado románticos, simbolistas y surrealistas.

Resalta González León la “efectividad expresiva” de la poesía de Ovalles e insiste en distanciar la obra del autor de la llamada literatura realista y de la poesía social, sin que ello signifique que se abandona el compromiso político o la intención de denuncia.

Si bien la tradición ha asignado a la lírica un espacio privilegiado y una jerarquía superior en la estratificación de los géneros y pareciera que su vocación es la búsqueda de la perfección formal y semántica,⁶ la poesía de Caupolicán Ovalles se orienta hacia el sentido opuesto: antiretórica, irreverente, a ratos obscena, impúdica y mordaz, nos muestra el espacio de la exclusión, la periferia, aquello que se oculta. Cito *in extenso*:

“porque hay el miedo de que la verdad rebote como un mal olor y toda su pestilencia gloriosa inunde varias leguas a la redonda pobladas de imbecilidad cívica y poética ciudadana.(...) Hasta ahora se ha escrito, según el orden de los reglamentos santificados, por ansia de trascendencia, compromiso social, necesidad óptica o investigación filológica.(...) Pero, de pronto, se descubre que alguien, “cansado de escribir necedades durante once años” –buscando no sé qué hermosas combinaciones de frases y palabras”– inten-

ta justificarse en territorios menos conocidos. Aunque la significación signifique un entrar en la serie, implica al menos la seguridad de ofrecernos, por el instante, un aliento nuevo que ya mañana podrá codificar. Sobre todo, se trata de un rechazo definitivo de lo encadenante poético, mientras se afirma, ya que no un derecho a decir, sí una posibilidad de maldecir. ¡MALDECIR! (González León 1987:57-58).

Ese “maldecir” se convertirá en una característica de la poesía de Ovalles, particularmente de sus primeros libros. Escritura que hace uso de la palabra obscena y soez, que eleva el lenguaje proscrito del buen hablar a la categoría poética.

¿Duerme usted señor presidente? (1962) responde a una particular circunstancia histórica, refleja la violencia que vivía el país a causa de la represión del gobierno de Rómulo Betancourt y acusa una manifiesta intención de degradar el poder representado en la figura del presidente. Discurso contra-hegemónico que da cuenta de un conflicto socio-político:

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 duerme.
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.

(...)

 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.

Nada le hace despertar.
El presidente vive gozando en su palacio.

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.

(...)

¿Duerme usted, señor Presidente?
Le pregunto por ser joven apuesto
y no como usted, señor de la siesta
Ojo de Barro y Water de Urgencia
(1987: 61-64).

En líneas generales, la degradación de la figura del presidente se alcanza a base de comparaciones. Se le describe en forma fragmentada (muelas, corazón, barriga, boca, manos, cara, cuello y ojos). La humillación alcanza el grado más alto cuando se le compara con animales (perro, puerca) y con figuras del género

femenino, en algunos casos abyectas (“vieja zorra”, “duquesa”, “romana”). Las imágenes acentúan la debilidad, la cobardía y el servilismo del mandatario.

El tono irónico y a ratos ambiguo, junto con el manejo del ritmo interno a partir de contrastes y la configuración icónica en algunos de los versos, son los factores de mayor relevancia poética en este texto. El poema constituyó una provocación directa al régimen y la respuesta no se hizo esperar, la edición fue incautada, Adriano González León fue hecho preso y Caupolicán Ovalles tuvo que huir del país rumbo a Colombia.⁷

Ángel Rama comenta el texto de Ovalles en los siguientes términos: “La fuerza sólo se alcanza por el insulto directo, aunque debe reconocerse que la precisión seca y rítmica de sus imágenes, construye un espacio desusado, categórico, de insólita virtualidad poética” (1987:28). Por su parte, José Barroeta ha catalogado el poema como “el gran panfleto de la generación del 58” (1982:62). Poner en duda la legitimidad de la moral y las leyes, representadas en la figura del presidente y escandalizar a través del sarcasmo y la burla directa, son las intenciones más inmediatas del poema.

En uso de razón (1963) es un poema extenso escrito en catorce partes, trece de ellas subtituladas con la frase que da nombre al libro “EN USO DE RAZÓN”; en algunas oportunidades ampliado, como por ejemplo:

“EN USO DE RAZÓN SE AVECINAN COSAS EXTRAÑAS”, “EN USO DE RAZÓN SE AVECINA EL CÁDILAC” y una última sección titulada: “TOCO BOTELLA PUES SOY AGUARDIENTOSO”. Escrito a partir de una estructura circular, el poema se abre y se cierra con estos dos versos:⁸

“Indio” ven y toma tu cerveza Así Guatimocín
mi padre inició nuestro afecto
(53).

en ellos se evoca una anécdota de la infancia con el padre. La descripción que el hablante hace de sí mismo en los versos siguientes se articula a partir de sus cualidades negativas. La iniciación al afecto, por parte del padre, es a su vez una iniciación a la bebida:

“Indio” de cuatro años de edad Las piernas torcidas
Una mancha en el pulmón
“Indio” de cuatro años de edad De pelo largo
Y lunar de la cara al cuello
“Indio” me decían mis hermanos.
Los Ovalles maestros de escuela
Nosotros sus hijos.⁹ (53).

Creemos ver en este texto la presencia de un discurso de la ebriedad que se opone a la razón y trans-

grede la lógica abriendo paso al absurdo. A la reiterada frase “En USO DE RAZÓN” le siguen unos versos alucinados que contradicen las expectativas generadas por el encabezamiento. En dos oportunidades comenzará las estrofas con la frase invertida: “Con DESUSO DE RAZÓN” (55), más los versos mantendrán la misma tónica surreal.

En oportunidades se arremete, de forma agresiva e irreverente, contra las instituciones sociales representadas en personajes como sacerdotes, monjas, capitanes, tenientes, doctores, ingenieros y diputados. De igual manera construye mundos alternos, como el ‘mundo botella’:

Aquí mi país: Botellavenezuela Aquí mi nombre.

Botellas sobrebotellas Aquí tienes el nombre
de mis amigos: Muchasbotellassobremuchasbotellas
(58-59).

Consideramos que la estructura organizativa del texto intenta reproducir el discurrir del borracho, con sus obsesivas reiteraciones y sus incoherencias. En este sentido encontramos, además del título, ciertas frases que se repiten a lo largo del poema en forma compulsiva; ellas son “Por ahora”, “Oye tú” y las dedicatorias. La primera de ellas aparece al inicio del poe-

ma, y el poeta se incluye en ella. Este juego retórico produce un efecto de distanciamiento muy particular entre el autor y el yo lírico que nos habla desde el texto, sobre todo si tomamos en cuenta que el poema tiene una gran cantidad de referencias autobiográficas que fijan explícitamente, en tiempo y espacio, las relaciones familiares las amistades, las actividades del grupo y ciertos acontecimientos históricos:

PARA ALBERTO BRANDT

PARA CAUPOLICÁN OVALLES

Por ahora (53).

En otras seis ocasiones dedica partes del texto a compañeros balleneros:

Mean Culpan las cervezas. En uso de razón. Por ahora
Para Edmundo, Carlos y Alberto y Adriano. Por ahora
(54).

A través de la manipulación de las sílabas finales se tergiversa el sentido del acto de contrición católico, simbolizado en el “Mea culpa” y se le degrada a la acción de orinar. Esta inversión de un ejercicio espiritual a la función fisiológica, de lo alto a lo bajo, será una constante en el texto, que llega incluso a la blasfemia,

en el momento en que el hablante se autodenomina POETA-HOSTIAS (67).

El erotismo es presentado en su cara más ignominiosa: “las monjas aprendices y adúlteras en la oscuridad de /los prostíbulos.” (54). La escena descrita podría considerarse una provocación a la moral de la época, ya que vulnera la integridad de la iglesia católica al degradar la imagen de las monjas. Cabe recordar que ya en 1962 frente al “Homenaje a la necrofilia” realizado por *El techo de la ballena* ya la reacción de la iglesia había sido la excomunión de sus integrantes. Más adelante el morbo al estilo sadiano se combina con una escritura surrealizante y onírica:

En las bodegas de fúnebres sombreros mean las cajas
de cartón las cajas mujeres-de-fieltro
en su cosa mujeres-cielos-rasos sus sexos bombillas
disparadas por el centro y cuelgan
además mujeres entre dientes de libidinosos perros
manchados cuelgan además bodegas (57).

Si bien el tono sarcástico y la abyección son los predominantes, en algunos momentos el humor se apodera de la escena:

La historia personal, representada en la anécdota de la infancia, se conjuga con la historia de un colectivo, *El techo de la ballena*:

EN USO DE RAZÓN la ballena quinientos libros
Y quinientos prólogos por minuto
para temor de los guardias
Chapoles-policías-el-tricornio-os-falta
-desde-hace-mucho
buscadlo-pendejos-chapoles-policías
(por lo bajo: el tricornio
lacruz-yelchatodesangre-) (62-63).

y con la historia de un país sintetizada en cuatro fechas: 1505 año en que el pirata John Hawkins saquea las ciudades de Cumaná, Margarita y Borburata; 1777 cuando finalmente se logra la unión territorial del país; 1810, el año de la declaración de la Independencia de Venezuela y 1963 año de la publicación del segundo manifiesto de *El techo de la ballena* y de la producción del poemario:

...esta era la vieja esfera Año de 1505
Bajeles y Piratas...
... esta era la vieja esfera que se pintaba
la chorreadera
Año de 1777 Estrellas por arriba Estrellas por lo bajo
Un toro que se pinta una vaca
en el casco Un toro que se enamora de un casco

Un casco que hacía muu bajo el cielo
...esta era la vieja esfera Año de 1810
Discursos Bravatas
Miranda en la barraca de la libertad Bolívar
en la barranca de la libertad
y ahora la libertad que gaguea
...esta era la vieja esfera Año de 1963
Un nido de águilas
Águilas rojas y ciegas que vuelan la champaña
Caprichosas Águilas y 63 amigos
distribuidos por todos los rincones del mundo
Muertos Presos En Desbandada
O Unidos (64).

El texto construye un universo anárquico y libertino en el que se hacen presentes diversas formas de transgresión sexual y moral. La propuesta estética, fundamentada en la irreverencia y la perversión, quebranta los fundamentos éticos tradicionales, construye una nueva identidad personal, colectiva y nacional sobre las bases de la conciencia desbordada por la ebriedad. El poeta busca desacralizar el universo poético al distanciarse de los temas consagrados por la tradición y acercarse a lo marginal y lo sórdido.

La primera versión de *Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* fue editada por *El techo de la ballena* en 1967. En 1972, integrado en

Copa de huesos, aparece la segunda versión¹⁰ en la que se destacan algunas variantes, entre ellas la exclusión del adjetivo “rojo” del título. El libro está formado por cinco versiones de la elegía,¹¹ escritas entre 1963 y 1966 a lo largo de un periplo que realiza el autor desde la zona fronteriza de Colombia, pasando por Cuba, Praga, el mar Mediterráneo, de nuevo Cuba (La Habana) y París. El recuerdo del padre le acompaña y obsesiona. Al concebir los poemas como “versiones” sobre un mismo tema, pareciera que el autor quiere transmitir su inconformidad ante cada texto logrado, al no conseguir evocar cabalmente el terrible acontecimiento de la muerte del padre, y es que, como dice Jankélévitch, “en todo recuerdo hay un sentimiento amargo de inacabamiento y como un deseo de revivir plenamente y de verdad el pasado que se rememora.” (2002:280).

La elegía de Caupolicán Ovalles rompe con la versificación tradicional de esta forma poética,¹² en tanto que la medida de los versos no sigue ningún patrón, en algunas oportunidades se intercalan verso y prosa, en otras juega con una disposición tipográfica muy particular y variada, en la cual la dispersión produce una sensación de dislocación.

Si simbólicamente la figura del padre representa “la conciencia frente a las pulsiones instintivas, los arrebatos o lo inconsciente; el mundo de la autoridad tradicional frente a las nuevas fuerzas de cambio (...)

imagen permanente de trascendencia, que sólo puede aceptarse sin problema con un amor recíproco de adulto” (Chevalier, Gheerbrant, 1995: 793), el padre de la elegía de Ovalles se acerca más a la imagen del antihéroe. Es el padre enfermo, frágil, que atormenta al pequeño con preguntas, que contamina de tisis a sus hijos y con un beso mata al más hermoso de sus vástagos, que muere dejándolos en la más desoladora orfandad. La relación del hablante con el padre oscila entre la culpa, el reproche y la necesidad de reivindicación. La palabra poética funciona como catarsis ante la tragedia. Si la muerte es la discontinuidad y el tiempo implica la disolución del recuerdo, la creación poética fija la memoria del padre y la inmortaliza.

Sin embargo, el intento de llenar el vacío dejado por el padre no alcanza a ser más que una ilusión fantasmagórica que agudiza el sentimiento de inconformidad ante el hecho de la muerte:

(y es esto lo que no puedo remediar lo que no soporto
idea que no domestico en mí)
que corre
en mí

Como la famosa agua de ese querido poeta
Jorge Manrique
con sus ríos que van a dar a la vida que no el morir

porque si entonces
la vida fuese tan sólo
ese aspecto (negativo
de muerte)
no tendría mucho sentido
que yo con este espantoso
calor
con esta lluvia

con esta vida que se va pisando de mí mismo que se
quiere ir esté todo angustiado porque el querido
Profesor GUATIMOCIN OVALLES se nos
murió (hace exactamente veinte años)
y (entonces) como les venía diciendo
se VA DE TISIS
EL GRAN sortario
LA ESTRELLA
más famosa
de la suerte

Guatimocín Ovalles, mi padre
estaba tan dominado por la vida
que en la tierra fue UNA GANANCIA ABSOLUTA (168).

En el ejemplo anterior, como en muchas otras
oportunidades, Ovalles juega con la intertextualidad

trastocando la citada frase de Manrique en función de sus propios planteamientos. En el texto se da importancia a la distribución gráfica de los versos, así como también a ciertos elementos que resaltan aspectos expresivos, tales como el uso del guión y de las mayúsculas. En las palabras resaltadas se concentran los elementos de mayor carga emotiva: el padre, su enfermedad y la estrella como símbolo del padre, en tanto él representa la luz que traspasa la oscuridad.¹³

La tercera versión, titulada “El Globo/ Estamos en la segunda guerra mundial” está dividida en dos partes. La primera de ellas comienza con estos versos:

Y SI

Estamos en la segunda guerra mundial (171).

Los versos generan una expectativa de lectura que no será cumplida ya que el resto del texto nos habla de la enfermedad del padre, la segunda parte lleva el mismo título y está escrita parodiando un parte de guerra. En este poema se hace una transposición de un acontecimiento colectivo a uno familiar: el yo lírico nos habla, no de la guerra mundial, sino de una guerra particular, la librada contra la enfermedad y la muerte del padre y los hermanos:

Estamos como cualquier soldado
en nuestra
guerra
podemos combatir
la lucha es cerrada
tenemos nuestros partes de guerra
(...)
Y más o menos sin escasas victorias
como se puede
colegir
fue nuestra querida y feliz segunda guerra (177).

Una de las particularidades de la poesía de Ovalles es la forma en que se involucra al lector en los textos. El hecho de que, en su obra, la ironía sea el procedimiento textual predominante, ya de por sí implica una relación más estrecha entre el hablante y el lector; este último se convierte en cómplice del juego verbal a través del cual el autor pretende mostrar, de forma indirecta, otra perspectiva de la realidad. En este caso es necesaria una competencia interpretativa que posibilite la percepción de los diversos niveles en los que se enmascara el enunciado. A nivel de la enunciación encontramos que el hablante no sólo se dirige directamente al lector, sino que también le señala pautas de lectura:

Imagínense

que uno vea la forma de caminar con la cabeza en
alto de caminar con la cabeza entre las nubes
y no con la cabeza entre la tierra con la cabeza
de un hombre buenmozo entra la tierra (deletreen
“e n t r e l a t i e r r a”) (165).

En la quinta versión Ovalles amplía el sentido de la imagen del globo, con la que el autor representa metafóricamente al padre enfermo. A partir de la distribución gráfica de los versos se resalta el sentido del acabamiento:

PIENS

O

que su muerte fue más que nada por
d e s i n f l a m i e n t o
se podría decir que el hombre famoso
hizo p l o p (y listo
pasó
a la
otra
linda
vida) (188)

Al ironizar sobre la enfermedad y la muerte del padre, el hablante logra minimizar el dolor y la impotencia que le producen la incomprensible pérdida.

“Estamos en una tumba” reúne poemas autobiográficos en los que el autor rememora el pasado. Algunos de los poemas están escritos en versos y otros en prosa. Ovalles amplía el ámbito de la memoria más allá de la enfermedad y la muerte del padre y describe el recorrido geográfico realizado por la familia antes y después del trágico suceso. En esta oportunidad la figura de la madre ocupa un lugar privilegiado. El hablante nos ofrece escenas de la casa, la pulpería, las visitas de los parientes, el desfile escolar, las fiestas del carnaval. En este grupo de poemas Ovalles deja a un lado la estética transgresiva y se concentra en un discurso poético más íntimo, nostálgico, con sus momentos de humor y fina ironía. El último poema, “No quiero hablar más” pareciera cerrar el espacio de la memoria desplegado en los poemas anteriores:

Yo Caupolicán Ovalles indio tomador de cerveza escribo esto estando un poco triste y furioso soy
hombre de paz y estoy en la guerra odio la
abogacía y la universidad preferiría no usar ropas
no tener dinero en grandes cantidades sino escribir
beber y amar.

Yo Caupolicán hijo de Guatimocín y Elba he esperado
doce años casi trece para escribir algo que siempre
tuve muy adentro y que pocas veces conté ahora
he hecho un reportaje

Y no quiero hablar más
no me gustan las elegías como tales se entiende
prefiero el relato o el panfleto (145).

Al registrar el nombre propio junto al de sus progenitores y confesar su conflictiva relación con la memoria, el poeta se debate entre la necesidad de articular su existencia al pasado familiar y la de construirse un devenir libre del recuerdo. En un artículo titulado “Del sujeto enfático al sujeto errante,” Sonia Mattalía señala:

Inscribir el propio nombre implica una identificación y una extrañeza; si por un lado el Nombre es la marca del sí mismo, es también un salto a la desindividua-ción y a la inmersión en la genealogía, a la extrañeza de una larga historia en la que uno es mucho más que uno; la cadena en la que el origen se pierde y se instala la sucesión (2004: 111).

La presencia del nombre reafirma al hablante como miembro de una saga signada por la palabra

poética y por la muerte. En diversos poemas se reitera la pasión del padre por la poesía y la iniciación que hace al hijo en el arte de la declamación.

Copa de huesos, el poemario que cierra y da nombre al libro, sigue la línea de los anteriores -poemas largos que juegan con la disposición tipográfica- sin embargo, en esta oportunidad éstos van precedidos de textos muy cortos escritos en prosa. La novedad que este conjunto ofrece radica en los textos en prosa y en el diálogo que se establece entre los dos grupos de textos. En lo que respecta a los cortos, nos encontramos ante la presencia de un discurso cuya retórica simula una 'crónica de Indias', en ellos se construye un universo imaginario fundacional que comienza marcando las fronteras: "Confina por el Norte con los países incógnitos" (Ovalles, 1972:192) luego describe la zona: "El aire es húmedo en la costa, pero sutil, puro y ligero conforme se acerca a las montañas. El temple es de primavera y del otoño es el más feliz; el invierno tiene días de un frío excesivo, y el verano de un calor mortal. Lo que es menos tolerable es la plaga asombrosa de insectos asquerosos" (194). Las riquezas que allí abundan y la naturaleza de sus habitantes: "Hállase también un genero de oro que los Españoles llaman oro en polvo, que se coge en los ríos y torrentes." (215); "Se halla aquí un pájaro llamado Colibrí un poco mayor que una

mosca, que canta como el ruy señor” (217).¹⁴ El autor retomará esta última frase para desarrollar con ella un juego de palabras en el poema “Pues bien me iré con la mosca”:

A veces se oyen silbidos.

¿Será el colibrí que se enrosca en la mosca
para tener el ruiseñor en su mano?

–No. Puede ser el ruiseñor que se enrosque
en el colibrí para tener la mosca.

¿O la mosca...?

–La mosca.

¿eh? (222).

Este mundo utópico¹⁵ se rige por un orden y unas jerarquías propias. Contrastando con el mundo descrito en los textos cortos, los poemas largos, escritos en verso, muestran un mundo desarticulado, fragmentado y anárquico en el cual el absurdo de la muerte invade las escenas. Como parte de esa compleja visión del mundo, en los poemas largos se establece una relación intertextual con la historia de España y con el proceso de la conquista y colonización de América. El hablante trastoca el orden de los acontecimientos y juxtaponen los tiempos –el pasado bajo el mando de la corona y el presente bajo la sumisión al imperialismo

norteamericano– para cuestionar una situación de dominio que se rechaza:

Será que nos estamos metiendo el dedo en la nariz
todo el tiempo que sedean
los amansa cadáveres del norte?
o será que ROCO FELLER es el Rey
de España
y tiene derecho y dominios sobre
nuestro bello país?

¿IS O NO IS?

¿YULAIQUE?

O

SERA QUE

DOÑA JUANA, POR LA GRACIA DE DIOS
REYNA DE CASTILLA, DE LEÓN,
DE GRANADA, DE TOLEDO, DE GALICIA,
DE SEVILLA, DE CÓRDOBA, DE MURCIA,
DE JAEN, DE LOS ALGARBES,
DE ALGECIRAS, DE GIBRALTAR, Y DE LAS
ISLAS DE CANARIAS, Y DE LAS INDIAS,
ISLAS Y TIERRA FIRME DEL MAR OCÉANO

¿ESTÁ LOCA?

y le ha dado de pleno derecho

el disfrute
de todo
esto
a RICO FELLER? (209-210).

A lo largo de los distintos poemas el hablante utiliza las frases interrogativas en forma irónica. Una especie de estribillo bufo aparece insistentemente hasta cerrar el último de los textos: “¿eh?”. Pareciera no haber certezas, ni siquiera en el hecho de poetizar:

¿Y la poesía?
la silla turca ¿en dónde
he tenido que meterla?
¿qué he hecho de la cabra loca?
¿de la nube en el ojo?
¿de la persiana que se sube de la poesía?

Y ¿entonces no es curioso
que me retire un día de la poesía
y al otro día me venga con mi poesía
A OTRA parte? (233).

La escritura de Caupolicán Ovalles transgrede la formalidad de la cultura institucionalizada, a través de la ironía, el sarcasmo y el humor. Poesía contestataria

que arremete contra el poder y las instituciones. Escritura que hace uso de la oralidad, del discurso coloquial, con sus rupturas sintácticas y semánticas, que tiende a la narratividad.

La figura del padre es una presencia constante. El sujeto que nos habla desde los versos, se muestra en perenne confrontación con el fantasma del padre que le acosa y condiciona la vida.

La disposición tipográfica de la mayoría de los poemas reunidos en *Copa de huesos* privilegia la dimensión visual del texto, encontramos en ello una intencionalidad lúdica y transgresora que altera la orientación unitaria de estas formas poéticas tradicionales.

Como hemos podido observar en los textos analizados, el tratamiento que Ovalles da a los temas históricos se adscribe a la actitud subversiva de su poética, en tanto que utiliza personajes que representan el poder hegemónico, para parodiarlos y cuestionar la verdad de los acontecimientos que la Historia ha institucionalizado. A través de la duplicidad enunciativa característica de la ironía se degradan el poder, las instituciones, la moral y las leyes representadas en el personaje bíblico.

Ovalles insiste en la temática autobiográfica haciendo énfasis en la ficcionalización de sí mismo en

tanto poeta. En los textos el autor se autodenomina y se convierte en personaje de su propia representación. La infancia será el tiempo privilegiado de la memoria. Esta tendencia hacia lo autobiográfico va a condicionar el principio de construcción de los textos, ya que entre el yo lírico y el yo autobiográfico se genera una tensión. La historia individual, las experiencias vividas se convierten en el reservorio al que se recurre el autor para construir su autoimagen pública. Percibimos una retoricidad que apunta hacia la construcción de una imagen de poeta que aparentemente se despoja de la aureola de superioridad que en épocas anteriores se le había otorgado. El pequeño dios o el mago se convierte ahora en el ciudadano común; sin embargo, consideramos que esta auto-representación no deja de ser una mistificación más, ya que desde ese lugar periférico en el cual se ubica el poeta, habla a los otros con la autoridad que le otorga su oficio, erigiéndose en la voz que denuncia desde la palabra poética y en el guía de la nueva realidad que propone desde sus versos.

Escritura que desacraliza la poesía y la contamina de otros discursos, que rompe con la tradición literaria, con los códigos y propone una nueva estética irreverente, directa y antipoética que cuestiona la ética dominante.

Notas

- 1 Tal es el caso del “Homenaje a la cursilería” (Galería de *El techo de la ballena*, junio de 1961) realizado por *El techo de la ballena* en el que se ridiculiza la obra de los escritores consagrados.
- 2 Los desplazados pueden convertirse en “clásicos o en descatalogados”. Los que logran formar parte del “eterno presente de la cultura consagrada” alcanzan la canonización (Bourdieu, 2002:240).
- 3 Seguimos a Peter Bürger en esta denominación de “neovanguardias” a las vanguardias surgidas en los años cincuenta y sesenta. En una nota a pie de página de su libro *Teoría de la vanguardia* dice Bürger: “El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta.” (1987:54 – 55).
- 4 Víctor Bravo considera que: “el hombre moderno (...) ha transformado la ironía en perspectiva de una visión del mundo, en la expresión misma de la conciencia crítica que le ha dado, en los momentos de mayor lucidez o vértigo, el poder de separarse de las identidades, de los imperativos, de cuestionar las evidencias y presupuestos de lo *real*, y asomarse, con la lámpara de la reflexividad, al abismo de la negatividad y de los estremecimientos” (1997:9).
- 5 Juan Calzadilla, en una entrevista que le hiciera Luis Alberto Angulo, apuntaba respecto a la poesía política en la Venezuela de los años sesenta: “Los temas políticos no son raros en la poesía de mi generación. Incluso hay libros en su totalidad, con una clara urgencia de expresarse políticamente. Tal es *Duerme usted señor presidente* de Caupolicán Ovalles. En otros casos, como en *Dictado por la jauría*, lo político está como implícito

en una situación más bien anárquica del lenguaje. Subordinado, por así decirlo, a lo social, en un sentido más general.” (Angulo, 2002: 28)

- 6 Recordamos, en este sentido la frase de Jorge Luis Borges: “Pues la perfección en poesía no parece extraña: parece inevitable” (2001:18).
- 7 Zambrano Colmenares reseña el suceso en los siguientes términos: “Parte de la edición logró ser incautada por la policía, pero las reproducciones clandestinas del largo poema se difundieron y multiplicaron vertiginosamente como jamás había ocurrido con ninguna obra literaria en el país y aún en el mismo continente.” (2002:98).
- 8 Utilizamos la versión de *En uso de razón* incluida en *Copa de huesos* (1972). Hemos transcrito el texto sin signos de puntuación, tal como aparece en el original.
- 9 Esta estrofa aparecerá en otros poemas como “Estamos en una tumba, ven y toma tu cerveza”, con una variante. En la primera estrofa en vez de “Indio” dirá “Salvaje” (Ovalles, 1972:112).
- 10 En nuestro trabajo analizaremos la versión de la *Elegía* publicada en 1972.
- 11 José Barroeta, en su libro *El padre, imagen y retorno*, desarrolla un capítulo sobre “la elegía como género literario privilegiado” en el que explica el desarrollo que la elegía ha tenido en Occidente, haciendo particular referencia a las manifestaciones de esta forma poética entre los escritores venezolanos. En relación a la evolución de esta forma poética remitimos al *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Joaquín Forradellas y Angelo Marchese.
- 12 “El metro característico de la elegía es el dístico formado por un hexámetro y un pentámetro” (Forradellas, Marchese, 2000:115)
- 13 Para Chevalier y Gheerbrant el carácter celeste de las estrellas “las presenta también como símbolo del espíritu y, en particu-

lar, del conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas.” (484).

- 14 Cabe citar el comentario que Ovalles hizo respecto a esta frase en una entrevista: “el arquetipo mío lo descubrí yo en el año seis tres y decía así, hablando de Guayana: ‘Allá hay un pájaro llamado el colibrí, un poco mayor que una mosca y que canta como un ruiseñor’. Eso aparece en todos los libros míos. Yo me propuse encontrar eso en todo lo que leía ... y lo logré. ‘un pájaro llamado colibrí, un poco mayor que una mosca y que canta como un ruiseñor’, eso es como un haikú. Ese haikú yo lo he venido buscando desde hace más de treinta y tres años” (Carrillo, 2002:C1).
- 15 Reproduciendo el modelo de las grandes utopías, el mundo del que nos habla Ovalles está localizado en una isla: “Aunque esta Isla parece sólo un gran peñón batido por todas partes de las olas, no deja de ser un paraje delicioso.” (231).

Bibliografía

- ANGULO, Luis Alberto. 2002. "Entrevista a Juan Calzadilla". En *Poesía*, nº 133. Septiembre-octubre 2002. Valencia. Pp. 24-34.
- BARROETA, José. 1992. *El padre, imagen y retorno*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. 1982. *La Hoguera de Otra Edad. Aproximación a dos Grupos Literarios: El Techo de la Ballena y Tabla Redonda*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la ULA.
- BORGES, Jorge Luis. 2001. *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- BOURDIEU, Pierre. 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. (1992)
- BRAVO, Víctor. 1997. *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila.
- BURGER, Peter. 1987. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- CARRILLO, Carmen Virginia. 2002 "Caupolicán Ovalles un año después". En *El Impulso*. Barquisimeto, 24 de febrero de. P. C1.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. 1995. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder. 1969.
- FORRADELLAS, Joaquín; MARCHESE, Angelo. 2000. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. 1987 "Investigación de las basuras". 1962. En Angel Rama: *Antología de El techo de la ballena*. Caracas: Fundarte.

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 2002. *La muerte*. Valencia: Pretextos. 1977.
- LOTMAN, Yuri. 1996. "El arte canónico como paradoja informacional". En *La Semiosfera I*. semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra. Pp. 183-189.1973.
- MARCUSE, Herbert. 1978. *La dimensión estética*. Barcelona: Materiales.
- MATTALÍA, Sonia. 2004. "Continuas modernidades discontinuas: las vanguardias del 20 en Latinoamérica y España.". 1992. En *Tupí or not tupí*. Mérida: El otro, el mismo. pp. 35-59.
- OVALLES, Caupolicán. 1972. *Copa de huesos*. Caracas: La gran papelería del mundo.
- _____. 1987. *¿Duerme Usted Señor Presidente?*, en Ángel Rama: *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte
- _____. 1967. *Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo*. Caracas: El techo de la ballena.
- RAMA, Ángel. 1987. *Antología del Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte.
- ZAMBRANO COLMENARES, Eduardo. 2002. "Fiesta y subversión creadora en la vanguardia venezolana del sesenta". En *América, cahiers du CRICCAL*, nº 28. París: Conseil Scientifique de l'Université de Paris III et Centre National des lettres.