

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS  
“GONZALO PICÓN FEBRES”  
CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

**GUILLERMO MENESES, EL DIRECTOR  
DE *CAL***

EUGENIA VICTORIA BRAZÓN SOSA

Trabajo de Grado presentado ante la Universidad de Los Andes  
como requisito parcial para optar al grado de  
**Magíster Scientiae en Literatura Iberoamericana,**  
realizado con la tutoría de la profesora: Esther Morales

**MÉRIDA, 2006**

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO I

Encuentros y desencuentros entre la crítica, el arte y la literatura venezolana de los años sesenta	5
<b>1.1</b> Militantes de la revista CAL	8
<b>1.2</b> ¿Qué se requería para aparecer en sus páginas?	16
<b>1.3</b> La transgresora pureza de la vanguardia	18
<b>1.3.1</b> Caminos de las vanguardias iberoamericana y venezolana	26
<b>1.3.2</b> Meneses el vanguardista	35
<b>1.3.3</b> El oficio del escritor	44
<b>1.4</b> Disertaciones sobre crítica literaria y artística en Venezuela	51

### CAPÍTULO II

Una cultura de la imagen, o modas ideológicas	67
<b>2.1</b> Hacia una semiótica de la imagen-texto propuesta por el dúo Nedo y Meneses	67
<b>2.2</b> Una revista artística para las masas, o “anartística” para las élites literarias	79
<b>2.3</b> Receptividad internacional y mecenazgo cultural	99

### CAPÍTULO III

CAL: <i>Avant-garde</i> de la promoción cultural	116
<b>3.1</b> ¿Qué pasa, dónde están los caza talentos de nuestra sociedad actual?	116
<b>3.2</b> Necrofilia institucional vs. CAL redentora, o la asepsia profunda del cadáver	128

Conclusión  
Bibliografía  
Anexos

ANEXOS

## ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1. Diseño cinético de Nedo.....	76
Anexo 2. Fotomontaje cubo-dadaísta (Marcel Duchamp).....	76
Anexo 3. Fotomontaje y humor negro dadaísta.....	76
Anexo 4. Fotomontaje y humor negro dadaísta.....	76
Anexo 5. Diagramación innovadora de Nedo.....	77
Anexo 6. Diseño para “Ebdomero” (fragmento de novela de Giorgio de Chirico).....	77
Anexo 7. Diseño suprematista para CAL.....	77
Anexo 8. Kasimir Malévich, “Cuadrado negro”, 1923.....	77
Anexo 9. Diseño Pop para la portada, con foto de Guillermo Meneses.....	77
Anexo 10. Marilyn Monroe, icono de la cultura pop norteamericana.....	77
Anexo 11. Caligrama de Nedo para el cuento “El torturador”.....	77
Anexo 12. Caligrama de Apollinaire.....	77
Anexo 13. Pautas convencionales para diagramar revistas, de 2 ó 3 columnas.....	95
Anexo 14. Diseños de Nedo para CAL.....	95

*A Jesús y María,  
mis amigos inseparables.  
Dedico*

## AGRADECIMIENTOS

- ◆ A Dios, Alfa y Omega de la existencia. Contigo Todo, sin Ti, sólo vacío y silencio.
- ◆ A mis padres, Alberto y Ceferina, él con su poesía dionisiaca siempre a punto de naufragar, y ella, de formación apolínea, conduciéndonos por aguas tranquilas hasta puerto seguro. Son ustedes una fuente de inspiración infinita.
- ◆ A Eliana, gracias hija por cantar “Aleluya” con el entusiasmo inocente de tus cinco años, cuando finalicé el último capítulo. Esa sonrisa sin dientes fue el mejor regalo.
- ◆ A mis cuatro hermanos, Nina, Yola, Rubén y Frank, con ustedes aprendí a trabajar en equipo. “Todos para uno, y uno para todos”.
- ◆ A los amigos que son y se quieren como hermanos, Neida Urbina, Sulbey Celaya, Álvaro y Moravia Rojas, Nelly Beatriz Ramírez y especialmente a Susana Marchán, por todo el tiempo, consejos e incondicional solidaridad, nunca olvidaré tu valiosa contribución.
- ◆ A mi tutora Esther Morales por guiarme, con gran acierto, hacia la prolífera obra del escritor Guillermo Meneses, y a partir de ese momento descubrir una joya de la cultura venezolana. Ha sido un honor trabajar contigo.
- ◆ A Edgar Alejandro Nieto, tus conversaciones, cariño y respaldo hicieron posible divisar una luz al final del túnel. Para ti, el Poema N° 15 de Pablo Neruda.
- ◆ A todos mis profesores de la Maestría en Literatura Iberoamericana, esos días de clases y monografías se convirtieron en la maravillosa aventura del conocimiento. Ahora puedo entender y aspirar el “eterno retorno” de las cosas.
- ◆ Al personal que labora en el Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Ligia, Carlos y Leisy, hacen muy bien su trabajo, sigan así.
- ◆ A todos los que fueron, son y serán...gracias.

## RESUMEN

En la revista CAL, publicada en la década del '60, Guillermo Meneses buscó la convergencia entre la Crítica, el Arte y la Literatura, y para tal fin convocó a artistas noveles y consagrados, quienes encontraron el espacio adecuado para promocionar sus respectivas producciones, las cuales, en determinados casos, fueron relegadas por el canon oficial del momento.

A la par, CAL promovió la nueva manera de diseñar gráficamente en Venezuela, que, con Nedo como director artístico, cambió la historia de la diagramación venezolana. Igualmente, gracias al apoyo económico de la empresa privada, Montana Gráfica de Hans Neumann, la revista estuvo, periódicamente, al alcance del lector venezolano y latinoamericano.

Asimismo, en sus páginas se presentaron las nociones y posturas vanguardistas que transgredieron valores constituidos y códigos preestablecidos por las estructuras de dominio imperantes. Es decir, en los años 60, durante la agitada época de las guerrillas urbanas y rurales contrarias al gobierno de Rómulo Betancourt; Venezuela vivió cambios significativos desde el punto de vista político, económico y social, que se reflejaron en importantes actividades artísticas de grupos disidentes.

En tal sentido, este trabajo implicó el conocimiento de algunas teorías sobre la comunicación de masas y la semiótica del discurso verbal y visual. Además, cotejó el fenómeno vanguardista europeo con las claves semánticas e iconográficas presentes en la revista, para exponer aspectos relevantes y concretos relacionados con la propuesta editorial, comunicacional y cultural de su director Guillermo Meneses.

En 1996 el Museo de Arte Contemporáneo "Sofía Imber" exhibió la muestra titulada, *CAL, la última vanguardia*, y el hallazgo del catálogo de la exposición fue determinante en el proceso de esta investigación, que valoró en CAL, sinónimo de pureza y libertad, el impulso dado a las obras de jóvenes promesas del país, a pesar de las dificultades económicas, políticas y sociales de los años sesenta; así como también, el original estilo que la caracterizó.

Y, por consiguiente, ante la apatía institucional, se destaca la resonancia del ejemplar proyecto meneseano, para salvarlo del olvido e insertarlo nuevamente en la dinámica del campo cultural de este siglo XXI, que apenas comienza.

## INTRODUCCIÓN

En la década de los 60 apareció la revista intitulada CAL, cuyas siglas indicaban el tipo de material publicado en sus páginas: un compendio de la Crítica, el Arte y la Literatura venezolana del momento. El concepto estaba relacionado con la vanguardia, las revoluciones intelectuales, incluso, congregaba la pluralidad de ideas, en un intento por democratizar el hecho artístico-literario, lugar donde tuvieron cabida los disidentes y el canon establecido.

Guillermo Meneses y Sofía Imber fueron los encargados de seleccionar todos los textos adecuados para la publicación, y Nedo, como diagramador, le dio un toque particular a los artículos y avisos publicitarios que aparecieron durante todo el lustro de circulación de la revista (1962-1967). Este trabajo lo consagró en el mundo del diseño gráfico venezolano, ya que sus aportes en la actualidad aún tienen vigencia. Por consiguiente, resulta interesante descubrir cómo las imágenes se mezclaron con las palabras en completa armonía.

Los escritores de la convulsionada Década Prodigiosa dieron a conocer sus obras en las páginas de este medio de difusión masivo, vendido en los kioscos del país, y que también alcanzó proyección internacional. El propósito, entre otros aspectos, fue concebido desde un punto de vista comunicacional y promoción cultural, dada la situación del país en ese entonces, luego de la dictadura de Pérez Jiménez, que trajo como consecuencia un descenso en las publicaciones literarias, haciéndose imperiosa la necesidad de crear una revista que supliera las carencias surgidas en ese sentido durante el régimen militar. Sumida en este panorama político y social emergió CAL, para promover el trabajo artístico-intelectual de autores consagrados y noveles, de todos aquéllos que estaban dando sus primeros pasos en el ámbito cultural venezolano; además, recibió colaboraciones de escritores de otras latitudes.

La revista salió cada quince días, fue dirigida por Guillermo Meneses, y el cargo de director artístico lo ejerció Nedo, además el equipo contó con el aporte monetario del Fondo Cultural Hans Neuman.

En 1996 el Museo de Arte Contemporáneo “Sofía Imber” presentó una exposición retrospectiva de la revista, que llevó por nombre *CAL: la última vanguardia*, y el catálogo de esta exhibición sirvió como detonante para generar el tema de investigación, que buscó concretarse en Memoria de Grado, y a la vez indagar sobre la faceta del escritor Guillermo Meneses como editor-director de *CAL*, un producto comercial, precursor en el campo, que introdujo elementos de impacto visual y textual que atraparon, y siguen cautivando al lector.

Obras de artistas plásticos, hasta ese momento, poco conocidos, salieron a la luz pública y alcanzaron renombre internacional. Tal es el caso de Jesús Soto, Cruz Diez, Alejandro Otero, Jacobo Borges, Leufert, Mateo Manaure, Gego, entre una amplia lista de escritores y críticos, quienes salieron a la escena pública durante esos beligerantes años sesenta, catalogados como los militantes de *CAL*.

Las páginas de *CAL*, convertidas en grandes carteles, promocionaban la producción intelectual, plástica y reflexiva del combatiente y del oficialista, del conocido y anónimo dentro del panorama cultural venezolano de esa época. El único pasaporte, para acceder al territorio donde la libertad de acción y pensamiento no tienen límites ni banderas o intereses partidistas, era la calidad del hecho artístico puesto al alcance del colectivo, gracias al trabajo sincero y ético de un grupo de personas que se comprometieron con el Arte en todas sus manifestaciones.

De allí, la necesidad de abordar este valioso documento y convertirlo en el corpus fundamental de esta investigación, por lo que resulta provechoso descubrir los aportes y características de esta publicación para comprender, en épocas de crisis,

cómo un escritor, preocupado por el movimiento cultural de la nación, encuentra el camino adecuado por el cual vislumbra una luz, al final del túnel, que hace despertar a las mentes creativas del país y cambia el rumbo de las cosas.

La investigación se organizó en tres capítulos que analizan aspectos formales y de contenido presentes en la revista, asimismo, las revisiones bibliohemerográficas que sustentan las interpretaciones expuestas están debidamente identificadas en las notas marginales de cada página. En ese sentido, el primer capítulo aborda el tema de la vanguardia desde la perspectiva eurocéntrica para, posteriormente, determinar los elementos transgresores e innovadores que están en la revista *CAL*, es decir, la propuesta *avant garde* esgrimida por Guillermo Meneses, y al mismo tiempo reconoce los aportes de este importante escritor en el campo literario venezolano, al promover el oficio del artista sin supeditar las actividades del escritor a las del crítico, o viceversa, ni las del pintor a las de los curadores, porque los integró en un “todos para uno, y uno para todos”, como tres paladines de la cultura en los años sesenta.

En segundo término, se indagan las claves semióticas y teóricas que facilitan la percepción de *CAL*, a partir de aspectos sensoriales y comunicacionales, tomando en cuenta la receptividad y el mecenazgo del empresario Hans Neumann, que proyectan este medio impreso al plano social o popular, que es al que está finalmente destinado este tipo de producciones en serie. El apartado siguiente explora de modo específico el rol de Guillermo Meneses como director de la revista, que ha resultado el más pertinente para concluir este conjunto de reflexiones sobre la repercusión de las estructuras de poder y los relatos históricos en los principios estéticos e ideas innovadoras de los artistas a través del tiempo. Y por último, examina el legado que deja esta publicación en la cultura del país, junto con otras revistas del momento, lejos de las exclusiones sectaristas, e igualmente redime la idea de promoción cultural ante tanto letargo; dilucidando la trascendencia de esa *CAL* que purificó el trabajo editorial de Meneses en la Venezuela de los ‘60.

El gesto de Guillermo Meneses es lo que está pidiendo a gritos el campo intelectual venezolano actualmente, para restituirlo al campo artístico/literario, no obstante, se debe decantar un producto al estilo de *CAL* en este nuevo milenio, llámese revista, programa televisivo o página literaria en los periódicos con calidad de exportación, ya que la asepsia profunda al cadáver putrefacto, relegado en los mausoleos institucionales, se hace necesaria durante este siglo XXI que no termina de arrancar y fortalecerse.

## I. ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE LA CRÍTICA, EL ARTE Y LA LITERATURA VENEZOLANA DE LOS AÑOS SESENTA

*El sueño se ha acabado*  
John Lennon, 1970

Uno de los problemas más comunes a la hora de enfrentarse a los fenómenos culturales es el que tiene que ver con las definiciones, incluso con las fechas exactas de los acontecimientos relevantes o triviales en la historia del hombre, de allí la importancia de establecer límites metodológicos y teóricos a la hora de analizar los distintos objetos de estudio que se seleccionan. En este caso particular, se hace necesaria la interpretación del tema del vanguardismo europeo y latinoamericano<sup>1</sup>, entendiendo a su vez que la situación norteamericana tuvo características propias, y de esta manera abordar el ánimo trasgresor que la revista CAL le dio a la cultura venezolana del siglo XX.

Para Peter Bürger, los movimientos vanguardistas intentaron “la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital”<sup>2</sup>, que las instituciones y producciones burguesas habían relegado. Por consiguiente, CAL asumió el proyecto editorial con una visión totalizadora que, más allá de incentivar el carácter homogéneo y dogmático de la mentalidad de grupo, abrió las puertas a la pluralidad de ideas e interactuó con la percepción y sensibilidad del espectador, puesto que “la actitud crítica del arte se dirige a la sociedad y al lenguaje con que se manifiesta”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> El apodo pseudopolítico “latinoamericano” apareció en el siglo XIX y se debe, según el historiador y crítico de arte venezolano, Luis Pérez Oramas, al emperador francés, Luis Napoleón Bonaparte. El término englobó a los países del sur del continente americano y representa lo que no es Norteamérica. “Desde entonces el Calificativo no ha dejado de imponerse, a pesar de la realidad”. Luis Pérez Oramas, *Mirar furtivo*, Caracas, CONAC, 1997, p. 93

<sup>2</sup> . Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 109

<sup>3</sup> . *Ibíd.* p. 6

Siguiendo este criterio, la esencia vanguardista de CAL (1962-1967)<sup>4</sup> estaba en el concepto innovador de la propuesta, desde el punto de vista estético, en la diagramación del texto y la imagen, en el uso de técnicas empleadas por escritores y artistas que pertenecieron a conocidos grupos europeos, surgidos durante las guerras mundiales; es decir, su diseño popularizó el estilo vanguardista, en el aspecto formal, e introdujo en el área de la publicidad y mercadeo de los '60 un producto comercial que impuso la nueva manera de hacer las cosas, y marcó un hito en el ámbito de las publicaciones masivas de corte intelectual.

“Sabemos que Guillermo solía decir que Nedo editorializaba con su diagramación, y cualquier lector que hojee la revista percibe, sin mucho esfuerzo, una armonía visual, el juego de una buena fotografía, la secuencia texto-imagen, además de la experimentación tipográfica y disposición de los textos. A partir de allí se empieza a diagramar a lo CAL, no siempre con tan buenos resultados”<sup>5</sup>.

En tal sentido, buscó la integración entre la Crítica, el Arte y la Literatura y, para tal fin, el editor convocó a artistas noveles y consagrados, quienes pusieron su granito de arena a la hora de fomentar una revista que lograra proyectar ampliamente sus respectivas creaciones, las cuales estuvieron siempre amparadas por las poéticas de ruptura que se generaron con el cambio histórico venezolano. Es decir, como ya se analizará posteriormente, durante la convulsionada época de las guerrillas urbanas<sup>6</sup> de

---

<sup>4</sup> En abril apareció el primer número de CAL en Caracas. Para el crítico Juan Carlos Palenzuela “...fue una revista quincenal dedicada a la crítica, el arte y la literatura, cuyo primer número apareció a principios de 1962. (...) En la concepción artística de CAL los pintores y escultores venezolanos participaron en paridad con el artista foráneo. Ello es una característica de nuestra razón de ser y en esos extensos contextos se aprecia mejor el aporte creativo, conceptual e ideológico de los venezolanos.” Juan Carlos Palenzuela. “Cal a la vista”. “Papel Literario”. *El Nacional*. (Caracas), 23-02-97, p. 4

<sup>5</sup> . Arlette Machado, *Asedio a Guillermo Meneses*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980 p. 126

<sup>6</sup> Según la curadora Federica Palomero, el país durante la década prodigiosa de los '60 vivió tiempos violentos, pero artísticamente fructíferos. “Las expectativas no cumplidas por la joven democracia parlamentaria, aliadas al ejemplo cercano de la Revolución Cubana, llevan a la mayoría de los intelectuales a posiciones de izquierda; incluso, en algunos casos, a

los años 60, Venezuela vivió momentos trascendentales desde el punto de vista político, económico y social, que trajeron como consecuencia el surgimiento de grupos artísticos y literarios izquierdistas, de la talla de *Sardio*, *Tabla Redonda*<sup>7</sup>, *El Techo de la Ballena* y el *Círculo Pez Dorado*; movimientos contraculturales que protestaron contra la dictadura perejimenista y el mandato de Rómulo Betancourt. Por consiguiente, estas asociaciones de artistas, bajo las premisas impuestas por los máximos representantes de las vanguardias históricas europeas<sup>8</sup>, levantaron sus banderas ideológicas como métodos contestatarios para hacerse sentir en todas las instancias del poder, alterando el canon hegemónico de la tendencia realista social en el campo del arte y, al retomar la vía de los modelos culturales foráneos con fines prácticos y estéticos, dejaron de lado el discurso latinoamericanista utópico de los años 40 y 50, que caracterizó la obra ensayística de Fernando Ortiz, Alfonso Reyes, Mariano Picón Salas, Mario Briceño Iragorry, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Leopoldo Zea, Arturo Uslar Pietri y José Lezama Lima, entre otros.

---

compromisos con la guerrilla”. Cfr. Federica Palomero, *La década prodigiosa. El arte venezolano en los años sesenta*. (Caracas): 19-20, 1995

<sup>7</sup> Aunque *Sardio* y *Tabla Redonda* son “Procedentes de una militancia de izquierda y con una formación teórica más desarrollada, renovaron las tesis de la responsabilidad intelectual peculiares del comunismo, poniendo en evidencia el fenómeno que escapaba a Sardio: la lucha de clases. Artísticamente podían emparentarse ambos grupos, pero mientras Cadenas y su grupo proclamaban una apertura del campo social, los “sardianos” se circunscribían a sus orígenes mediburgueses, a su rebeldía de tipo individualista y a su devorante preocupación por los niveles de capacitación intelectual y artística. En este aspecto debe reconocerse la imperiosa necesidad de élites rigurosas que tenía la cultura venezolana, no para educar a las masas solamente, sino para modernizar al país y ponerlo al día”. Véase “Entrevista a Ángel Rama: sobre creación, crítica y estudios literarios”. *Voz y escritura* (Mérida) (2-3); pp. 141-148

<sup>8</sup> Por ejemplo en 1959 la Sala Mendoza de Caracas “presentó obras de la modernidad por lo que era corriente encontrar allí, en colectivas, a Miró, Klee, Morando, Bacon, Dubuffet y Picasso, así como esculturas de Calder, Giacometti, Brancusi, Marini, Chadwick y Moore. Cuando se revisa su historial y se constata la importancia de sus exposiciones (con obras disponibles), se deduce que esa enorme circulación del arte en Venezuela respondía al ánimo cultural de la sociedad y su disposición de inversión económica.” Juan C. Palenzuela, “Sala Mendoza: sus primeros 45 años”, “Papel Literario”. *El Universal* (Caracas), 11-09-2004, p. 4

## 1.1 Militantes de la revista CAL

CAL se comprometió con la actividad creadora, sin tomar en cuenta las imposiciones de la academia, incluso, sin discriminaciones ni complejos dejó sus páginas a merced del coraje e ímpetu de artistas y escritores que buscaban un territorio libre para sacar a la luz pública sus producciones. Igualmente, rompió las barreras del patrocinio institucional al recibir el apoyo de Hans Neumann, exitoso empresario de amplios criterios, quien aportó los recursos económicos, pero no intervino en los fundamentos conceptuales, mucho menos formales, de esta publicación que periódicamente estaba al alcance del lector venezolano.

Su estilo poco convencional difundió la obra de grandes escritores como Salvador Garmendia, Adriano González León, Alfredo Chacón, Esdras Parra, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas, Oswaldo Trejo, Isaac Chocrón, sólo por mencionar algunos escritores nacionales, cuando éstos apenas comenzaban a dar sus primeros pasos en el campo literario venezolano. Sin pasar por alto los aportes que recibió de producciones artísticas del exterior; y a la par promocionó el trabajo creativo de Jesús Soto, Cruz Diez, Gego, Leufert, Nedo<sup>9</sup>, Jacobo Borges, Alirio Palacios, integrantes todos de distintos grupos de ruptura que aparecieron durante la explosiva Década Prodigiosa<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Nedo Mion Ferrario, nació en Milán, Italia, el 26 de septiembre de 1926. En 1950 se trasladó a Caracas, donde residió y trabajó como diseñador gráfico y pintor hasta 2001, año de su fallecimiento.

<sup>10</sup> “Es impresionante revisar la lista de publicaciones de la década: ensayos, novelas, poemarios. En los años sesenta se escriben obras fundamentales que transforman en profundidad nuestra tradición literaria. Basta citar, muy rápidamente, algunas: Rafael Cadenas, *Los cuadernos del destierro* (1966); Guillermo Meneses, *La misa de Arlequín*; Oswaldo Trejo, *También los hombres son ciudades*; Arturo Uslar Pietri, *Un retrato en la geografía* (1962); Luis Pastori, *Elegía sin fin*; Salvador Garmendia, *Día de ceniza*; Francisco Pérez Perdomo, *Los venenos fieles* (1963); Miguel Otero Silva, *La Muerte de Honorio*; Rafael Palomares, *Paisano* (1964); José Balza, *Marzo anterior*; Miguel Otero Silva, *La mar que es el morir* (1965); José Ramón Medina, *Testigo del verano*; Elizabeth Schön, *El abuelo, la cesta y el mar* (1967); Oswaldo Trejo, *Andén lejano*; Adriano González León, *Pais portátil*; Francisco Massiani, *Piedra de mar* (1968); Alfredo Armas Alfonso, *El osario de Dios* (1969). Como en todas las épocas de luchas y adversidades, se constituyen numerosos

“La selección de los materiales es rigurosa. En las oficinas improvisadas llegan a diario escritores latinoamericanos y venezolanos. Traducciones de gran calidad ponen al público en contacto con ideas y lineamientos que se discuten en Europa y Estados Unidos”<sup>11</sup>.

Efectivamente, la revista logró reunir voces nacionales e internacionales de múltiples vertientes artísticas y reflexivas, que al unísono vibraron con la misma intensidad en ese periodo. De allí que aparezcan los escritos de Ramón Palomares, Francisco Massiani, Rodolfo Izaguirre, Juan Sánchez Peláez, Fernando Paz Castillo, Tecla Tofano, Alfredo Boulton, Rafael Pineda y Elisa Lerner, junto con las traducciones de los textos de Robert Graves, Laurie Lee, John Fowles, Bertold Brecht, Samuel Beckett; y las obras de Mateo Manaure, Alejandro Otero, Marisol Escobar, Graciano Gasparini, entre otros nombres que componen la prolífica lista de los militantes de CAL.

Asimismo, en el editorial que escribió Sofía Imber, jefa de redacción de la revista, para el catálogo de la exposición: *CAL, la última vanguardia*, presentada en las instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas el 14 de noviembre de 1996; se explica el impacto que causó esta publicación en la cultura venezolana de los años sesenta, incluyendo el factor determinante que inducía la publicación de las obras relacionadas con la Crítica, el Arte y la Literatura del momento. En tal sentido, Imber afirma:

“En CAL concentramos el quehacer de escritores, pintores y pensadores cuyo compromiso con el entorno social los llevaba a posturas violentas de ruptura, en muchas ocasiones vetadas y perseguidas por la institucionalidad oficial. Es un hecho claro que

---

grupos de intelectuales y artistas: *Tabla Redonda, El Techo de la Ballena, El Círculo del Pez Dorado, El León de Oro, 40 Grados a la Sombra* en Maracaibo, son los más conocidos. Pero también se conforman otros, más o menos efímeros, como *Trópico Uno*, en Barcelona; *Seremos*, en Maracaibo; *Lam, En Haa, Zapato Roto*, en Caracas”. Federica Palomero, Loc. Cit. pp.19-20

<sup>11</sup> . Arlette Machado, Op. Cit. p.127

dimos cabida a todas las manifestaciones y fijamos una política editorial y de publicaciones sin otra distinción de credo que la *Calidad* y sin temor a que los patrones de cuestionamiento generasen discusiones y polémicas. La palabra *libertad* adquirió aquí su mejor y más amplia expresión y un muy profundo y valiente sentido donde el miedo jamás tuvo lugar”<sup>12</sup>.

Inclusive, esta propuesta menesiana celebra una época en la que los poetas y pintores compartían las mismas aspiraciones políticas, económicas y sociales. Además, es importante señalar que la obra narrativa de Guillermo Meneses (1911-1978) tampoco estuvo a expensas de la academia, al contrario, confrontó los valores epocales y las tesis canonizadas de varios escritores reconocidos desde el siglo XIX, en consecuencia, con su voz narradora y *leit motiv* literario, se apartó definitivamente del esquema generado por el “Ciclo Peonía”, que se inició con la novela homónima de Romerogracia en 1890<sup>13</sup>, porque “...las flores de Peonía ya están marchitas y su aroma es de cementerio”<sup>14</sup>. Asimismo, su visión totalizadora del arte como editor permitió que la publicidad, la novela, el ensayo, el dibujo, el pensamiento crítico, la pintura, el cine, el arte popular, el teatro, la fotografía convergieran en un mismo espacio. “No hubo sección alguna de la actividad humana que escapase a su espectro de intereses y eso se refleja cabalmente en la manera como concibió y dirigió CAL”<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> . Sofía Imber, *CAL, la última vanguardia* (Caracas):2-3, 1996

<sup>13</sup> “Uslar Pietri entendía por ‘Ciclo de Peonía’ la producción comprendida entre la publicación de aquella obra y la culminación de Doña Bárbara. Para precisar fechas, aunque en estos vaivenes literarios los movimientos son graduales y se extienden sobre varios años, a veces de manera imperceptible, recordaremos que Peonía apareció en 1890 y Doña Bárbara en 1929. Las características de dicho ciclo serían las mismas que le atribuyó Rafael Arvelo, en 1938, en su ya mencionada *Historia y crítica de la novela en Venezuela*, a saber: agrarismo, reformismo, realismo, costumbrismo, paisajismo, folklorismo, falta de penetración en la psicología de los personajes debido a lo cual éstos resultaban meras alegorías”. Juan Liscano, *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Publicaciones españolas, 1973, pp. 86-87

<sup>14</sup> . Orlando Araujo, “Hasta cuándo Peonía”, en Oscar Rodríguez Ortiz, *Venezuela en seis ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1987, p. 113

<sup>15</sup> . Sofía Imber, Loc. Cit. p. 3

En la historia cultural venezolana, desde 1944, ya se había concretado el gran proyecto arquitectónico que reflejaba fielmente la noción integradora de las artes en el diseño de Carlos Raúl Villanueva para la Ciudad Universitaria de Caracas<sup>16</sup>. Erigido como el máximo monumento vanguardista de ese entonces, y declarado por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año 2000, la edificación equilibró la función (recinto del conocimiento) con la forma (ciudad museo), y de esta manera, la vida cotidiana con el arte, incluso fue avalada por el canon oficialista, dado el impulso económico que recibió del Estado para su realización.

Del mismo modo, pero en la superficie bidimensional del papel, CAL reunió diferentes lenguajes artísticos, o formas de expresión, con la finalidad de propiciarle al ciudadano común experiencias estéticas innovadoras y una mejor comprensión, o asimilación, de la realidad nacional e internacional del momento, así como también, amplió el horizonte de las campañas publicitarias.

En este pastiche conceptual de CAL, las imágenes y textos se fundían sin ningún problema y destacaban los aspectos más contrastantes y significativos de la historia cultural, tecnológica, política y social venezolana.

“CAL recuerda una época en que pintores y poetas trabajaban por o con ideales comunes. Seguramente se pueden establecer afinidades estéticas entre las obras de Régulo, Morera, Abreu o Elsa Gramcko y la literatura de Garmendia, Adriano González León o Alfredo Chacón. (...) Por último diría que CAL es la prueba de que

---

<sup>16</sup> “Su revolucionaria planificación urbanística y las singulares creaciones arquitectónicas de sus edificios, especialmente el Aula Magna, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, el Estadio Olímpico y otros, han sido calificadas por críticos e historiadores como muestra de la mejor arquitectura de vanguardia. Pero lo que suscitó el máximo interés de los especialistas y ha sido universalmente aceptado como un hecho cuyos alcances no tienen precedentes en nuestro tiempo, es la integración artística concebida en el vasto complejo universitario dentro de un esquema contemporáneo al que su autor, el gran arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva define como “Síntesis de las Artes”. Antonio Granados V., *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, UCV, 1974, p. 9

la década del sesenta conlleva diversas prácticas artísticas donde el informalismo y la figuración ocupaban un espacio tan o más relevante que el cinetismo. O lo que es lo mismo que CAL impone la revisión de los criterios de apreciación y valoración expuestos por Boulton en el tomo tres de su ‘Historia’<sup>17</sup>.

Cabe destacar, que varios grupos con ideologías revolucionarias<sup>18</sup> tomaron la palabra para descalificar el comportamiento de los funcionarios públicos que detentaban el poder en aquellos años. Ciertamente, no se puede pasar por alto el caos social vivido mundialmente, sin embargo, en la juventud venezolana todavía quedaban los vestigios de los criterios utópicos de un mundo mejor, es decir, imaginaban un entorno sin desigualdades e injusticias marcadas, como lo popularizó la letra de la canción “Imagine” (1971) de John Lennon<sup>19</sup>, himno quimérico por excelencia.

Hay que considerar también, que el paso del régimen dictatorial al democrático en 1958 trajo consigo un nuevo paradigma de vida para el venezolano, del mismo modo como lo hizo, desde 1922 en el estado Zulia, la eclosión del pozo Los Barrosos II, que terminó de transformar la economía agraria por la petrolera, y así se reflejó u oficializó en la pintura del paisaje y, en el caso de la literatura, con las teorías progresistas de los escritores criollitas<sup>20</sup> de estética modernista. Obras de

---

<sup>17</sup>. Juan Carlos Palenzuela, Loc. Cit.

<sup>18</sup> “...seguían las tendencias políticas izquierdistas, y disentían del sistema democrático impuesto por Acción Democrática. Sólo el Círculo Pez Dorado, trató de mantenerse apolítico o en un punto intermedio, sin embargo, algunos de sus directivos, Jacobo Borges, Régulo Pérez y Luis Luksic, por ejemplo, luego de 1964, trataron de consolidar las nociones comunistas entre los integrantes de este movimiento.” Katherine Chacón et al., *Círculo Pez Dorado*. Caracas, UCV, 1986, p. 29-31

<sup>19</sup> “Todos Somos Jesucristo y todos somos Hitler. Estamos tratando de hacer la palabra de Jesucristo contemporáneo. Queremos que Jesucristo gane. ¿Qué habría hecho Él si tuviera publicidad, TV, películas, y periódicos? El milagro de hoy en día es la comunicación. Vamos a usarlo”. John Lennon, 1969. (<http://www.lector.net/25/lennon2.htm>. 13-03-2006)

<sup>20</sup> El Criollismo se impuso gracias al fundamento teórico-filosófico que le aportó el positivismo; y entre otros aspectos, fue el encargado de mostrar el papel social de la literatura. Del mismo modo, otros movimientos literarios como el Naturalismo y Realismo le

afamados escritores, como Urbaneja Achelpohl, Díaz Sánchez, Díaz Rodríguez y Gallegos, entre otros, marcaron la pauta creadora de aquel periodo, asociada con un proyecto de país políticamente estructurado.

A la par, el esquema dicotómico que promulgaron enfrentó las antítesis de civilización/barbarie, o campo/ciudad, y mostró al protagonista como el gran señor culto e “ilustrado”, sin mácula y héroe de la historia<sup>21</sup>, el único poseedor de las claves transformadoras del estilo campechano en uno más sofisticado, cosmopolita y por ende feliz. Aquí el mensaje indicaba que el discernimiento natural y tradicional, popularizado oralmente, estaba ligado a la magia o supercherías, las cuales en definitiva tenían que ser superadas por obra y gracia del ciudadano avance. Inclusive, el equilibrio entre la cultura (civilización) y la naturaleza (barbarie) era imposible, puesto que el medio rural convertía al hombre en un salvaje (bárbaro)<sup>22</sup>, es decir, en el heredero insigne del *Facundo* (1845) de Sarmiento.

Otra historia se contó en obras que reflejaron la realidad social de las ciudades, luego de los años 40 y bien entrados los 60, novelas que presentaron la corrupción y decadencia que conseguía el protagonista en los arrabales de la gran

---

proporcionaron al escritor criollista nuevos métodos de investigación, y una nueva forma de escribir los innovadores temas nacionales. Cfr. Lubio Cardozo. *El criollismo, período e estabilización de la narrativa nacional. Una hipótesis*. Mérida, Editorial venezolana, p.18-21

Asimismo, el motivo nacional “Junto con el Cosmopolitismo, y como necesario contraste, empieza a afirmarse, pues, a partir del movimiento modernista, la conciencia de lo nativo en nuestro país”. Mariano Picón-Salas. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 161

<sup>21</sup> Alberto Soria en *Ídolos Rotos* y el ingeniero Carlos en *Peonía* llegaban al campo para recuperarlo, porque estaba fatalmente enfermo de tanta ignorancia. Ellos con apariencias pulcra y cargados de métodos civilizatorios incursionaban en la provincia convencidos de poder solucionar todas las calamidades, valiéndose del ingenio y buen sentido, según la perspectiva racional del sujeto cartesiano.

<sup>22</sup> Para Rousseau el hombre es bueno, y la sociedad lo hace malo, para sus adversarios el hombre es malo, y la sociedad lo hace bueno. “En conclusión, el hombre un salvaje, bueno o malo, pero salvaje al fin”. Simón Alberto Consalvi. “Cosmópolis”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (298): 27, 56, 1995

urbe<sup>23</sup>. Tal es el caso de los personajes centrales en algunas obras de Guillermo Meneses, en las que aparece un joven<sup>24</sup>, oriundo de la provincia, e impregnado del ambiente bucólico, que sale a buscar un futuro prometedor en la ciudad, sin embargo, se consigue con los bajos fondos y el entorno pernicioso de los suburbios. El punto central del argumento, era el trasfondo político, económico y social que englobó la idea *positivista* de progreso, o la urbe industrial convertida en la gran utopía del siglo XX, meca sofisticada a la que iban a rendirle culto los provincianos ávidos de una vida opulenta y exitosa. No obstante, el contacto con la metrópoli sólo les ofrecía condiciones insalubres, ranchos y la falta de un empleo digno, dejándolos en la más completa orfandad y decadencia, ante la mirada indiferente de la rancia y nueva burguesía, incluyendo a los gobiernos de turno.

Este fenómeno migratorio, esbozado literariamente, en décadas posteriores se convirtió en el gran tema de debate para los sociólogos, dado el auge de los cordones marginales alrededor de las grandes capitales, situación que fue desequilibrando cada vez más a la sociedad, ya que el hombre dejaba de ser importante al no poseer títulos académicos ni superación mercantilista. Marx y Engels, desde el siglo XIX, ampliaron esta tesis de la vida rural subordinada a la citadina para hacerla más universal y, como consecuencia de esto, afirmaron:

---

<sup>23</sup> Dice García Canclini en su libro *Culturas híbridas...* que “La pérdida de sentido de la ciudad está en relación directa con las dificultades de los partidos políticos y sindicatos para convocar a tareas colectivas, no rentadas o de dudosa ganancia económica. (...) Las identidades colectivas encuentran cada vez menos en la ciudad y en su historia, lejana o reciente, su escenario constitutivo”. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Grijalbo, pp. 268-273

<sup>24</sup> Ese muchacho sano, educado en la provincia (periferia), de correcto andar por la vida, entra en la cueva del lobo, al espacio urbano (centro), y en él se encuentra como un lirio en medio del fango. Conoce la vida canalla y disfruta de los placeres dionisiacos, entregándose frenéticamente en cuerpo y alma al delito con sus ambientes viciados. Por otro lado, cabe destacar que este protagonista meneseano, caracterizado por llevar una existencia oprobiosa y desarraigada, marcó un hito en la literatura venezolana y se apoderó del cine latinoamericano, a partir de los años 50 hasta hoy.

“La burguesía ha sometido el campo al dominio de la ciudad. Ha creado urbes inmensas; ha aumentado enormemente la población de las ciudades en comparación con la del campo substrayendo una gran parte de la población al idiotismo de la vida rural. Del mismo modo que ha subordinado el campo a la ciudad, ha subordinado los países bárbaros o semibárbaros a los países civilizados, los pueblos campesinos a los pueblos burgueses, el Oriente al Occidente”<sup>25</sup>.

Indudablemente, aquí los problemas de “selección natural”, formulados por la mentalidad científica de Charles Darwin en el siglo XIX, fueron retomados por los escritores de la primera mitad del siglo XX, porque aún seguía siendo el medio ambiente el que condicionaba y definía el futuro del individuo, sin embargo, por la misma época, las complicaciones ontológicas pasaron a ser el centro de atención y fueron analizadas sin limitaciones.

En este caso, el narrador observa y penetra el paisaje interior del ser humano para fijar una posición ante el mundo, y sale del patrón clásico-heroico de la vida práctica del personaje épico, ése, que antaño asumía combates titánicos contra dioses y mortales por diferencias sociales, religiosas, políticas o económicas, ahora también libra sus propias batallas, a la hora de vencer miedos y angustias interiores que lo paralizan y pueden ser peores contrincantes.

“La ausencia de Dios condenó al hombre al vacío, pero la necesidad espiritual del hombre no le permite estar solo, ni en la oscuridad guiar sus pasos. Y así como alguna vez inventó sus dioses levanta otra vez sus mitos: el progreso, la realidad, la técnica”<sup>26</sup>.

Esta condición del hombre moderno se asemeja a la imagen de San Jorge, o del Arcángel San Miguel, dominando al dragón, o demonio, respectivamente, ya que

---

<sup>25</sup>. Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto del partido comunista*, Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras, 1973, p. 38

<sup>26</sup>. Francisco Da Antonio, *Textos sobre arte (Venezuela 1682-1982)*, Caracas, Monte Ávila Editores-GAN, 1982, p. 423

el individuo actual, habitante de la aldea global, debe luchar contra la anulación total de sus sentidos, la intolerancia xenofóbica, el tedio y los constantes bombardeos massmediáticos de información, la moda y la publicidad que almacena la *World Wide Web*, para no dejarse abatir por las fauces de ese gran monstruo tecnológico que no da tregua.

Por consiguiente, los temas utilizados por Guillermo Meneses y sus aportes al campo literario venezolano permiten delinear el tipo de mentalidad que tenía el Meneses narrador y equipararla con la del editor, porque desde el comienzo se dijo que él era un hombre que no tenía pactos con los poderes de turno, sólo le importaba el acto creador en su más genuina esencia, y ése fue el único requisito fundamental a la hora de aceptar las obras de los militantes de CAL.

## **1.2 ¿Qué se requería para aparecer en sus páginas?**

En líneas generales, CAL no hacía distinciones entre autores consagrados y amateur, simplemente, se adaptó al hecho artístico sin presiones políticas, económicas ni sociales, y, al contar con el mecenazgo de Hans Neumann, Guillermo Meneses tuvo libertad plena de escoger y publicar lo que consideraba adecuado. Según Juan Carlos Palenzuela, la revista “Fue algo más que el reflejo de su tiempo: era la creación misma de la década prodigiosa. Por eso se hablaba de CAL como sinónimo de la vanguardia”. En consecuencia, hay que destacar la habilidad de Meneses para divulgar y comprender el arte contemporáneo, de allí que la propuesta de este director tuviera matices democráticos al momento de seleccionar el material, puesto que el informalismo y la nueva figuración ocupaban el mismo lugar del cinetismo, tan en boga por esos años, y al poner en igualdad de condiciones estas tendencias, la revista dejó el camino abierto a la pluralidad de ideas y formas de concebir la realidad, sin importar que éstas fueran de izquierda o derecha, todas tenían cabida en sus páginas.

Lo más relevante siempre fue, como se mencionó anteriormente, la eficacia del hecho artístico en todas sus manifestaciones.

Sólo en la diagramación de las páginas se notó que el dúo Nedo-Meneses ejerció total autoridad, cuando generó una propuesta netamente atrevida, que bien podría relacionarse con las tendencias transgresoras del diseño y la presentación del texto-obra de arte; para promover, sin los convencionalismos establecidos por publicaciones anteriores, la nueva forma de leer o decodificar el mensaje, valiéndose de las accesibles herramientas de la cultura *pop* o *massmedia*.

No se puede hablar de varios lenguajes fragmentados, ya que la imagen establecía una relación simbiótica con el texto, aunque ambas formas de expresión conservaban sus características propias. En consecuencia, fue un producto híbrido, destinado a todo público, que recuperó la iniciativa de hacer publicaciones masivas con aportes literarios y visuales de alto nivel.

Eso es lo paradójico de CAL, su apariencia física no decía mucho de la calidad literaria/artística que encerraba, porque no hacía alarde ni pretendía comprar la conciencia del lector con imágenes sugerentes. Era como aquellos “objetos encontrados” de Marcel Duchamp que se destacaban precisamente porque no tenían nada de especial a simple vista, pero justamente en eso radicaba el valor artístico que poseían, ya que la “belleza de la indiferencia”<sup>27</sup> surgía súbitamente, y con ella el mensaje pleno de significados que dejaban gratamente informado al ciudadano común, puesto que la revista registraba los acontecimientos más significativos del

---

<sup>27</sup> “Los *ready-mades* son objetos anónimos que el gesto gratuito del artista, por el solo hecho de escogerlos, convierte en obras de arte. Los *ready-mades* no son anti-arte, como tantas creaciones modernas, sino a-rtísticos. Ni arte ni anti-arte sino algo que está entre ambos, indiferente, en una zona vacía. La abundancia de comentarios sobre su significación –algunos habrán hecho reír a Duchamp– revela que su interés no es plástico sino crítico o filosófico.” Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1985, p. 31

ámbito cultural del momento y conjuntamente recolectaba datos valiosos sobre las producciones artísticas del ingenio nacional e internacional.

Asimismo, era como establecer un vínculo con el mundo creativo de los años sesenta, sin importar credo político, etnia y religión. “Años tan violentos como los de la lucha por la independencia en el siglo pasado. Nos atrevemos a decir que es la prolongación, muy larga en el tiempo, de esa primera gran guerra”<sup>28</sup>. Lo interesante de esta publicación es que proyectó el trabajo de esos jóvenes talentos nacionales, quienes, más adelante, se consagraron como las grandes figuras del campo cultural venezolano y, por extensión, occidental.

### 1.3 La transgresora pureza de la vanguardia

*Señores, esto no es serio*  
Louis Aragon

Primero que nada se asume que la vanguardia es una postura, o actitud subversiva ante la vida y esquemas predeterminados por la burguesía dominante a principios del siglo XX<sup>29</sup>; incluso, es una condición paradójica del individuo que pasa a formar parte del hecho artístico colectivo, y se opone rotundamente al sistema político, económico y social del momento. Por ende, los documentos que avalaban las

---

<sup>28</sup>. Eli Galindo, “Víctor Valera Mora”, *Revista Nacional de Cultura* (312): 56, 1999

<sup>29</sup> Sin embargo, para el cineasta Alejandro Jodorowsky, “producir un escándalo en esta sociedad escandalosa es lo más difícil que hay. Todos los artistas superficiales han tratado de hacerlo: desde exponer un urinario como escultura (Marcel Duchamp) pasando por colgar una red descuartizada como decorado de Ballet (Maurice Bejart) hasta hacer pintar a unos erizos (Dalí). La sociedad absorbe estos escándalos formales, salen tres o cuatro artículos en los periódicos y no pasa nada. La única posibilidad de escandalizar actualmente es tratar por todos los medios de no hacerlo. Tratar de expresar la VERDAD. En una sociedad de mentirosos, la VERDAD es escándalo. En una sociedad degenerada, la HONESTIDAD es escándalo. En una sociedad enferman, la SALUD es escándalo., En una sociedad hipócritamente religiosa, el VERDADERO MISTICISMO es escándalo”. (<http://www.Alejandro-Jodorowsky.com>. 05-08-2005)

conductas e inquietudes de los abanderados de estos movimientos no fueron concebidos dogmáticamente, como lo hizo el *Manifiesto del Partido Comunista*. Es decir, la acción irreverente antecedió a la poética, y la ruptura dionisiaca del gesto insolente superaba la forma apolínea de la ley. El investigador Juan Eduardo Cirlot lo explica de esta forma:

“Cuando se organiza un movimiento artístico, generalmente no se dictan leyes *a priori*, sino que se legalizan hechos consumados. El surrealismo, fundado oficialmente en 1924, era, en realidad, creación de los años anteriores y de algunos militantes de Dadá; y este grupo (...) se limitó a dar más fuerza y coherencia a principios subversivos que ya tenían varios años de existencia. Especialmente, a partir de 1912, se encuentran manifestaciones que pueden ser consideradas como característicamente dadaístas. (...) Correspondió a Tristan Tzara, R. Haussmann, Kart Schwitters, Hans Arp, Max Ernest, Francis Picabia y Marcel Duchamp fijar los definitivos antecedentes del arte revolucionario del presente”<sup>30</sup>.

De esta manera, en esa época se comenzaron a sentir con más fuerza las crisis de las utopías, o la caída del ideal de progreso monetario que produce felicidad. La Revolución Industrial con todo su esplendor ya no ofrecía ninguna seguridad al ciudadano común, puesto que había destrozado los sueños laborales y de riqueza del proletariado, por obra y gracia de los artefactos alienantes, devoradores de metas, del mismo modo como el gran Cronos deglute a sus hijos.

No todo era “orden y progreso” con la irrupción de la máquina, ya que el hombre se sintió desplazado en medio de la soledad y el desempleo. También el anhelo de gloria se desvaneció cuando la guerra se convirtió en una realidad caótica que produjo desconcierto y zozobra entre la juventud, la cual se declaró abiertamente en contra de la sociedad burguesa y el clero católico; vueltos los monstruos del sueño de la razón, parafraseando la célebre frase de Goya. Además. Y partiendo de este

---

<sup>30</sup>. Juan E. Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 21

hecho, sin pasar por alto los problemas bélicos que reinaron durante esos años, no es de extrañar que el individuo europeo buscara caminos de evasión y cambios de la realidad.

En Europa se leyeron manifiestos o proclamas, publicadas en revistas, y en todas ellas se podía respirar la falta de apego por los valores sociales, políticos y económicos vigentes. El hombre era algo que debía ser superado, al estilo del superhombre nietzscheano, y había que destruir el pasado para construir el nuevo porvenir.

Desde el punto de vista político-militar esta noción exterminadora se materializó con las guerras mundiales, y en el ámbito cultural con el manifiesto futurista de Marinetti en 1909. A partir de ese entonces, arremetió con más fuerza la escalada de los “ismos” en la creación artística occidental.

Según investigadores del tema, las vanguardias históricas se generaron durante la Primera Guerra Mundial. Y destrozaron el canon preestablecido, para así dictaminar sus propias reglas, que nada tenían que ver con dogmas eternos, sino con las nociones efímeras de la existencia. Además, con humor y sarcasmo se dejaron llevar por el azar a la hora de crear, y en la mayoría de los casos resemantizaron el quehacer artístico.

Se intentaba ser original, o auténtico, en cualquier instancia de la vida, sólo que con el tiempo la trasgresión se fue volviendo norma y los modelos se agotaron rápidamente, hasta el punto de quedar institucionalizada la acción impertinente de los vanguardistas. Y actualmente, están reseñados y reconocidos como los maestros de la cultura contemporánea, a pesar de que esta oficialización rompe totalmente con el espíritu, o actitud irreverente de sus propuestas.

No obstante, el artista infractor cumplía con varias funciones al momento de la creación, es decir, se convertía en productor y espectador al mismo tiempo del objeto artístico, para volverse teórico y crítico de éste. Por consiguiente, las fronteras entre los estilos o categorías artísticas quedaban disueltas.

Durante los problemas europeos de principios del siglo XX, cuando la confrontación bélica estaba en efervescencia, los intelectuales y artistas del momento no tuvieron más opción que huir de los lugares conflictivos para refugiarse en Suiza, país neutral, donde pudieron gestar uno de los movimientos más radicales que ha existido a lo largo de la historia de la cultura contemporánea, el Dadaísmo.

Dadá, nombre con el que se dio a conocer esta tendencia alrededor del orbe, tuvo entre sus filas al atrevido Marcel Duchamp, a quien, más adelante, se le imputó la paternidad del Arte Conceptual, este artista, junto con el rumano Tristan Tzara, el catalán Francis Picabia y otros, buscó trastocar los estamentos culturales y, valiéndose de éstos, criticó la actitud de las instituciones (los museos, el mercado y el coleccionismo de obras de arte), a su vez, quiso romper con el racionalismo cartesiano<sup>31</sup>, ya que estos patrones de vida progresista arrojaron al hombre a una realidad abismal y lo convirtieron en una marioneta, usada y desechada según los intereses y delirios de los autócratas de turno.

También, vale la pena destacar que en este experimento nihilista participaron jóvenes de distintas nacionalidades y horizontes culturales, sin embargo, sus aspiraciones personales lograron integrarse, para canalizar todos esos anhelos y esperanzas en las páginas de un manifiesto, que definió la postura ideológica del

---

<sup>31</sup> El racionalismo "...ve en el pensamiento, en la razón, la fuente principal del conocimiento humano, (...) Según él, un conocimiento sólo merece en realidad, este nombre cuando es lógicamente necesario y universalmente válido. Cuando nuestra razón juzga que una cosa tiene que ser así y que no puede ser de otro modo; que tiene que ser así, por tanto, siempre y en todas partes, entonces y sólo entonces nos encontramos ante un verdadero conocimiento,..." J. Hessen, Buenos Aires, Losada, s/f, p. 51

grupo ante las pretensiones insidiosas de los centros de poder. Esta fusión de pensamientos y acciones influyó y continúa influyendo en los jóvenes artistas actuales, ya que el acto creador azaroso y la obra de arte fugaz siguen manteniendo un lugar preponderante en la estética del siglo XXI.

Por consiguiente, negar totalmente las reglas establecidas, destrozarse las nociones preconcebidas, liberarse del servilismo y reconocer que en la contradicción está el camino hacia la realización existencial, fueron algunas de las premisas y armas legadas por estos dadaístas, quienes en 1916 comenzaron a dar la batalla intelectual, y continuarán dándola durante un tiempo indeterminado.

Del mismo modo, como Aristóteles y Platón instauraron el canon clásico de la Gran Teoría, que dominó el universo artístico occidental durante 22 siglos, cuestionado, más adelante, por Víctor Hugo con el Manifiesto Romántico (1821) para hacer más flexibles las normas y plantear que las formas grotescas ofrecen un sin fin de posibilidades estéticas y éticas a la obra de arte; así estos muchachos, desde el Cabaret Voltaire en Zurich, generaron su poética y ya *nada* volvió a ser igual.

Por eso, cuando un artista de la talla de Marcel Duchamp hacía una obra de gran formato, luego la miniaturizaba, para tenerla y llevarla consigo en una especie de “museo-caja” movable, que tenía las características de una maleta convencional, porque para él la miniatura era la parte y el todo al mismo tiempo, y con ello anuló las barreras entre el centro y la periferia, pues a fin de cuentas son la misma “cosa”. En virtud de esta noción, la geometría euclidiana de las tres dimensiones dio paso a nuevas concepciones del espacio, y la quinta dimensión se impuso en el pensamiento del artista dadaísta, gracias a la figura del doble y la humanización de la sombra. Más tarde, los surrealistas probaron con el espiritismo para acceder a otros planos de conciencia.

En todo caso, la negación fue la clave del nuevo orden, y el caos ideológico se apoderó de la mentalidad sistemática, metódica<sup>32</sup>, y de la vida del hombre moderno. Se habla de la vida, porque la falta de descendencia caracterizó a los integrantes de Dadá y a otros grupos de ruptura, puesto que los vanguardistas al funcionar como máquinas solteras y actuar como niños irresponsables, dejaron el equipaje genético para comportarse como seres portátiles, al estilo de la maleta-museo duchampiana, y de esta manera rechazaron la estela trágica y letal dejada por la guerra, adoptando el estilo de vida “dandy” y bohemio que el escritor español Enrique Vila-Matas, en su libro *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), detalló magistralmente.

Con la aparición del Manifiesto Surrealista en 1924, el panorama cambió sustancialmente, y lo que había comenzado como burla, o golpe sarcástico y desacralizador de los dadaístas, se convirtió en el nuevo dogma, cuando André Breton, fundador de este movimiento, se proclamó Sumo Pontífice y decretó que el poder de la imaginación era capaz de romper las cadenas que ataban al hombre al mundo físico y sus leyes racionalistas. Asimismo, como tendencia enlazada fuertemente con el Dadaísmo vituperó al positivismo progresista, a la burguesía y al catolicismo. Y entre otros aspectos extravagantes, hizo que los temas culturales se mezclaran con la política, declarándose abiertamente al servicio de la Revolución Comunista en 1929.

A este tenor, y para acabar con esa mentalidad absolutista del “pienso, luego existo”, exploró el subconsciente y halló en el *automatismo psíquico* el método indicado para la creación artística, estrechamente vinculado con el carácter lúdico y aleatorio del “cadáver exquisito” dadaísta.

---

<sup>32</sup> Nietzsche, por ejemplo, afirmó que la visión científica de un universo ordenado es para la mayoría una ficción práctica, una entelequia.  
(<http://www.fortunecity.com/campus/lawns/380/existencialis.htm>, 06-03-2006)

“Pero ocurre que, del mismo modo que la pintura contemporánea ya ha roto con la mirada, con la perspectiva humana de la mirada del artista y del espectador, en la vanguardia literaria también se ha roto con su equivalente literario, el sacrosanto ego o primera persona.”<sup>33</sup>.

Como consecuencia de esto, algunos espíritus más osados hicieron alarde del suicidio o “viaje” hacia las riberas de la muerte, y lo utilizaron como consigna filosófica de protesta, en tal sentido, Antonin Artaud en 1925 opinó:

“El suicidio sólo es la conquista fabulosa y lejana de los hombres que han reflexionado bien, pero la situación propiamente del suicidio me resulta incomprensible. El suicidio de un neurasténico no tiene ningún valor representativo, pero sí el estado anímico de una persona que hubiera calculado detalladamente su suicidio, las circunstancias materiales y el minuto del maravilloso desencadenamiento. (...) Sufro espantosamente la vida. (...) Y con toda certeza estoy muerto hace tiempo, ya me he suicidado”<sup>34</sup>.

Siguiendo esta postura, encontramos el acto de despedida, casi teatral, de Jacques Rigaut<sup>35</sup>, quien siempre se mantuvo distante del grupo surrealista, y según Man Ray su deceso fue necesario para que el grupo le rindiera un merecido homenaje y exaltara su influyente personalidad.

Acciones como éstas eran muy comunes entre los integrantes de los diferentes grupos de la vanguardia europea, y contagió a varios artistas de distintas latitudes, tal es el caso, años más tarde, de Yukio Mishima, autor japonés de *Confesiones de una máscara* (1946), quien en una *performance* suicida, digna de un *reality show*

---

<sup>33</sup>. J.L. Giménez-Frontin, *El surrealismo*, Barcelona, Montesinos, 1991, p. 54

<sup>34</sup>. Ángel Pariente, *Diccionario temático del surrealismo*, Madrid, Alianza editorial, 1996, p. 343

<sup>35</sup> El 5 de noviembre de 1929 y estando en una clínica de desintoxicación, una vez tomada la decisión de matarse, se vistió completamente, se tendió en la cama y se rodeó de almohadones para que el impacto del disparo no le hiciera perder la postura. Hecho esto se disparó una bala en el corazón, con la que consumó un suicidio para todos anunciado. (<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2209>, 03-03-2006)

televisado, se hizo el *harakiri* delante del alto mando militar japonés. En tales circunstancias, no se aceptaban los puntos medios, o medias tintas, sólo actitudes radicales y definitivas como ésta.

Ese ímpetu rebelde rápidamente caló en las nuevas generaciones de artistas de todo el mundo y se conectó con las esperanzas y carencias de las mayorías. Así sucesivamente, y con el estigma de la guerra, el hombre se sintió alienado y extranjero en su propia tierra.

Inspirado por este panorama, apareció otro movimiento relevante para la cultura, con bases filosóficas, que tantos frutos dio a la creación artística de nuestro tiempo. Ampliamente relacionado con el existencialismo francés de Sastre y surgido después de la II Guerra Mundial, tuvo un fundamento ateo y pesimista para determinar que los seres humanos requieren de una base racional en sus vidas, pero no son capaces de conseguirla, por eso la existencia de las personas se convierte en una "pasión inútil".

También para los existencialistas, herederos del pensamiento de Kierkegaard, existir es sinónimo de hombre (el *Dasein* de Heidegger o el *être pour lui* de Sartre), y éste es arrojado al mundo, al “estado de yecto”<sup>36</sup>, sin clemencia.

---

<sup>36</sup> “El ‘estado de yecto’ no sólo determina la vida y la esencia de cada hombre como ser aislado, arrancado de toda las conexiones y relaciones, sino que de este concepto se deriva en principio la imposibilidad fundamental de despejar las incógnitas ¿de dónde? y ¿a dónde? de tal existencia”. Georg Lukacs, “Principios ideológicos del vanguardismo”, México, Era, 1963, p. 23

### 1.3.1 Caminos de las vanguardias iberoamericana y venezolana

Para entender la vanguardia iberoamericana, tenemos que abarcar las rutas o caminos que transitaron los diferentes grupos que aparecieron desde la primera década del siglo XX. Es importante resaltar también, que en la estética neoclásica y en los avances tecnológicos exhibidos por las grandes Exposiciones Universales, que se realizaron en Europa durante el siglo XIX, se consolidó el espíritu de la modernidad optimista; y a su vez, estas exhibiciones colosales eran el lugar de encuentro de todas las innovaciones o creaciones originales de la época, tanto en el ámbito científico como artístico, inclusive en este tipo de eventos se inmortalizaron monumentos que fueron concebidos efímeramente. Y a partir de ese instante, el objeto trascendió su condición de cosa y se transformó en símbolo e imagen de los tiempos modernos.

Dice Compagnon<sup>37</sup> que la mayor paradoja de la vanguardia histórica europea es su propia capacidad para contradecirse, basada en la construcción y destrucción, negación y afirmación, nihilismo y futurismo. Además, Mario De Micheli explica que el vocablo *avant-garde*<sup>38</sup>:

“...surgió en Francia en los años de la Primera Guerra Mundial y alude a ciertas concepciones artísticas de determinados movimientos que, en su lucha contra el canon académico,

---

<sup>37</sup> .Antoine Compagnon, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, p. 23

<sup>38</sup> “La palabra *avant garde* (vanguardia) tiene en francés una vieja historia. Como término guerrero, se origina en la Edad Media, y desarrolló un significado figurativo al menos tan pronto como el inicio del Renacimiento. No obstante, la metáfora de la vanguardia – expresando una consciente posición de avanzada en la política, la literatura, el arte, la religión, etc. – no se utilizó con consistencia antes del siglo XIX. Entre otras cosas esto implica la indeleble apariencia moderna de la etiqueta vanguardia”. Matei Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991

constituyeron algo así como una avanzadilla o fuerza de choque por la conquista de una nueva expresividad”<sup>39</sup>.

El germen vanguardista europeo cruzó el Atlántico y llegó a puerto seguro en estas costas, al desembarcar infectó la cultura iberoamericana y a los artistas, sin pasar por alto el contagio directo de algunos intelectuales latinoamericanos que visitaron el Viejo Continente durante las primeras décadas del siglo XX; y con el calor trópico se hizo inofensivo.

La vanguardia europea tuvo fines concretos, revertir el orden establecido por la visión racionalista-burguesa, que ocasionó guerras genocidas, y a la par desmontó el mito de la utopía moderna, asumiendo cambios estéticos e ideológicos en los años 20 que fueron publicados en manifiestos y revistas. Recíprocamente, la vanguardia latinoamericana indagó sobre los problemas de identidad, esencia y raíces de la cultura, desde una perspectiva razonada, que abarcó el sistema político, económico y social durante la segunda década del siglo XX. El hombre europeo se rebeló y cuestionó los valores heredados y patrones de vida establecidos de una manera más personal, su preocupación no estaba en el ¿qué soy?, sino en las consecuencias del ¿para qué? y ¿por qué? de su razón segunda<sup>40</sup>. Y el latinoamericano, colectivamente, reaccionó en contra de las influencias foráneas para descifrar su sentido de pertenencia a una comunidad discursiva hispanoparlante independiente, aunque esta toma de conciencia fuera tachada de *tercermundista* por el crítico de arte Juan Acha.

---

<sup>39</sup> . Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1966, p.33

<sup>40</sup> . “La razón primera está presente de manera implícita en el hacer, el hablar y el pensar de todo hombre; pero en Europa, a partir de los griegos, se produjo una toma de conciencia de las estructuras racionales. (...) Al enfocar la razón y convertirla en tema de reflexión, el griego se aparta de la dirección espontánea de su vida”. José Manuel Briceño Guerrero, *La identificación americana con la Europa segunda*, Mérida, ULA, 1983, pp. 15-16. Además, para Descartes las cosas se ven claras y distintas a la luz de la razón.

En 1924 se publicó el “Manifiesto Antropófago” o de la “Antropofagia”, que convirtió en bocado apetitoso la experiencia europea importada y la deglutió, transformándola en un producto nacional con calidad de exportación. En medio de esa comilona crítica, de corte estético-psicológico, como la denominó Haroldo de Campos, se definieron las reglas del juego, pues al recuperar justamente la figura del caníbal salvaje que devoró al colonizador portugués se superó la visión idealizada del indio americano. En todo caso se engulleron las formas, la materia, la máscara foránea, pero el contenido, raíces, o espíritu ancestral originario estaba en Brasil, y por consiguiente en América Latina. Para condensar en una frase su visión utópica de la cultura prehispánica, Oswald de Andrade escribió, “Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad”<sup>41</sup>.

Así como el carnaval invierte los valores, y lo que está al margen se vuelve centro, el que está arriba desciende, y viceversa, cuando comienza el baile de las máscaras; los modernos brasileños de los años 20 parodiaron y transformaron la idea de la antropofagia cultural.

Además Juan Acha<sup>42</sup> propuso la idea de un tercer camino dialéctico y realista que comenzó con la Semana del 22 en Brasil, donde se consolidaron las búsquedas de síntesis estéticas y mestizaje cultural en Suramérica<sup>43</sup>. Incluso, antes de 1922, el

---

<sup>41</sup> . Oswald de Andrade, *Obra Completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 71

<sup>42</sup> “En resumen, existen varios nacionalismos culturales: el indigenista, el occidentalista y el dialéctico. Todos necesarios y complementarios entre sí. (...) Por último son estructurales las diferencias de los tres caminos entre sí: en cada uno intervienen elementos de la misma procedencia y naturaleza, pero se combinan en distinta jerarquización y varía de uno a otro él o los elementos dominantes. Juan Acha, *El despertar latinoamericanista*, México, FCE, 1994, pp. 121-122

<sup>43</sup> “Arte de citas europeas o arte de citas populares: siempre arte mestizo, impuro, que nos han ido componiendo y descomponiendo. Pero creían que habían caminos, paradigmas de modernidad tan respetables como para merecer que se los discutiera. En América Latina, suponíamos que las vanguardias de posguerra eran la superación del realismo socialista, de la escuela muralista mexicana y los variados telurismos de otros países; luego nos pareció que

escritor Mario de Andrade postuló la necesidad de desarrollar una conciencia y pintura nacional. “Estamos frente a la primera ruptura planteada en América Latina de manera explícita, radical y estéticamente frontal”.

En el caso de Venezuela, surgieron varias revistas de corte vanguardista, *Élite*, *Billiken*, *Válvula* y *Cultura Venezolana*<sup>44</sup>. A partir de esta óptica, en el país no se puede hablar de una, sino de varias vanguardias que se mezclaron entre en sí, pero ninguna de ellas puede considerarse totalmente transgresora hasta la década de los 60. Del mismo modo, los casos de Antonio Arráiz, Salustio González Rincones y Ramos Sucre, entre otros, son aislados dentro del panorama literario de los años 20; pues, si bien es cierto que se detectan matices irreverentes en sus obras, no los favoreció el contexto situacional ni sus aportes literarios tuvieron la receptividad adecuada.

“La idea de las vanguardias, por ejemplo esparcidas en Europa ya en los primeros años del siglo XX, fueron vistas por nosotros con extremo recelo. Quizás por su condición implícita y explícitamente citadina, éstas chocaban con el alma campesina de aquella Venezuela tan fuertemente vinculada a su pasado más remoto. Desde un principio tanto escritores como analistas de arte vieron en las vanguardias una degeneración del arte y la literatura. En efecto intelectuales de reconocido prestigio, como Jesús Semprum (1882-1931), Leoncio Martínez (1882-1941) y Miguel Febres Cordero, no vacilaron de condenarlas de la manera más brutal”<sup>45</sup>.

Desde el Círculo de Bellas Artes hasta nuestros días, el hecho artístico venezolano ha procurado la conquista de nuevos temas y métodos que acaben con los cánones establecidos, u oficiales; de allí que, en pos de una originalidad y libertad

---

las vanguardias experimentales eran reemplazadas por la visualidad heroica, comprometida, de los sesenta y los setenta”. García Canclini, Op. Cit., p.307

<sup>44</sup> . Cfr. Ihana Riobueno, “Vanguardia y revistas en Venezuela: Re-visión”, en Maén Puerta Pérez, coord., *Lecturas y relecturas*, Mérida, ULA, 2001, p. 39

<sup>45</sup> . Simón Noriega, *Al filo de los años 20. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, Mérida, ULA, 2002, p.17

creativa, siempre ha buscado cambiar las tendencias clasicistas por las disoluciones idealistas de la vanguardia.

Es decir, cuando los paisajistas salieron a pintar al aire libre, como lo hicieron los impresionistas europeos, se estaban rebelando contra las normas neoclásicas que dominaron el siglo XIX venezolano. Además, incluyeron el motivo nacional (o natural) en cada uno de sus cuadros transgresores, para decantar un estilo puro y espontáneo, en el que la imaginación sin prejuicios anulaba la retórica gradielocuente del arte “oficial”, y como consecuencia de este hecho se desencadenó la lucha contra la Academia.

A partir de 1936, en vista de los acontecimientos políticos y sociales que se suscitaron en el país, emergió en el campo pictórico una figuración realista, donde el paisaje se convierte en el escenario perfecto, y pierde la primacía de los años anteriores, para dar cabida a la representación del ser humano, o gran protagonista del drama nacional. El cambio de paradigma trajo como consecuencia el advenimiento del Realismo Social, que fue respaldado por las instituciones estatales. Según el investigador Simón Noriega:

“... afloró en la plástica venezolana una ardorosa propensión hacia temas relacionados con la indigencia de las clases oprimidas. Si es cierto que el gusto por la pintura paisajística dominaba todavía hasta en los sectores más cultos, también lo es que las nuevas generaciones de artistas, fervorosamente politizadas, clamaban por un arte compenetrado con la realidad política del país”<sup>46</sup>.

Los artistas de esta tendencia tampoco hicieron alarde de los innovadores avances tecnológicos que se instauraron en la nación, aunque sorprenda, estos hacedores de la historia plástica nacional plasmaron en sus cuadros los temas del

---

<sup>46</sup> Simón Noriega, *El Realismo Social en la primera pintura venezolana: 1940-1950*, Mérida, ULA, 1989, p. 83

campesino, los del trabajador de la tierra, símbolo por excelencia del pueblo venezolano, castigado en el tiempo e ignorado por los nuevos sistemas y modos de producción petroleros<sup>47</sup>.

No obstante, con el advenimiento de los Disidentes a finales de los años cuarenta, la cultura hegemónica del petróleo se estableció, y la imagen de una Venezuela saudita demandó obras abstractas-geométricas que se adaptaran a la nueva visión de país industrializado<sup>48</sup>. Para 1950, en el ámbito artístico se produjo una ruptura drástica con el paisajismo y los preceptos del “arte comprometido”, que se impartían en la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas desde 1936.

Igualmente, con la llegada de la cultura del petróleo, en Venezuela se establecieron tres estilos de vida simultáneos o paralelos: el petrolero, el urbano y el rural, por consiguiente, el sentido de la tradición se vio inmerso en los resquicios de los yacimientos petrolíferos. Además, el país quedó dividido en dos épocas: la petrolera y la de la cultura del petróleo, “donde millares de venezolanos satisfacen sus necesidades de manera impuesta por los colonizadores: 1) El Campo Petrolero; 2) La Ciudad Petróleo<sup>49</sup>”.

---

<sup>47</sup> El Realismo Social es la tendencia artística que sostiene un compromiso activo con la idea de crear una conciencia nacional, de construir un país, que se fue desvaneciendo para muchos entre la niebla confusa, casi artificial, de la bonanza petrolera y sus consecuencias. Incluso, “Era el conflicto entre la sencillez o la dignidad de la vida del campo y la frivolidad y el materialismo de la ciudad. Este sentimiento ha sido muy bien recogido en la narrativa venezolana. (...) Aspectos que ponían de relieve la idiosincrasia del pueblo venezolano (...)”. Cfr. Simón Noriega, *Op. Cit.*, pp. 62-99

<sup>48</sup> “A partir de Los Disidentes, el arte venezolano avala con entusiasmo los proyectos de la clase dirigente: rápida modernización del país, pasión por quemar etapas, horror al vacío, desinterés por la tradición, pasión consumista.(...) Venezuela era, gracias al petróleo, un país incalculablemente rico que tenía que vivir, pensar y crear como si la gran modestia de la vida anterior, el inmovilismo del régimen agrario y la dictadura de Gómez que paralizó por veintisiete años la modernización nacional, no hubieran existido nunca.” Marta Traba, “Venezuela: Cómo se forma una plástica hegemónica”, en *Marta Traba*, Bogotá, Planeta, 1984, p. 216

<sup>49</sup>. Rodolfo Quintero, *La cultura del petróleo*, Caracas, FACES-UCV, 1985, pp. 27-28

Finalizando la década del cincuenta –y posteriormente– la discusión entre la *figuración* y *no figuración* se replanteó, ahora desde una óptica distinta, contraria incluso a la de las vanguardias, puesto que ya no se buscaba rescatar el objeto representado, sino al espectador, que había sido ignorado durante siglos. Es más, las opiniones sobre el tema no coincidían, ya que los partidarios del Informalismo acusaban a los neofigurativos de hacer un arte de época y pasado de moda, sometido al gusto de la sociedad de consumo. Sin embargo, la Nueva Figuración con sus temas pretendía trascender el pretexto artístico, y le atribuyó a los informalistas una frialdad inmanente que lo alejaba por completo de la realidad y del público<sup>50</sup>.

La historia de la plástica venezolana registró la existencia de un conjunto de obras que optaron por asediar, descomponer y reinterpretar los motivos corporales que definen al sujeto socialmente. El grupo se identificó con la ya mencionada Nueva Figuración, durante las décadas 60 y 70, y estuvo integrado, inicialmente, por Luis Guevara Moreno, Régulo Pérez y Jacobo Borges, más adelante cautivó a los artistas, Alirio Rodríguez, José Antonio Dávila y Antonio Moya, quienes plasmaron en sus lienzos las calamidades sociales que transforman al ser humano en un individuo carente, efímero, lisiado y destruido. No les interesaba representar fielmente la realidad circundante, sino generar un tema de reflexión que despertara e impactara la conciencia crítica del espectador.

Estas posiciones fueron utilizadas como instrumentos de protesta. Y por consiguiente, los temas tuvieron motivos concretos, entre los que destacan, la corrupción, la violencia y la persecución política, o los de carácter universal como la soledad, la demencia, la doble moral y la angustia.

---

<sup>50</sup>. Cfr. Anita Tapias y Félix Suazo, *Re-Figuraciones*, Gráficas ACEA-GAN (Caracas): 10, 1998

En esta época el panorama cultural venezolano se desarrolló en un contexto controversial e inestable que obligó al intelectual a colocarse de un lado u otro del espectro político, o simplemente a renunciar de cualquier compromiso extra artístico. Durante la década de los sesenta hechos políticos y sociales sacudieron al país, acontecimientos que fueron abordados con rechazo y descontento desde el ámbito artístico. Las obras reflejaban la desorientación e ímpetu estudiantil y, más que imágenes poéticas, fueron vestigios fieles de una sociedad en crisis que el artista mostró sin eufemismos.

Diversos géneros artísticos aportó este tiempo, pero entre los más importantes encontramos, el surrealismo, dadaísmo, el figurativismo mágico, el informalismo y la irrupción de nuevos medios de expresión, como las ambientaciones, fotografías intervenidas, el video y las instalaciones.

“La expresividad visceral del arte informal estaba justificada por la intención del artista de ir contra la corriente. (...) *Homenaje a la Necrofilia*, de gran impacto en su momento, e integrada por cuadros en los que habían pegado órganos disecados y huesos de reses. Al lado de otros materiales de desecho. Buscaba con ello una impresión no sólo antiestética, sino también revulsiva, con todo lo cual se quería dar una metáfora de la descomposición del régimen que gobernaba a Venezuela. (...) Se pretendía con esto un lenguaje crítico de repulsa al sistema”<sup>51</sup>.

Con esta propuesta audaz de Carlos Contraestre y el grupo *El Techo de la Ballena*, muestra inaugurada en un garaje caraqueño en 1962<sup>52</sup>, causaron gran revuelo

---

<sup>51</sup>. Juan Calzadilla, *El Museo de Arte Moderno de Mérida “Juan Astorga Anta” La colección*, Mérida, Conac-Gobernación del Estado Mérida, 1995, p. 53

<sup>52</sup> “‘Homenaje a la necrofilia’; (...) también pone en evidencia la modalidad discursiva que caracterizó a las intervenciones de los balleneros venezolanos cuando redactaban manifiestos y presentaciones de sus propios eventos para catálogos, panfletos y publicaciones periódicas. Lenguaje que se encuentra expresado (...), para apoyar el tipo de acciones marginales con que se cuestionaba, desde una perspectiva humorística, asociada al absurdo y a la paradoja, al

y criticaron los fundamentos éticos y morales de la sociedad de ese entonces. La actitud insolente de estos jóvenes desadaptados socialmente hablando, trajo como consecuencia la consagración de las vanguardias históricas dentro del territorio nacional. Armados con manifiestos y panfletos contestatarios, la juventud encaró la situación política y social imperante y alzó la voz para manifestar su descontento. Ese escándalo necrofílico fue reseñado en la prensa durante dos meses consecutivos, y provocó el encarcelamiento de Carlos Contraмаestre<sup>53</sup>, así como también, la destitución de su cargo en el Ministerio de Sanidad.

En palabras de Perán Erminy “Todo está podrido. El arte está podrido. Lo que emana de Miraflores también lo está”. Eso era puro espíritu dadaísta, un Dada tropical”<sup>54</sup>. Según la investigadora Carmen Díaz, para los balleneros

“Toda propuesta teórica-colectiva del grupo se orienta hacia esa necesidad de transgredir lo instituido, una transgresión que pretende socavar las bases estéticas del movimiento cultural de la época y que a partir de allí se expande hacia lo social, lo moral y lo político”<sup>55</sup>.

Indudablemente se hace notorio, durante esta Década Prodigiosa, el cambio de imagen que experimentó la figura del escritor decimonónico venezolano, pues el

---

sistema”. Juan Calzadilla, “Introducción”, en Carlos Contraмаestre, *Poética del escarpelo*, Caracas, Conac, s/f, p. 21

<sup>53</sup> Cabe destacar que siete años más tarde, en 1969, “Oswaldo Vagas, quien por entonces ocupaba la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes, lo llama para encargarle del Centro Experimental de Arte de la misma universidad, bajo la conducción del rector Pedro Rincón Gutiérrez. Allí se integra al grupo formado por Salvador Garmendia, Víctor, “El Chino” Valera Mora, Javier Villafañe, José Barroeta, Omar Granados, Marcos Miliani, Enrique Hernández D’ Jesús, entre otros. Funda la Revista La Otra Banda y la Galería Universitaria de Arte La otra Banda. Se desempeña como Jefe de Redacción de la Revista Actual...”. Cfr. Luis Alberto Crespo, “Semblanza”, en Carlos Contraмаestre, *Poética del escarpelo*, Caracas, Conac, s/f, p. 46

<sup>54</sup> Perán Erminy, “La vanguardia venezolana se montó en El Techo de la Ballena”, *El Nacional* (Caracas), 17-11-2002, C-1

<sup>55</sup> Carmen Díaz Orozco. *El techo de la ballena o el mediodía de la modernidad artística y literaria en Venezuela*, Mérida, ULA, 1993, p. 84 [Trabajo de maestría, inédito]

señor pulcro con apariencia de *dandy* dio paso a los melnudos y desaliñados artistas, quienes se impusieron en las cofradías de muchachos universitarios con semblante guerrillero, a lo Che Guevara, o hippie. Estudiantes, clase media en su mayoría, alucinados por las doctrinas de izquierda y la sed de justicia social.

Sin embargo, algunas apariencias engañan, y es probable que, durante esos eclécticos años 60, intelectuales consagrados de faz refinada y aspecto circunspecto tuvieran el alma bohemia y repleta de consignas. ¿Guillermo Meneses, el director de CAL, sería uno de ellos?

### 1.3.2 Meneses, el vanguardista

*Mas busca en tu espejo al otro  
al otro que va contigo.*

Antonio Machado

Es factible leer en los libros de historia, obras narrativas, ensayos y proclamas de artistas, que el panorama artístico-cultural de Venezuela se vio opacado por la dictadura de Juan Vicente Gómez, ya que el gobierno perseguía a todo aquel que no estuviera de acuerdo con el sistema caudillista del dictador de La Mulera; por consiguiente, muchos estudiantes universitarios e intelectuales fueron llevados a la cárcel, porque disentían de este régimen que duró 27 años.

En 1928<sup>56</sup>, Pío Tamayo leyó su poema, “Homenaje y demanda del indio. A su majestad Beatriz I, Reina de los Estudiantes”, en el marco de la coronación de esta

---

<sup>56</sup> “En el plano de la historia literaria, el año 28 significa el momento en que las tendencias del vanguardismo artístico irrumpen de un modo significativo en la escena literaria nacional. Las principales cristalizaciones de esta irrupción pueden ser agrupadas alrededor de tres hechos: a) la publicación el 5 de enero de 1928 del único número de *válvula*, la primera revista vanguardista venezolana; b) la publicación, el 4 de septiembre del mismo año, del libro *Barrabás* y otros relatos de Arturo Uslar Pietri, uno de los integrantes del grupo que

reina, y el recinto universitario fue tomado por los chácharos de *La Sagrada*, como se conocía popularmente al organismo de seguridad gomecista; para encarcelar a Tamayo junto a un grupo de escritores, entre los que figuraba el joven de quince años, Guillermo Meneses.

El tiempo en la cárcel de algunos, y la condición de exiliados de otros, preparó el ambiente necesario que promovió, pálidamente, el surgimiento de los movimientos de vanguardia, puesto que la influencia moderna foránea más resaltante de la época fue el impresionismo francés, desde el punto de vista plástico, y la rebelión estética literaria propuesta por el único número de la revista *Válvula* en 1928.

“El arte nuevo no admite definiciones porque su libertad las rechaza. (...) Su último propósito es sugerir, decirlo todo con el menor número de elementos posibles (de allí la necesidad de la metáfora y de la imagen duple y múltiple), (...) Aspiramos a que una imagen supere o condense, al menos, todo lo que un tratado denso pueda decir a un intelecto. A que cuatro brochazos sobre un lienzo atrapen más trascendencia que todos los manuales de dibujo de las pomposas escuelas difuntas. A que, en música, una sola nota encierre íntegro un estado de alma”<sup>57</sup>.

En tal sentido, con “el empleo de imágenes metaforizadas, de reiteraciones, paralelismos anafóricos, y el trabajo sobre el periodo con la intención de producir una prosa rítmica”<sup>58</sup>, Guillermo Meneses produjo una obra netamente vanguardista, e incluyó la impostura de algunos personajes que hacen recordar las escenas más escandalosas del cine de Luis Buñuel.

---

había editado *válvula*; c) la aparición de un variado conjunto de artículos en la prensa sobre el tema del vanguardismo en literatura, artículos que configuran –directamente algunos, indirectamente otros- una verdadera polémica que se desarrolla durante todo el año”. Nelson Osorio, *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. (Antecedentes y documentos)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 111

<sup>57</sup>. Juan Carlos Santaella, *Manifiestos literarios venezolanos*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 35

<sup>58</sup>. Javier Lasarte, “Guillermo Meneses: hacia una caracterización de su narrativa”, en *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* (Mérida) (2-3): 73, 1990

Por consiguiente, las formas expresivas y el eterno presente bergsoniano<sup>59</sup> que utilizó en el cuento “La mano junto al muro”<sup>60</sup> (1950), tienen un aire de familia con las creaciones vanguardistas de Federico García Lorca, poeta granadino que se valió de las figuras literarias para lograr el efecto visual y musical, saturado de color y pulsión local, en su poemario titulado “Romancero gitano”, que proyectó la magia y sonoridad del popular *cante jondo* andaluz<sup>61</sup>.

“Cuando Bergson y Husserl especulan sobre el tiempo, Plank establece la teoría cuántica y Einstein formula la teoría de la relatividad, los fundamentos del conocimiento del universo en lo términos en que Euclides, Descartes y Newton lo formularon, tienden a tambalearse. (...) hay un profundo parentesco entre el rechazo de la mimesis realista que se produce con la vanguardia y la superación de semejante concepción del universo, por lo que la vanguardia emerge no sólo como el lenguaje de una ruptura con la

---

<sup>59</sup> “Basta, a este respecto, señalar el problema del tiempo. Hace muchos años que el idealismo subjetivo separó el tiempo, concebido como abstracción, de la realidad objetiva y del movimiento. (...) El tiempo “propio”, el tiempo “auténtico” será en adelante el tiempo puramente subjetivo, el tiempo de la experiencia vivida, que se habrá separado así por completo del mundo real, objetivo; aunque, tanto Bergson como en todos los filósofos posteriores que han introducido variantes en este tema, aparece la exigencia de penetrar precisamente en la esencia de la realidad, en la más auténtica realidad (la subjetiva)”. Georg Lukacs, *Op. Cit.*, p. 46

<sup>60</sup> “Como le ha sucedido frecuentemente a Meneses, este cuento –lo mismo que *La balandra*, *Borrachera* y *Campeones*– fue calificado de obsceno. Meneses explicó sus intenciones. Conviene repetir sus palabras: ‘La mano junto al muro ha querido decir a través de un cuento el escaso valor de la obra del hombre y de la vida humana misma; lo único que parece existir perdurablemente es el tiempo que destruye castillos, seres, sueños, y los hace regresar hacia sus elementos primitivos, hacia la arena, la piedra, el agua, la sangre, ‘Lo que ha de morir es todo uno y sólo se diferencia de lo eterno’, afirma alguien en mi cuento. Este considerar como deleznable la vanidosa actividad humana es noción muy antigua’”. Juan Liscano, *Op. Cit.*, pp. 88-89

<sup>61</sup> “Una de las maravillas del “cante jondo”, aparte de la esencial melódica, consiste en los poemas. Todos los poetas que más o menos nos ocupamos, en más o menos escala, en la poda y cuidado del demasiado frondoso árbol lírico que nos dejaron los románticos y los posrománticos (...) Las metáforas que pueblan nuestro cancionero andaluz están casi siempre dentro de su órbita; no hay desproporción entre los miembros espirituales de los versos y consiguen adueñarse de nuestro corazón de una manera definitiva.” Federico García Lorca, *Obra completa*, Madrid, Aguilar, 1965, p. 45

tradición, sino –y especialmente– como la ‘inauguración del lenguaje de una epistemología absolutamente nueva’<sup>62</sup>.

Pero, volviendo al tema central del cuento de Meneses, la tragedia que, desde los griegos, no tiene solución, fue tratada con majestuosa crudeza por este autor, aunque el fatídico acontecimiento relatado no afectaba a reyes o personajes de la corte, sino a gente común y corriente, o marginada en las estampas de prostitutas, borrachos y desheredados de la naturaleza; para de esta forma reivindicar sus conflictos sociales, sin perder nunca de vista el simbolismo del *espejo* que refleja el universo interior del personaje y no la realidad exterior como supuso Stendhal en el siglo XIX.

Efectivamente, las dos caras del espejo, una que refleja y otra que oculta, o la que muestra y encubre a la vez, fueron usadas por Meneses para, a nuestro juicio, representar la naturaleza humana con todas sus virtudes y decadencias. Inclusive, resulta fundamental comprender el proceso de identificaciones que estableció el autor a la hora de conformar el imaginario narrativo que creó; por eso Juan Ruiz es el lado opuesto de Narciso Espejo, Juan Martínez de Américo Arlequín y éste nuevamente de Narciso Espejo, y así sucesivamente con el resto de los protagonistas de sus obras. En otras palabras, Meneses no buscó la figura del antihéroe posmoderno ni la fragmentación del ego<sup>63</sup>, puesto que en sus textos se hace patente la representación dentro de la representación, es decir, el simulacro doble de la máscara<sup>64</sup> en el “Gran

---

<sup>62</sup>. María de Los Ángeles Pérez. “Garmendia y Meneses: Las sombras en el vidrio azogado” en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (298): 39, 1995

<sup>63</sup> “Manifestada la crisis de identidad en el espacio cultural finisecular, que se articula como componente esencial de la modernidad, surgirán lo apócrifos, como Los complementarios de Antonio Machado, o en El falso cuaderno de Narciso Espejo. Si no somos habitados tan sólo por un yo, como creíamos al soñarnos uno e indisoluble, es decir, unitario al modo de Dios, si nos fragmentamos en seres diversos y plurales, varios núcleos simbólicos van alimentarse de la savia de esta idea desazonadoramente fértil, en especial el ojo y el espejo”. María de los Ángeles Pérez, Op. Cit., p. 40

<sup>64</sup> “Zaratustra quiere emprender la verdadera obra de desenmascaramiento del sujeto. En esta primera etapa, la conciencia, la razón, el alma, o sea, algunos de los principales modos con

teatro del mundo”, al estilo de Calderón de la Barca, donde el hombre nunca decide cuál rol le toca ejercer, social y biológicamente hablando, porque el personaje es asignado por el gran Autor universal, único Creador que tiene la potestad de otorgar las identidades o personalidades a cada uno de los seres humanos. Al final, cuando caiga el telón, es decir, con el desenlace del Apocalipsis, todos volverán a ser iguales, lo que equivale a alcanzar la unidad de la existencia.

Vista la trama de esta forma, si existe alguna carencia en sus historias, no es de tipo moral, religiosa o material, ya que ésta se relaciona precisamente con la pérdida de identidad del personaje, pareciera que la máscara, o el papel asignado no es el que le corresponde cabalmente. La situación es alienante, esquizofrénica y, por qué no, estéticamente sublime, si emparentamos el término con el punto de vista kantiano. Ser todos y ninguno, es como apelar al recurso de la “ocultación” de la verdad ominosa freudiana, porque ésta siempre termina siendo dolorosa cuando es develada.

Igualmente, en sus obras está presente la estela del fracaso, como estación final de ese viaje que se emprende hacia la *nada*<sup>65</sup>. Sin embargo, es un poco temerario afirmar que en la obra de Meneses sólo está implícita la noción de la derrota del hombre que, incapaz de ser alguien, termina asfixiado por los patrones de vida ciudadanos preestablecidos, un argumento utilizado con frecuencia por los paladines de la vanguardia europea; en tal caso, el conflicto va más allá del éxito intelectual y

---

que la metafísica y la moral tradicional designan al yo, son referidas al cuerpo como instrumento y máscaras del mismo”. Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, 2ª ed., Barcelona, 1998, Península, p. 195

<sup>65</sup> Tomando en cuenta la opinión de Lukacs al respecto, “En la creación literaria este hecho aparece bajo dos formas. En primer lugar el tiempo referido a cada ser humano empieza y acaba con su propia existencia personal; para el hombre así concebido –y, en consecuencia, para el escritor vanguardista que lo describe–, no hay, ni antes ni después de su aparición, nada está ligado a su vida, a su esencia, nada que modifique o sea modificado por su existencia. En segundo lugar, esta existencia, recogida en sí misma, parece desprovista de toda historia interior”. Georg Lukacs, *Op. Cit.*, p. 23

mercantilista, que valora al sujeto según sea la capacidad que él posea para obtener conocimientos y riquezas.

Para el protagonista (melancólico)<sup>66</sup> menesiano existe otra posibilidad, cabe decir, la otra cara de la moneda, o del espejo, en la que se refugia como único camino hacia la realización personal, y de esta manera le devuelve el gesto a los fanáticos del “progreso”, ya que los placebos ficticios que ellos anhelan lo tienen sin cuidado, por eso sale y entra del centro o la periferia con una naturalidad tal, que el lector no percibe los altos contrastes entre el espacio citadino y el campestre, entre el suburbio y la casa señorial, al fin de cuentas no hay redención ni condena, sólo transformación, biológica y utilitaria; igualmente, puede perfectamente alguien morir porque al mismo tiempo algo vuelve a la vida, nada sucumbe en los ciclos de renovación de la naturaleza. Indudablemente, lo que no cambia, es que todo cambia, y para el artista venezolano Miguel von Dangel, “lo que no cambia se estanca, y lo que se estanca se muere”. Citando la voz narradora de “La mano junto al muro”:

“LA NOCHE PORTEÑA se desgarró en relámpagos, en fognazos. Voces de miedo y de pasión alzaron sus llamas hasta las estrellas. Un chillido (‘naciste hoy’) (...) ‘Esta es una historia que se enrolla sobre sí misma como una serpiente que se muerde la cola. (...) la vida de ella puede pescarse en ese espejo. O su muerte’ (...) Voces de miedo y de pasión alzaban sus llamas hacia las estrellas. La mano de la mujer estaba quieta junto al muro, sobre el pozo de su sangre”<sup>67</sup>.

Principio y fin de la historia se juntan para mezclar la idea de mutación con tiempo cíclico, que es mítico y ancestral. Además, la voz narradora describe los

---

<sup>66</sup> “La actitud melancólica pasa de lo individual a lo social, cruzada por los males del siglo: guerras, totalitarismos, crisis de las utopías sociales, fractura de las ideologías... el ‘temperamento’ melancólico es un estado de ánimo siempre actual. (...) una clase de sensibilidad contemporánea asociada al desencanto, a través de la cual se expresa una subjetividad excedida y por lo tanto abrumada por el mundo”. (<http://anonima.blogspot.com/archive/2005/week51/index.html> , 21-03-2006)

<sup>67</sup>. Guillermo Meneses, *Diez cuentos*, Caracas, Monte Ávila, 1999, p. 195-196

acontecimientos para inmortalizarlos y convertir al personaje central, la prostituta, en la víctima inmolada en aras de un lupanar para, de alguna forma, mantener el bienestar social burgués, o *status quo* en las entrañas del castillo donde se comercian los coitos.

A través del relato<sup>68</sup> se genera la leyenda de “Bull Shit”, apodo de la meretriz asesinada, quien coloca su mano en el muro y ésta se confunde con la materia inerte y deleznable de la piedra, como aquel hombre de las cavernas que grabó la imagen de su mano en las paredes de la cueva, en una especie de ritual mágico que ha superado las barreras del tiempo, y nos indica que alguien estuvo allí mucho antes de la invención de la escritura. Las huellas dejadas por esos seres humanos en la oscuridad de la gruta dan testimonio del valor que la gente, desde siempre, le ha dado a los espacios interiores del refugio, bien sea para decolarlos o, como lo deducen los expertos en la materia, para hacer rituales mágicos religiosos, en los que la imagen de los objetos tarde o temprano se volverá tangible y dejará de ser mera sombra o representación del mundo real. No obstante, la interpretación del cuento “La mano junto al muro” permite resumir ciertos aspectos cruciales y reiterativos del *ars narrativo* menesiano.

A la par de los ya mencionados, surgen los aportes literarios que su obra legó a la creación de varios narradores de la época<sup>69</sup>, ciertamente, la nueva generación de

---

<sup>68</sup> “En el cuento de Meneses encontramos una alta conciencia del relato como ficción, conciencia que es tan extrema que vulnera a la propia ficción, la cual enfatizará su autorreferencialidad al punto de tornarse autorreflexiva: la conciencia del hacer ficticio es tal que la obra se mira a sí misma, problematiza su construcción en tanto hecho estético, crea un mundo representado que revela sus mecanismos de construcción y se ficciona reflexivamente en su interioridad”. Luis Barrera Linares y Carlos Pacheco, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila, 1997, p. 506

<sup>69</sup> “...una búsqueda y un ejercicio constante de la escritura, un afán recurrente de perfectibilidad, cuestión que parecía ser un credo en la conducta literaria de un escritor como Meneses (...) y que de algún modo ha heredado buena parte de algunos de nuestros más consecuentes narradores posteriores a él. Pienso por ejemplo, en Oswaldo Trejo, José Balza,

escritores de los sesenta utilizó los temas menesianos y le dio sus toques personales. En las propuestas de cada uno de esos narradores están implícitos los esquemas (campo-ciudad) anteriormente mencionados, en los que indubitablemente se descalifica la metrópoli y se exaltan los beneficios del espacio rural, montañoso, que sirve de refugio a los guerrilleros urbanos.

Desde el punto de vista vanguardista, la figura del pequeño burgués también está anulada, y la juventud navega casi a punto de hundirse en el territorio citadino, que es caótico y falto de valores, y si los tiene están invertidos. De allí que la figura del “malandro”, la prostituta y todos los execrados sociales se convierta en los héroes o heroínas de las historias contadas por estos novelistas. Como en toda obra que tenga como norte el Realismo Social, los personajes nobles y puros no son responsables de la transformación que sufren cuando llegan al gran centro poblado, puesto que terminan absorbidos por el sistema corrupto y vil, y atrapados en las vísceras del gran monstruo alienante transculturado.

Estos temas vapuleaban la moral y buenas costumbres de la época, ya que si toda sociedad se ve reflejada en las obras de arte que produce, siguiendo la estética de Adorno y Lukacs<sup>70</sup>, éstas deben ser creaciones comprometidas con los contenidos que

---

Salvador Garmendia, Carlos Noguera, Humberto Mata, Sael Ibáñez, Laura Antillano, Antonieta Madrid y José Napoleón Oropeza”. Luis Barrera Linares, “Guillermo Meneses: todos los caminos conducen al espejo”, en *Guillermo Meneses ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1997, p. 176

Ednodio Quintero afirma que “Meneses se fija en el individuo como ser desamparado, abre vías inéditas de indagación en lo existencial. Las décadas siguientes estarán signadas, de una u otra manera, por aquellas búsquedas iniciadas por Meneses. Sería difícil, sin embargo, asegurar que este autor haya creado una escuela, pues a lo sumo reconocemos entre los escritores posteriores a un solitario y devoto seguidor: José Balza. Lo que importa destacar aquí es el cambio de rumbo, tal vez definitivo, que Meneses supo imprimirle a nuestra literatura”. Véase Ednodio Quintero, *Visiones de un narrador*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1997, p. 100

<sup>70</sup> Según Adorno, “Por eso es previsible una renuncia al arte a causa del arte. Las obras que callaron o desaparecieron nos lo están diciendo. Y también en lo social encarnan una

denuncian las injusticias sociales, económicas, políticas y, por supuesto, culturales. Igualmente, son tramas que hablan de la segregación, o *apartheid*, y continúan teniendo vigencia, a pesar de que estamos viviendo momentos importantes de expansión de fronteras, gracias a la globalización y multiculturalismo. Por ende, se genera una sociedad más tolerante, aunque todavía sigan las luchas religiosas y económicas entre Oriente y Occidente. Esto parece indicar que aún quedan algunos muros por derrumbar y fuertes estados mentales maniqueístas por superar.

No obstante, el hombre posmoderno advierte que la cultura del espectáculo, del simulacro, es el nuevo credo y “todo vale”, no busca la creación sino la “recreación”, para resemantizar lo que ya existe, puesto que la originalidad está ligada a la capacidad humana de otorgar nuevos significados a los objetos que ya lo tienen. En esta amplitud de opciones, Meneses inserta sus personajes, y les proporciona las claves necesarias para que se rían de sus propias miserias, incluyendo las de sus congéneres, porque el acontecimiento y sentido coinciden plenamente, remitiendo a la idea del eterno retorno nietzscheano.

“No se puede hablar de “cosas en sí”, escribe Nietzsche en uno de sus apuntes *Wille aur Macht*, porque ninguna cosa se da si no es en referencia a un horizonte de sentido, que hace posible su darse. Sí es así, deberemos decir que las cosas son obra del sujeto que las representa, las quiere, las experimenta. También el sujeto, sin embargo, es algo análogamente “producido” (*geschaffenes*), una “cosa” como todas las otras...”<sup>71</sup>.

En estas atmósferas creadas por Meneses el personaje central encuentra el sentido existencial en los espacios indeterminados, en esos territorios de

---

conciencia auténtica: mejor ningún arte que realismo socialista.” Véase Theodor Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Orbis, s/f, p.76

Para Lukacs “La época del realismo socialista es la evolución del arte y la literatura una fase nueva situada cualitativamente por encima de las anteriores”. Georg Lukacs, *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966, p. 515

<sup>71</sup>. Gianni Vattimo, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, 2ª ed., Barcelona, Paidós, 1992, pp. 28-29

incertidumbre donde no tienen cabida los “dobles” discursos de la sociedad burguesa. La vida del protagonista es auténtica en la medida que arremete contra todo y todos, hasta que, lejos de la hipocresía mundana, logra imponer su verdad.

### 1.3.3 El oficio del escritor

Guillermo Meneses escribe porque busca comunicar una determinada comprensión del mundo, específicamente, esa manera de interpretar la realidad circundante con todos sus aciertos y negaciones<sup>72</sup>. Puesto que el ser humano, por naturaleza, es un ente devorador de sentidos, o un ávido consumidor de respuestas sobre los grandes enigmas de la vida<sup>73</sup>, y valiéndose de métodos científicos, filosóficos y espirituales, trata de abarcar los diversos campos del conocimiento, en su búsqueda por analizar los aspectos más complejos o triviales que el mundo sensible ofrece sin descanso.

“Plantearse escribir es adentrarse en un espacio peligroso, porque se entra en un oscuro túnel sin final, porque jamás se llega a la satisfacción plena, nunca se llega a escribir la obra perfecta o genial, y eso produce la más grandes de las desazones. Antes se aprende a morir que a escribir. (...) Leyendo a los otros o a nosotros mismos, poco margen veo yo para estallidos bélicos y mucho en cambio para la capacidad de un hombre para respetar los derechos

---

<sup>72</sup> El hecho de ser escritor –la certeza de tener la vocación de escritor– reside en la creencia errónea –o verdadera– de poseer un instrumento especialmente destinado a comprender el mundo y a expresar esa comprensión. De tal conciencia resulta además suponer que dicha facultad es suficientemente importante como para transmitirla a los demás. Por ello es imprescindible que la expresión sea también suficiente para dar forma exacta a la imagen del mundo propio del escritor. Guillermo Meneses, *Espejos y disfraces*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 423

<sup>73</sup> Manuel Caballero está convencido que el oficio de escritor no es una profesión sino un destino, incluso, “Hay la idea corriente de que ‘escritor’ sólo puede llamarse quien produce obras de ficción. Pero una prolongada relación con la mesita y la máquina de escribir me ha llevado a concluir que no existe escritura que no lo sea”. Véase Manuel Caballero, “Serie autorretratos (I). Páginas de egotismo”. “Papel Literario”. *El Nacional*, (Caracas) 23-02-1997, p. 1

de otro hombre, y viceversa. Nada menos agresivo que un hombre que baja la vista para leer un libro que tiene en sus manos. (...) Se me dirá que es una utopía, pero sólo en el futuro todo es posible”<sup>74</sup>.

Indudablemente, el autor intenta explicar el gran paso que da un hombre común y corriente en el territorio de la escritura, o campo ficcional, para explicarse a sí mismo, y luego al lector, la misión terrenal que cumple en ese momento.

“No es fácil ser artista para un simple mortal”, como lo manifestó el pintor informalista Francisco Hung, y este aspecto no deja de ser controversial a la hora de pensar en la esencia reveladora o talentosa del ejercicio literario. Mucha tela se ha cortado al respecto, sin embargo, resulta importante destacar la noción menesiana sobre el tema:

“... eso no significa que el escritor tenga que ser necesariamente un explicador, ni un maestro, como tampoco lo contrario: un hermético fabricante de fórmulas ininteligibles. Cuando alguien escribe necesariamente desea comunicar su experiencia, su razonar, su comprender”<sup>75</sup>.

No obstante, según el autor, el problema del escritor no está en el plano de la inspiración, sino en la remuneración que recibe, es conocido también que la creación literaria, en la mayoría de los casos, no es bien pagada. Al contrario, por lo general las personas que se dedican a este tipo de actividades tienen que buscar otros ingresos laborales para subsistir. Y es que el trabajo intelectual en Venezuela no es visto como una actividad vital para el desarrollo del país.

---

<sup>74</sup> Ésta es la visión de un escritor español actual, Enrique Vila-Matas, quien sigue apostándole al futuro del mismo modo como lo hicieron los artistas vanguardistas. Cfr. Enrique Vila-Matas, *El viento ligero en Parma*, México, Sexto piso, 2004, pp. 133-134

Y según Marta Traba, las utopías, “mundos entrevistados, soñados o planeados como algo más justo y más perfecto es lo que impulsa la “dinámica de la historia”. Marta Traba, Op. Cit., p. 285

<sup>75</sup> Guillermo Meneses, Op. Cit, p. 423

Para Guillermo Meneses existen tres clases de escritores, los que hacen su trabajo para ser publicado en medios de comunicación masivos, aquéllos que lo ejercen con intenciones estéticas y literarias, al escribir novelas, poemas y obras teatrales; y a un tercer grupo lo ubica en el campo de la investigación, tal es el caso de los historiadores y científicos, encargados de reflexionar sobre los fenómenos sociales, políticos, económicos y culturales de un determinado período. En palabras del propio Meneses:

“Tendremos primero que llegar a la conclusión de que hay escritores que rinden una tarea para determinada empresa (periódicos, radio, televisión) y otros que se dedican a la labor literaria que establece una relación directa con los lectores: el poeta, el novelista, el dramaturgo, así como también los escritores que son investigadores y científicos: el historiador por ejemplo, el filósofo, el divulgador de sus experiencias y de sus estudios no exclusivamente literarios”<sup>76</sup>.

Además, el escritor de otras latitudes, consideradas por él como más industrializadas, por lo general es víctima de los centros de poder que determinan finalmente los argumentos que éste debe tratar en sus obras, y pagan por ello. No hay libertad de creación ni de pensamiento, pues las sociedades industrializadas avanzan en detrimento del acto creador. Ya que son las grandes editoriales (transnacionales) las que deciden lo que es publicable, y censuran el resto del material. Igualmente, cumplen la función de grandes mecenas que comercian con el imaginario colectivo, comprando la creatividad y conciencia del productor artístico<sup>77</sup>. En este renglón entran los periodistas, locutores de radio y televisión, etc. Situación que reduce

---

<sup>76</sup>. *Ibíd.*, 424

<sup>77</sup> “El discurso de la posmodernidad tiene que ver con lo que aquí en Venezuela llaman las ‘roscas intelectuales’; tiene que ver con lo que está de moda, y si esto te ayuda en términos de promociones”. Wilfrido Corral, “Wilfrido Corral: crítica a la crítica”, “Arte y Espectáculos”. *El Diario de Caracas* (Caracas) 4-11-93, p. 44

notablemente la clientela del escritor, y hace que él mismo tenga que sufragar los gastos de publicación y promoción .

Esta reflexión remite inmediatamente a la visión de Meneses sobre el ejercicio de la escritura, una actividad que de este lado del continente siempre ha estado al margen de los centros de poder, o al servicio de éste, como sucedió con los autores venezolanos durante el siglo XIX y comienzos del XX. Política y literatura, en muchas creaciones están íntimamente ligadas, ya que no se pueden obviar las influencias que han tenido los cambios políticos, económicos y sociales en las producciones artísticas de todas las épocas.

En este sentido, salen a colación, nuevamente, teóricos como Adorno y Lukacs, quienes generaron postulados inmersos en estéticas socialistas para promover la noción de un arte comprometido con las masas e ideologías políticas del momento, sobre todo el papel realista que tiene la creación artística. Una utopía –o canto de sirenas– que puede alcanzar, tarde o temprano, la transformación total de la humanidad, con obras que denuncian las injusticias y anhelan un mundo mejor. Entonces, qué de cierto puede haber en el poder renovador del arte, y qué papel cumple dentro de la sociedad; viéndolo desde este ángulo, vale decir que tiene una función trascendental y no momentánea como lo quisieron hacer ver los artistas de las vanguardias históricas.

Pero, no se busca entrar en diatribas al respecto, no obstante, tampoco se puede pasar por alto estas consideraciones, puesto que la obra de Meneses oscila entre esos dos polos, *el inmanente*, que proclama la independencia del arte en relación con la vida social económica y política de la realidad, que por consiguiente, es

autotélico<sup>78</sup>, con narraciones como “El falso cuaderno de Narciso Espejo” y “Tardío regreso a través de un espejo” y *el trascendente*, que se apodera del cuento “La balandra Isabel llegó esta tarde” y la novela *El mestizo José Vargas*. Sin dejar de lado, obras maestras como “La mano junto al muro” y *La misa de Arlequín*. Aunque, el crítico Juan Liscano considere que *El mestizo José Vargas* es el intento de un gran libro que no llegó a ser<sup>79</sup>. En estos casos, los textos calan perfectamente en el punto medio de los dos extremos anteriormente mencionados, están entre la esencia y la utilidad de la obra de arte.

En Meneses se conjugan y armonizan las fuerzas contrarias con gran diplomacia, no en vano trabajó en varias ocasiones en embajadas europeas. Su espíritu ambivalente y permeable, a las innovaciones de la época, se deja vislumbrar en las páginas de todos sus escritos. Es un hombre de su tiempo, conocedor de las nuevas tendencias artísticas, y sobre todo de los movimientos de vanguardia, de uno y otro lado del Atlántico.

En la novela *El mestizo José Vargas* toma el camino del eurocentrismo para cuestionarlo y no para imponerlo como única vía, se vale de las imágenes y metáforas atrevidas para recrear ambientes anteriores a la Conquista de América, y se vuelve sincrético cuando reconoce que tenemos fachada española con esencia y alma

---

<sup>78</sup> Categoría idealista kantiana que establece la “finalidad sin fin” de una obra de arte, es decir, que cumple un propósito en sí misma.

<sup>79</sup> “*El mestizo José Vargas*, con ser uno de los intentos más ambiciosos del Meneses criollista, resultó también una frustración novelesca. En ese libro no logra conjugar la prosa suntuosa y adjetivada con los planteamientos psicológicos y ontológicos que asoman en el personaje central, ni con la estructura de la novela que resulta difusa y débil. Los contenidos se diluyen en las impresiones preciosistas del paisaje marino, en los trozos poéticos, en las evocaciones sonoras. Meneses hubiera querido crear la novela poemática y simbólica del destino crepuscular y auroral a la vez, del mestizo José Ramón Vargas, en quien combaten las sangres encontradas de sus ascendientes, Aquiles Vargas, altivo descendiente de encomenderos, y Cruz Guaregua, una india”. Juan Liscano, Op. Cit., pp. 85-86

aborigen. Si analizamos bien su obra percibimos la magistralidad con la que trata el problema de las raíces, de los ancestros y la falta de identidad<sup>80</sup>.

Sin embargo, Guillermo Meneses mantiene el bosquejo familiar del hijo mimado por la figura materna o su representación, pero que no conoce al padre o tiene una idea muy vaga de éste. Por eso su obra narrativa tiene cierto dejo de privaciones, que algunas veces son materiales, pero que en la mayoría de los casos están en el plano emocional. Si entramos en la cosmogonía de sus creaciones es factible encontrar que la tierra venezolana, cabe decir, la naturaleza, o paisaje, simbolizan a la madre; y la cultura, religión, educación, instituciones y vida social, son por lo general metáforas del padre ausente, débil o fachada, es decir, sin fundamento ni sustancia en la historia. Por consiguiente en ese “todo” que es la familia, el papel que cumple cada uno de los progenitores tiene matices distintos pero complementarios.

El hombre es acción y fuerza, en cambio la mujer es protección y ternura, cuando se invierten los roles, o falta uno de ellos, comienza la debacle y se percibe el final incierto. En tal sentido, el personaje menesiano generalmente necesita respuestas y un lugar en el mundo, en ese espacio que asume como territorio ficcional, o limbo espectral que se refleja en el espejo, sin identificación definida, y en consecuencia, sin designio existencial.

---

<sup>80</sup> También Teresa de la Parra, en *Ifigenia* (1924) asoma el dilema con sorna, en uno de los paseos que hace la sofisticada protagonista, María Eugenia Alonso junto a su tío Pancho por los suburbios de la Caracas de principios del siglo pasado; expone su teoría con gran naturalidad como si estuviera conversando de moda, o de algún tema banal, sin embargo, convoca la reflexión del lector, cuando indica que nuestra mezcla sanguínea está en constante disputa, porque el mestizaje legado por la Conquista y Colonización, fisiológicamente hablando, no se pone de acuerdo en nuestras venas, mucho menos en los pensamientos y acciones del ser venezolano.

Para ilustrar esta idea se cita a Julio Alvarado, personaje principal del cuento “Un destino cumplido” (1947):

“Luego dentro de la pesada tristeza lagrimeante, apareció – precisa, admirable de pureza– la idea que lo sostuvo en su congoja. Fue como si alguien escribiese las magníficas palabras armoniosas y serenas. Ante él aparecieron una a una, las letras de luz, hasta que miró la frase completa: Un destino cumplido, Julio Alvarado: FRACASO”<sup>81</sup>.

De allí que sea fascinante entrar en los ambientes contradictorios que sugiere Guillermo Meneses, quien, a la par de Juan Carlos Onetti, reproduce escenarios que están situados al margen, y sus habitantes hablan desde la carencia, o desde el lugar donde entran en crisis todas las ilusiones de la mentalidad positivista/burguesa moderna. Siguiendo el punto de vista del investigador Ángel Rama:

“Esta visión es intrínsecamente moderna y hay que ir a algunos textos claves de Cortázar (“El perseguidor”) o de Onetti (“Para una tumba sin nombre”) para encontrar un equivalente. Su modernidad es directamente hija de la lucidez y de una captación muy ávida del presente, rehusando el auxilio de los esquemas interpretativos preestablecidos, por prestigiosos que fueran. Tal desnudez y tal rigor, tal radicalismo en la búsqueda de un arte de la verdad, son las mejores lecciones que ha legado a la cultura latinoamericana. Padre y maestro mágico también él, aunque tal definición le hubiera dejado enteramente indiferente”<sup>82</sup>.

Es importante destacar que la crítica venezolana ha reconocido el aporte de Meneses, unos más, otros menos<sup>83</sup>, pero todos coinciden en la importante proyección

---

<sup>81</sup>. Guillermo Meneses, Op. Cit., p. 103

<sup>82</sup>. Ángel Rama. *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 97

<sup>83</sup> “Con Meneses, en cambio, he incurrido varias veces en la nada grata actitud de tener que afirmar que respeto verdaderamente sus aportes innegables a la narrativa venezolana, por la totalidad de su obra, pero igualmente he sido quisquilloso ante la estructura e importancia de un cuento como ‘La mano junto al muro’ (1951), cuestión ante la cual algunos de mis amigos escritores me han aseverado que no se trata realmente de la calidad del relato citado, sino que

que su obra tuvo, y tiene, en las producciones literarias posteriores a su incursión en el campo intelectual venezolano<sup>84</sup>. Además, para Rodríguez Ortiz<sup>85</sup>, en la actualidad nadie duda del impacto causado, entre los jóvenes novelistas, poetas y ensayistas, por sus meditaciones sobre la estética de la palabra y la autoconciencia del escritor, porque “Con Meneses ha habido el intento de hacer una tendencia, si la misma no ha cristalizado, por lo menos es una creencia compartida, o un código de prohibiciones y pautas”. Tampoco es innegable que su legado artístico derrumbó muros paradigmáticos de la “tradicción edificante” en los años sesenta, y actualmente sigue siendo objeto de estudio en el panorama humanístico de Venezuela.

#### **1.4 Disertaciones sobre crítica literaria y artística en Venezuela**

La crítica tradicional se basó en los criterios clásicos de las grandes autoridades del mundo antiguo, Platón, Aristóteles, Luciano, Longino, Quintiliano, Dionisio, Plinio, Frontón y Pausanias, por citar algunos nombres que mencionó Oscar Wilde en un ensayo titulado: *El crítico artista*, en el que además señaló que los griegos legaron a la humanidad el espíritu crítico, y éste lo ejercieron para reflexionar sobre temas políticos, éticos, metafísicos, religiosos, educativos, y en las dos artes

---

no he realizado con él la lectura que se merece (en otras palabras que no lo he sabido leer)”. Luis Barrera Linares, Op. Cit., p. 112

<sup>84</sup> “Muchos planteamientos estéticos de esta narrativa de Meneses encontrarían resonancias en las nuevas promociones literarias que comenzaron a publicar a partir de 1958 y, sobre todo, a partir de mediados de los 60. Nos referimos a escritores como Salvador Garmendia y José Balza, y en general a todos aquellos que se relacionaron con las revistas CAL (...) y En Haa: Renato Rodríguez o Carlos Noguera entre otros. A éstas habría que añadir el título de otra revista de los 70. *El falso cuaderno*, en la que se reconoce a primera vista la vinculación con la estética de Meneses, y muestra el papel que éste ha jugado en el desarrollo de un sector de las últimas promociones.” Javier Lasarte, Op. Cit., pp. 81, 91

<sup>85</sup>. Oscar Rodríguez Ortiz, *Paisaje del ensayo venezolano*, Maracaibo, Universidad Cecilio Acosta, 1999, p. 87

más elevadas y supremas (La Vida y la Literatura). En tal sentido, afirmó tajantemente que “los griegos eran una nación de críticos de arte”<sup>86</sup>.

Incluso manifestó que cada arte tiene su propio crítico, aunque destacó la especulación literaria, porque “...conocer los principios del arte más elevado es conocer los principios de todas las artes”<sup>87</sup>. Siguiendo estos preceptos, es más que evidente el apego de este escritor por la estética helena y la sistematización decimonónica del conocimiento enciclopedista<sup>88</sup>. “La idea era entender la poética como una especie de teoría literaria”<sup>89</sup>.

El crítico literario Pedro Beroes propuso que con Taine otros factores deterministas cobraron vigencia, entre ellos, la raza, el ambiente y el momento; aplicó su teoría naturalista al origen, esencia y valor del objeto artístico. “En suma, el estudio de una obra de arte comprenderá la personalidad del autor, el ambiente literario y la época histórica.”<sup>90</sup>. Por consiguiente, este método, al alejarse de la estética, produjo una verdadera sociología del arte. Si bien, la ciencia no posee las herramientas necesarias para explicar la condición esencial del objeto artístico, esta tesis permaneció intacta hasta el siglo XX. Más adelante, se tomaron en cuenta aspectos como el estilo y rumbo histórico, reflejados en el lenguaje de las obras literarias, y vinculados con los métodos cartesianos (inductivo y deductivo), que incluyeron el procedimiento filológico de Spitzer.

Puesto que de esta manera, gracias a ciertas locuciones presentes en la obra, era posible conocer la actitud del escritor, y por medio de ésta quedaba revelada el

---

<sup>86</sup>. Oscar Wilde, *Obras completas*, 7ª ed., Madrid, Aguilar, 1961, pp. 920-924

<sup>87</sup>. Oscar Wilde, *Ibíd.*, p. 925

<sup>88</sup> El lema dilecto de la ilustración era “... ¡Sapere aude; (atrévete a conocer) ¡ten el valor de servirte de tu propia razón!”. Véase Marcelino Bisbal, “Comunicación y cultura: para pensar lo massmediático”, en *Comunicación*, (Caracas) (92): 46, 1995

<sup>89</sup>. Wilfrido Corral, *Op. Cit.*, p. 44

<sup>90</sup>. Pedro Beroes. *Dos ensayos*, Caracas, UCV, 1969, p. 35-44

alma de su país de origen. Sin embargo, las circunstancias sociales ge históricas<sup>91</sup> que determinaban el desarrollo de la creación artística fueron pasadas por alto. Finalmente, afirmó:

“¿Qué la obra literaria auténtica, como la llama Dámaso Alonso, es eterna? Tal vez es preferible que no lo sea. Porque la eternidad no es medida del tiempo del hombre. La obra de arte auténtica es actual, no con esa actualidad efímera y volandera, sino con esa otra actualidad –no eternidad– permanente que sí es medida cabal del tiempo del hombre”<sup>92</sup>.

En otro orden de ideas, la vanguardia, como superación de esos valores y esquemas tradicionales anquilosados, buscó nuevas posibilidades expresivas y tendencias innovadoras relevantes que, desde la segunda década del siglo XX, más allá de los logros estéticos particulares de cada grupo, compartió la necesidad de dirigir el arte por rumbos diferentes y de esta forma abandonar posturas conformistas. Además, se convirtió en lugar de encuentro, porque de la ruptura surgió y se basó la tradición hispánica de transformación constante. Por ende, la complejidad de las narraciones del siglo XX radicó en el alejamiento que éstas establecieron con la mimesis clásica, para indagar sobre las posibilidades estructurales de la forma y el contenido, que provocaron la disolución definitiva del triángulo lingüístico. Y el objeto, al quedar liberado del significado absoluto y de su condición de cosa real, invadió el torrente del cosmos simbólico, tornándose “pansémico”.

Instituida por la tradición moderna, de corte duchampiana, la obra ausente aparece donde menos se la espera, y existe sólo a través del comentario, como

---

<sup>91</sup> “Convengamos entonces, en lo siguiente: cualquier selección o juicio en función de lo contemporáneo, y más precisamente de lo actual, es la selección o el juicio de una sensibilidad individual o colectiva dentro de un marco histórico; es la expresión de un gusto condicionado por contextos de época y cultura...”. Orlando Araujo, “¿Hasta cuándo Peonía?”, en *Venezuela en seis ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987, p. 114

<sup>92</sup>. Pedro Beroes, Op. Cit., p. 53

sucedió con “Fontana” (1917) de Marcel Duchamp o R. Mutt<sup>93</sup>, que desacralizó definitivamente el culto al objeto artístico, para ponerlo al alcance de todos, es decir, con ese gesto insolente, se democratizó de una vez y para siempre el acto creativo. Porque desmontó por completo el mito del genio inspirado por los dioses, o mensajero de las verdades divinas, que propuso el paradigma del *Ión* platónico.

También, con la irrupción de las poéticas de ruptura todos podían ser artistas, si así lo decidían en un determinado momento, ya que los reconocimientos y condecoraciones burguesas no tenían ninguna importancia, ni definían el esplendor de sus creaciones.

Incluso, en sintonía con esta idea, Ángel Rama indicó en 1978 que la conciencia especular forma parte de cualquier actividad intelectual y “La función crítica es propia de todos los seres humanos, la ejerce el escritor, la ejerce el ciudadano, la ejerce el crítico”. Sin embargo, no se puede pasar por alto que existen múltiples disciplinas que la orientan, ampliamente determinadas por “la doctrina, la filosofía, la estética” y, lo que él considera más importante, “la cultura de Latinoamérica, que es algo que no es creación de los hombres cultos, sino que es la creación de la nación latinoamericana”<sup>94</sup>.

Por esa época, Guillermo Sucre advirtió que la *Nueva Crítica* esclarece el mundo mediante las palabras, basándose en la escritura, la creación y la subjetividad, “Sobre todo porque el escritor y el crítico se hacen frente a una misma realidad: el

---

<sup>93</sup> “... (y ahora también de Stieglitz)”, el fotógrafo artista que hizo posible el registro visual de un urinario que desapareció por decisión e ingenio de Marcel Duchamp, ‘la fotografía de una obra sin existencia (...) para comenzar a existir como pura reproducción. (...) Fontana había inaugurado distraídamente una retórica posible del arte como arte sin original, de la obra de arte como reproducción pura e ilimitada, sin el ‘aquí y ahora de la obra’ para utilizar los términos con los que Benjamin califica el tipo de ‘suplemento’ que conlleva el ‘aura’”. Pérez Oramas, Op. Cit., p. 167

<sup>94</sup>. Ángel Rama, Op. Cit., pp. 142-144

lenguaje”. No obstante, el aspecto fundamental de la crítica se halla en la erótica del discurso, es decir, en el goce del lenguaje. Puesto que “Este placer en nada disminuye la lucidez; por el contrario, introduce una relación más estimulante con la obra y el mundo”. Así las interpretaciones centradas en la obra, y no fuera de ella, evitan el impresionismo puro, o la imposición del canon aristotélico de la crítica tradicional, definido por “la verosimilitud, la objetividad y, por lo tanto, la asimbología de la obra”<sup>95</sup>.

Cabe destacar, que el rol de la literatura venezolana y latinoamericana en general ha sido muy versátil, de allí que sus relaciones con la tradición histórica sean estrechas<sup>96</sup>, según la investigadora María Ramírez Ribes, “En nuestro continente la literatura, entre otras cosas, ha llenado el vacío que ha dejado la historia”, por eso la crítica es entelequia y viceversa, ya que “En nuestras novelas, en nuestros cuentos está la verdad ambigua y escurridiza de nuestra vida”<sup>97</sup>.

Para el investigador Simón Noriega, a partir de la primera década del siglo XX se introdujo en Venezuela la crítica de arte hecha en presencia de los cuadros, y de visitas a los talleres de los artistas, situación que trascendió el “mero ejercicio literario”<sup>98</sup>, y se convirtió en verdadera comprensión de la obra de arte.

---

<sup>95</sup>. Cfr. Guillermo Sucre, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977, pp. 264-265

<sup>96</sup> “En el ámbito crítico norteamericano, desde hace unos quince años, lo que se ha hecho es retomar algunas ideas de Roland Barthes respecto a la relación historia ficción. Básicamente tiene que ver con el hecho de que uno puede leer la historia como ficción y la ficción como historia (...) En otras palabras, los libros de historia tienen muy poco que ver con objetividad”. Wilfrido Corral, Op. Cit., p. 44

<sup>97</sup> “¿Para qué sirve la literatura? La literatura sirve para esto y mucho más. Ella es vehículo del conocimiento de nuestra tradición., expresión de nuestra cultura, es búsqueda de esa utopía que ha marcado nuestros pasos. (...) y es, ante todo, paradójicamente, la esencia de nuestro sentir, de ese ser y estar en el mundo que, por su peculiaridad, ha centrado en la creación literaria el eje de su necesidad vital.” María Ramírez Ribes, *¿Para qué sirve la literatura?*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1995, pp. 13-15

<sup>98</sup> Simón Noriega, Op. Cit., p.32

Juan Calzadilla en un ensayo sobre la evolución plástica venezolana para el catálogo de una prestigiosa galería caraqueña, expuso que el trabajo reflexivo de esos años

“...consistía en crónicas o ensayos históricos, llenos de anécdotas y memoraciones personales, encomendados a grandes literatos, cuando no se reducían a breves notas circunstanciales o por encargo”<sup>99</sup>.

Sin embargo, Palenzuela plantea que dicha afirmación está distorsionada, pues Calzadilla ignora por completo la columna que sobre crítica de arte, tuvo Alberto Junyent en los años cuarenta, tiempo que también sentó las bases para el análisis acucioso que hacía Ida Gramcko, incluso pasa por alto los escritos de Alejandro Otero en los 50'; y los aportes de Juan Liscano y Guillermo Meneses son esas “notas circunstanciales” que menciona en el ensayo.

“...descarta al literato Mariano Picón-Salas; pero resulta que sus textos (reunidos en *Las formas y las visiones*) señalan la Calidad de una escritura específica que contribuyó a impulsar el conocimiento de la pintura en un primer trayecto en que el arte en Venezuela carecía de referentes metodológicos, de criterios o de iniciales interpretaciones”<sup>100</sup>.

Además Palenzuela aseguró que el historiador por excelencia en Venezuela durante los años sesenta fue Alfredo Boulton, y la crítica de arte tenía un nombre indiscutible, Marta Traba, quien peleaba y publicaba contra todos, consagrados o no, desde las páginas de El Nacional. Incluso, lamentó que, a pesar de los años de ausencia, no se le haya rendido un merecido homenaje. “Evidentemente, aún la escritura de Marta Traba incomoda”<sup>101</sup>.

---

<sup>99</sup>. Juan Calzadilla. *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*, Caracas, Cecilia Fajardo-Hill y Aixa Sánchez, 2002, p. 28

<sup>100</sup>. Juan Palenzuela, “Sala Mendoza: sus primeros 45 años”. *Papel Literario. El Nacional*. (Caracas), 11-09-2004

<sup>101</sup>. Juan Carlos Palenzuela, “Sobre la crítica de arte en Venezuela”. *Últimas Noticias*. (Caracas) 02-12-90, p. 6

En 1997 el investigador Víctor Bravo habló sobre la situación de la conciencia crítica transgresora, que más adelante cimentaría las bases de la “tradición edificante”, como él llamó al canon oficial de la cultura venezolana; y determinó que la narrativa nacional, por lo general, ha carecido de la promoción necesaria, de políticas editoriales precisas y de una crítica metódica que la sustente, porque esta última sólo se ha manifestado en “aleteos de golondrinas”. Citando sus palabras:

“De allí la recuperación de la obra de José Antonio Ramos Sucre y Guillermo Meneses como puntos de fuga de esa otra tradición. (...) Con *Sardio* y *El Techo de la Ballena* la modernidad parece entrar por fin en la cultura venezolana; la literatura por fin se sitúa en los bordes de la resistencia de la conciencia crítica, y desde allí explora las diversas formas de lo transgresivo: la abyección y el humor, la parodia y la hipérbole, la intensidad poética y la resonancia universal”<sup>102</sup>.

Partiendo de este hecho, en Venezuela durante los ‘60, esos ecos de cambio radical de principios de siglo dejaron una estela indeleble en la actitud crítica de la revista CAL, medio impreso que proyectó la obra flexible y heterogénea de cualquier artífice agrupado en las filas de movimientos irreverentes u oficialistas, y que al mismo tiempo promovió la simbiosis entre la exégesis, el arte y la literatura de esos años sicodélicos. En consecuencia, no es de extrañar que los textos publicados en sus páginas destacaran la pluralidad de ideas, y abarcaran todo el espectro cultural del acontecer literario, académico, teatral, cinematográfico, plástico, fotográfico, arquitectónico, sin pasar por alto el imaginario popular del país.

Algunos críticos literarios de los años sesenta consideraron que la novela hispanoamericana a partir la segunda mitad del siglo XX estaba signada por la decadencia, tal es el caso de Manuel Pedro González, quien opinó que la tendencia

---

<sup>102</sup>. Víctor Bravo, “Entre el infinito y el estornudo. Narrativa venezolana no confrontada”, “*Verbigracia*”. *El Universal* (Caracas) 10-08-1997, pp. 2-3

mimética era el principal problema que aquejaba a la narrativa americana, luego de un período de esplendor (1840-1950).

Y en los años 90, los aportes de la Década Prodigiosa fueron las bases sobre las que se asentó la nueva “tradición edificante”, o canon oficial de la resistencia de la cultura venezolana. Sin embargo:

“Es necesario crear el imaginario especular de nuestra cultura, el ámbito para la posibilidad imaginaria de una nación, no la de los nudos gordianos sino la que debe transformarse para enfrentar las exigencias de los nuevos tiempos. Imaginario que, como lo intuyeron *Sardio* y *El Techo de la Ballena*, cuestione la tradición especular, la desmitifique en el complejo signo paródico que también la recupere, un imaginario que se sitúe, como pedía Felisberto Hernández, entre el infinito y el estornudo...”<sup>103</sup>.

También es importante suponer que los límites entre las fronteras de los distintos lenguajes artísticos y literarios se han extendido, como “un signo de auténtica modernidad”<sup>104</sup>, efectivamente, y siguiendo la perspectiva de Tzvetan Todorov<sup>105</sup>, los géneros literarios ya no tienen razón de ser en nuestra tiempo, porque éstos han sido invención del discurso humano actual; sólo importa el libro y la obra de arte sin etiquetas, o lejos de los encasillamientos del pasado, pues ahora “No se habla más de poesía y prosa, testimonio y ficción, sino de novela y relato, lo narrativo y lo discursivo, diálogo y diario”. Incluso es factible encontrar en la década de los sesenta también, una visión integradora de las diferentes expresiones artísticas,

---

<sup>103</sup>. Víctor Bravo, *Ibidem*

<sup>104</sup> Calinescu propone dos tipos de Modernidad: la económica- histórica que se apoya en el ideal del progreso científico, la Revolución Industrial y los cambios sociales instaurados por el capitalismo. Y la estética contestaria, que se alza en contra de los filisteos burgueses de gusto abyecto. En la que se establecen las nociones del arte por el arte, o la autonomía artística kantiana. Matei Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad*. Madrid, Tecnos, 1991, p. 67

<sup>105</sup>. Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila, 1996, pp. 47, 62

es decir, dónde termina la pintura y comienza la escultura, y viceversa<sup>106</sup>, de la misma manera como lo indica Blanchot:

“Sólo importa la obra, la afirmación que está en la obra, el poema en su singularidad apretada, el cuadro en su espacio propio. (...) la obra es el movimiento que nos lleva hacia el punto puro de la inspiración de donde ella proviene y adonde parece que no puede llegar sino desapareciendo”<sup>107</sup>.

Margarita D’Amico, encargada de hacer crítica de arte para el diario El Nacional en los ‘90, consideró que los artistas conceptuales de los años setenta anularon totalmente el papel del crítico, puesto que ellos creaban y reflexionaban sobre el proceso al mismo tiempo, por eso no necesitaban las interpretaciones ajenas que hicieran valer sus conceptos, proposiciones o ideas; además eliminaron la noción de arte-objeto y todo lo que tenía que ver con el estilo, calidad y permanencia, aspectos que eran fundamentales para el arte tradicional, así como también, las cualidades estéticas y los materiales dejaron de ser indispensables para este “Conceptual Art”.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Margarita D’Amico hizo un recorrido por la situación de las vanguardias artísticas del siglo XX, y encontró que en los 60 estaba en escena un grupo Neo Dadá o Neo Barroco, llamado Fluxus, que tuvo que ver con todas las artes, “ya que en los 60 no aceptaban las demarcaciones que todavía hoy quieren imponerles: pintura, escultura, dibujo. (...) Por su puesto que hablamos en términos de arte no tradicional. De los experimentos Fluxus nacieron dos formas de arte que dominaron luego la escena de vanguardia: arte comportamiento y arte conceptual”. Cfr. Margarita D’Amico, “Vanguardias artísticas del siglo XX/ X. Fluxus el anti-arte en su segunda vuelta”. *El Nacional* (Caracas) 13-05-1990, p. C-3

<sup>107</sup>. Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*. 2ª ed, Caracas, Monte Ávila, p. 225

<sup>108</sup> “Denominación lanzada por el ex minimalista Sol Lewitt en 1967. (...) Arte como idea, Arte como conocimiento. Procesos mentales versus operaciones manuales. El concepto por encima de la forma. (...) La influencia del Arte Conceptual, a lo largo de la década del 70, fue tan grande y radical que se llegó a afirmar que los historiadores del futuro no harán distinción entre arte abstracto y arte figurativo, arte pop y arte op, sino entre arte pre-conceptual y arte post-conceptual.” Margarita D’Amico. “Vanguardias artísticas del siglo XX/XII. Arte conceptual: Viaje a la arqueología de las ideas.” *El Nacional* (Caracas) 10-06-1990, C-5

Actualmente, todavía el concepto se antepone a la imagen, o presentación-reproducción del objeto, esto hace que las propuestas de los nuevos artistas estén más cerca de la literatura, al condensar con palabras y fotos la idea que se tiene sobre una determinada ambientación, instalación, ensamblaje, etc. El arte conceptual ha hecho que aumenten los archivos documentales del museo, biblioteca y hemeroteca. Evitando que las bóvedas de sus colecciones artísticas colapsen, en ese afán de las instituciones museísticas de almacenar la mayor cantidad de objetos producidos por la intuición y técnica terrenales. Siguiendo la noción del investigador Pierre Francastel:

“Por el arte, así como por la palabra y las técnicas, el hombre, al darles forma, concreta un universo cuyas dimensiones corresponden a su naturaleza, dentro de los límites de su capacidad temporal de intervención puesta de manifiesto por actos consecutivos a representaciones. Toda acción, toda imagen inventada es creadora de realidad. Una sociedad no aplica una Verdad, la funda”<sup>109</sup>.

La visión materialista-histórica de Marta Traba, al final de la década del ‘70, se reflejó en el artículo titulado “Venezuela: Cómo se forma un plástica hegemónica”, que versa sobre la influencia directa que tuvo el canje económico, del país rural al petrolero en el acontecer cultural de esos años, específicamente hace una síntesis completa del caso de la pintura venezolana durante tres décadas consecutivas. Esta crítica, se convierte en denuncia, al cuestionar cómo la estructura capitalista hizo que la cultura se volviera un reflejo virtual de un país moderno que no existía, de una nación deslumbrada por los oropeles de la industrialización, de allí que los poderes, económico y político (democráticos), determinaron la superestructura de la República. En sus palabras:

“No niego que temo el poder de la cultura dominante venezolana, justamente porque la excepcionalidad de su súbita riqueza la vuelven insegura y frágil. (...) tampoco oculto mi preocupación de que, a casi treinta años de distancia de los

---

<sup>109</sup>. Pierre Francastel, *La figura y el lugar*, 2ª ed., Caracas: Monte Ávila-LAIA, 1988, p. 19

disidentes: hay favoritos, burócratas o marginales. ¿Es esto posible o al menos aceptable? (...) También Venezuela, por ser el único país petrolero, es un país singular. Lo apasionante será ver si el nuevo arte emergente resuelve atender a ese país real, o las ficciones de la cultura dominante”<sup>110</sup>.

Para el investigador Juan Acha, la crítica de arte comenzó siendo un “capricho de literatos cultos”<sup>111</sup>, y, más adelante, recurrió a la metáfora que, a su modo de ver, es el principal instrumento cognoscitivo de la historia del arte. Luego, al independizarse del ámbito literario y superar las limitaciones de la historia del arte, surgió la crítica especializada (1950-1975), encargada de explicar teóricamente la existencia y transformación del arte contemporáneo.

Ya para la década del ochenta, las herramientas modernas, el “estructuralismo, semiótica, informática, psicoanálisis, materialismo dialéctico e histórico, etc., estaban a merced de la conciencia crítica de la época y, como sucedió con la crítica literaria, ésta dejó de ser “un mero instrumento del prestigio de los artistas y de los intereses del comercio del arte, para tornarse en productora de teorías”. Porque, según la investigadora Marta Traba, la crítica determinada por los nacionalismos latinoamericanistas cayó en el conformismo y la vulgaridad.

“Todas las fuerzas culturales son invitadas por la voz agridulce del nacionalismo a sumarse a las cruzadas de las culturas nacionales y la crítica no es la última en escuchar, por cierto las invocaciones de la patria. Lo que se le insinúa es aparentemente sencillo; pero no llega a cubrirse con el pabellón nacional la inmoralidad de una posición llena de conformismos y nutrida de continuas concesiones”<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup>. Marta Traba, Op. Cit., p. 219

<sup>111</sup>. Juan Acha. “La crítica de arte en América Latina”, en *Boletín de los Archivos y Centros de Documentación del Arte Moderno y Contemporáneo*. (Caracas) (19): 9-10, 1984

<sup>112</sup> “El concepto de unidad literaria es totalmente decimonónico, pues obedecía a factores inherentes a la identidad, al arraigo comunitario y, sobre todo responde a una concepción del mundo muy estrecha y particularizada. La unidad se transformó en diversidad, lo “uno” pasó a ser “múltiple”, la nacionalidad se disolvió en universalidad. Este es el valor esencial que

En las postrimerías del siglo XX, ya los críticos presagiaban el final de la ideología estética vanguardista, y las polémicas entre arte no objetivo y las opciones narrativas o figurativas del arte ya han sido superadas, puesto que las obras actualmente requieren de circunstancias contextuales e historizadas que exigen una lectura “figurativa” y “referencial”<sup>113</sup>.

Es así como, desde el punto de vista cultural, social, económico y político, los escritores y artistas han tenido en la mira el problema de la “dependencia”, algunos para ensalzarla otros para condenarla, según sea el contexto y las inquietudes revolucionarias de pintores y narradores, pero hasta ahora sólo se ha avanzado en círculo, como “la serpiente que se muerde la cola”, citando la voz narradora del cuento de Meneses “*La mano junto al muro*”.

“... como es sabido, en los últimos años un proyecto global ha barrido las ilusiones particulares y se ha logrado relativa unanimidad sobre la idea de que únicamente será destruida si se produce el cambio de estructuras, es decir, la transformación radical de la sociedad capitalista en sociedad socialista, de matiz múltiple y a veces, como lo corrobora la historia más reciente, inesperado. (...) Todos los creadores que hablaron y actuaron reconociendo el problema de la dependencia apuntaron hacia la autonomía y la urgencia de identidad”<sup>114</sup>.

Evidentemente, parece ser que la palabra “libertad”, o la “no dependencia”, es la gran razón del “ser nacional”<sup>115</sup> latinoamericano. Sin embargo, la gran

---

por fortuna ha prevalecido los últimos setenta años. (...) Si alguna cosa ha ido siempre contra los patriotismos y los falsos nacionalismos, esa ha sido la literatura, cuya única razón es ofrecer un documento libre y despojado de la condición humana”. Juan Carlos Santaella, “Las trampas del nacionalismo literario”. *El Universal* (Caracas) 07-05-1995, p. 4-3

<sup>113</sup>. Luis Pérez Oramas, Op Cit., p. 125

<sup>114</sup>. Marta Traba. Op. Cit. p. 325

<sup>115</sup> “Pero las necesidades de un pueblo cambian con sus situaciones históricas. Cada situación plantea un nuevo reto para responder a ella. La identidad de un pueblo evoluciona y se va conformando en esos sucesivos cambios. Implica a menudo identificaciones sucesivas con otras culturas. Tanto en los individuos como en las colectividades, la identidad no se constituye al diferenciarse de los otros, sino mediante un proceso complejo de identificación

contradicción surge cuando las ideas emancipadoras tienen, generalmente, cadenas opresoras entre los pliegues de sus discursos. En todo caso, es un pacto que establecen los centros de poder con aquéllos que se creen poseedores de la verdad, ya que los modelos, políticos y económicos siempre han marcado las directrices culturales sin aceptar ideas ajenas. Por mucho que se hable, desde la perspectiva posmoderna sobre crítica y culturas latinoamericanas híbridas, el pensamiento que predomina en los cenáculos académicos de Nuestra América es el que se genera en pleno corazón de las potencias mundiales. Dijo Román de la Campa:

“No sería una exageración decir que la crítica literaria y el mercado de diseminación en lengua inglesa del pensamiento literario-posmoderno han sido, y siguen siendo los códigos predominantes del discurso sobre la posmodernidad en general, y sobre la literatura latinoamericana en particular. (...) Las cuatro quintas partes de las revistas del mundo donde se trata la literatura latinoamericana se publican en los Estados Unidos”<sup>116</sup>.

Incluso, este investigador agrega que, a partir de los sesenta, los nuevos discursos críticos abren un sinfín de posibilidades para el análisis de los textos, con los formalistas rusos, el estructuralismo, la hermenéutica y el materialismo de Benjamín, la semiótica cultural de la escuela de Frankfurt, las posturas feministas, la semiosis de Barthes y la deconstrucción posmoderna. Pero, en la década de los ochenta, el complejo orden cultural que se establece (fin de la Guerra Fría, caída del muro de Berlín) trastoca categóricamente “la función del arte y la crítica académica”. Asimismo, los nuevos discursos teóricos del campo literario hacen rizoma con la obra de Foucault, Derrida y Man, sin pasar por alto las relecturas de Nietzsche, Heidegger y Borges. Además, la crítica comienza a utilizar los lenguajes técnicos especializados, así como también, a abarcar las áreas sociales, artísticas, humanísticas y científicas,

---

con el otro y separación de él”. Luis Villoro, *América Latina, historia y destino. Homenaje a Leopoldo Zea II*, México, UNAM, 1992, p. 404

<sup>116</sup>. Román de la Campa, *América latina y sus comunidades discursivas*, Caracas, CELARG-Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 1999, p. 19

es decir, se expande hacia temas “que encierran a los otros discursos dentro de esa búsqueda epistémica”<sup>117</sup>.

En todo caso, la reflexión crítica se inclina más hacia el territorio de la verdad axiomática (evidencial), supeditada a la mentalidad científica; y la verdad filosófica (testimonial), que se asume libre y soberana ante cualquier estructura de dominio epistemológica<sup>118</sup>, forma parte de la teoría literaria. En consecuencia,

“EL INDIVIDUO CREADOR ES LIBRE, pasmosamente abierto y dispuesto. No se puede entender de otro modo. Mientras el mundo siga constituyéndose en la humanidad, habrá necesidades. Esto es, capacidades, modos de hacer todo sensible en la lucidez creativa. Cuando se habla de conciencia histórica de la plástica, se habla como crítico, el artista procede en su fantástico abismo, en su propio deslumbramiento, donde nadie puede dictar (o sugerir) normas”<sup>119</sup>.

Además, es probable que, más allá de la visión relativista y hermenéutica, la literatura inmanentista en la actualidad se interprete a sí misma, y reflexione sobre los procesos creativos y la manera como los descifra el autor/emisor/productor, quien se convierte en crítico y primer lector de sus producciones<sup>120</sup>, y de esta forma ahorra significativamente el trabajo al receptor menos especializado.

---

<sup>117</sup>. *Ibíd.*, pp. 22-23

<sup>118</sup> “Si éste es el origen de la conciencia, de la lengua, de la gramática y de la filosofía en ella implícita, sobre todo por lo que se refiere a la noción de sujeto y a la de predicado, no será difícil ver cómo también la fuerza compulsiva de las reglas de la lógica, de los principios fundamentales del pensamiento, más allá de las que no podemos ir, es, en cambio, claramente, la misma fuerza históricamente consolidada de las estructuras del dominio que han penetrado totalmente en la lengua, y por ende en la filosofía de la gramática, de la que no podemos salir”. Gianni Vattimo, *Op. Cit.*, p. 213

<sup>119</sup>. Roberto Guevara. “Pensamiento y creación”, *Haoma* (Caracas) (3): 29, p. 68

<sup>120</sup> Desde el siglo XIX, indicó Wilfrido Corral, “hay suficientes textos críticos escritos por novelistas que denotan el alto nivel de conciencia que tenían acerca de su obra y la obra de otros novelistas hispanoamericanos y sobre la novela como género”. Wilfrido Corral, *Op. Cit.*, p. 44

Éste es uno de los grandes aportes de la obra moderna del siglo XIX, consolidado con los movimientos de ruptura durante el siglo XX. Aunque los contenidos herméticos y los enunciados filosóficos utilizados por el escritor puedan hacer tambalear las bases cognoscitivas del investigador más experimentado, y en lugar de alumbrarle el camino al receptor/lector/consumidor, terminan oscureciendo aún más la brecha de la interpretación.

Al confrontarse y negarse a sí misma, la literatura pareciera que no necesita de nada ni de nadie que justifique su existencia, sin embargo, está comprobado que el acto creativo más azaroso no es autosuficiente, y necesita de la mirada del otro que lo completa y le da sentido. Según Platón, el conocimiento de algo se definía en relación con su contrario, es decir, no se podía conocer el placer, si antes no se había experimentado el dolor; del mismo modo, la obra de arte sería sólo materia inerte, o despojo, sin el hálito de vida que le transfiere el encuentro fortuito con un espectador cualquiera. Y durante esa aproximación entre sujeto y objeto se produce el hallazgo del ente que revela súbitamente su verdad<sup>121</sup>, y puede ser, o no, el reflejo de una época, en otras palabras, se manifiesta en ese punto incierto donde la vida y el arte se confunden y diluyen sus fronteras.

Por otro lado, se viven momentos en los que la voz del subalterno es escuchada y ejerce su dominio en el campo de la crítica y teoría, aunque parezca contradictorio, el “débil” ha denunciado a las autoridades del saber occidental desde las propias entrañas de sus academias. Además, la obra de arte vista con la lupa de los postcoloniales y los Estudios Culturales pasa de ser el simple testimonio particular que denuncia un hecho aislado, a la entidad superior de un macrocosmos que engloba

---

<sup>121</sup> Ubicados en la creación artística, según Heidegger: “A la esencia de la obra pertenece el acontecer de la verdad. Previamente determinados la esencia de la creación por su relación con la esencia de la verdad, como desocultación del ente”. Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, FCE, 1958, p. 91

las diferencias, intolerancias y, específicamente, las injusticias cometidas a lo largo de la historia por algo que se hace llamar centro sobre algo que éste suele llamar periferia.

Además, no se puede pasar por alto que el espíritu crítico griego, el buen sentido cartesiano y el libre albedrío cristiano son las cosas mejor repartidas en el mundo, sin embargo, muy pocas personas hacen uso sensato de ellas. Aunque suene extravagante, absolutista y anacrónico, es evidente que la obra de arte<sup>122</sup> en todas sus manifestaciones purifica las pasiones, comunica con lo divino y libera de la rutina asfixiante del “espíritu de los tiempos”. Así como también, alumbró el camino hacia la perfección y otorga el talento necesario para reconocer y evadir a la voz opresora del rebaño.

---

<sup>122</sup> “... y digamos nuestro respeto por la función creadora del artista, que muestra las esenciales verdades que el hombre está obligado a defender, para defender la dignidad humana. (...) esa actividad que abre las sagradas puertas de oro de la percepción y dice las palabras de la más limpia expresión. Esa es la función del arte, la razón del artista.” Guillermo Meneses, Op. Cit., p. 471

## II. UNA CULTURA DE LA IMAGEN, O MODAS IDEOLÓGICAS

*Si hay algún secreto aplicado a CAL,  
ése es no tratar de ser buen diseñador.*

Nedo

### 2.1 Hacia una semiótica de la imagen-texto propuesta por el dúo Nedo-Meneses

El capítulo anterior examinó algunos aspectos fundamentales de la vanguardia europea y los cotejó con el destello irreverente de la vanguardia iberoamericana, reseñándose el caso particular de Venezuela, para aproximarse a la propuesta esgrimida por Guillermo Meneses en la revista **CAL**. Y de esta forma abordar la proyección estética y conceptual de esta publicación, e insertarla en la historia cultural del país.

Las revistas, a principios del siglo XX, fueron el vehículo por el cual se propagó el pensamiento transformador y los proyectos liberadores de los manifiestos vanguardistas<sup>1</sup>. Si volvemos en el tiempo, todo grupo disidente tenía un medio impreso para canalizar sus ideologías y expandir su radio de acción, valiéndose de este tipo de dispositivos. Cabe decir que las ideas revolucionarias, por muy innovadoras que fueran, requerían de un puente de enlace con la sociedad para la difusión y adoctrinamiento de la mayor cantidad de personas.

En tal sentido, un manifiesto, como discurso práctico que genera normas y leyes contrarias a la tradición, está destinado a cumplir algún papel determinante en la

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, en el único número de la revista venezolana Válvula (enero de 1928) se lee la postura ideológica de los escritores que lo integran, quienes afirman que son "...un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad. Nos juzgamos llamados al cumplimiento de un tremendo deber, insinuado e impuesto por nosotros mismos, el de renovar y crear. La razón de nuestra obra la dará el tiempo. ¡Trabajaremos comprendáenos o no! (...) No nos hallamos clasificados en escuelas, ni rótulos literarios, ni permitiremos que se nos haga tal, somos de nuestro tiempo y el ritmo del corazón del mundo nos dará la pauta". Juan Carlos Santaella, *Manifiestos literarios*, Monte Ávila, 1992, p. 35

historia de la humanidad, desde el punto de vista político, estético, social y cultural. De allí que su carácter teórico-metodológico guíe la conciencia del lector o militante hacia una meta u “orden” específico, generalmente relacionado con transformaciones paradigmáticas, finalidad última de este documento, que funciona a su vez como manual desestabilizador del canon oficial, en virtud de su naturaleza contestataria, según el crítico Juan Carlos Santaella:

“Podríamos definir concretamente un *manifiesto*, como un texto específico publicado en un diario o revista, a nombre de un movimiento filosófico, artístico literario o político. (...) y constituyen un discurso, que tanto en su forma como su contenido, ofrecen un plan de acción estético, conceptual y enfatizan el propósito de solventar un carácter programático y decididamente polémico”<sup>2</sup>.

**cal** no promulgó un manifiesto como tal, sin embargo, en la revista apareció la nota aclaratoria que describe el proyecto *menesiano*, desde el punto de vista editorial, ético, estético y cultural. Citando a su director Guillermo Meneses,

“**CAL** significa –si usted quiere– las iniciales de Crítica, Arte y Literatura. Podría ser suficiente como programa de una publicación que tiene la palabra escrita como instrumento de información y de opinión de las actividades que, en Venezuela y en el mundo forman el presente de la tarea artística. Pero también hemos aceptado el signo **CAL**, porque es la materia que da forma blanca al muro. **CAL** que contiene el cielo, la vida y la cosecha. (...) **CAL** –si usted quiere– Crítica, Arte y Literatura y, por ello, sinceridad, honradez, directa relación con el poder creador del hombre. **CAL** este periódico”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p.8

<sup>3</sup> Guillermo Meneses, “Cal, Revista de crítica, arte y letras circula hoy en su primer número”, *CAL* (Caracas) (1): 2, 1962

Igualmente, es importante destacar que la selección de una revista como objeto de estudio trae consigo el hallazgo de una valiosa fuente de información sobre modas y sociedad de consumo de la época reflejada en las propuestas publicitarias<sup>4</sup>.

Pero, en el caso particular de **cal**, resulta significativa la integración de la crítica, el arte y la literatura con la diagramación<sup>5</sup> vanguardista del diseño, en la manera poco convencional de presentar los textos e imágenes<sup>6</sup> vinculadas con las ideas transgresoras de la época. Evidentemente, el desarrollo del diseño gráfico, luego del surgimiento de las vanguardias históricas, mantuvo una relación directa con la pintura, arquitectura, poesía y, específicamente, con la literatura<sup>7</sup>.

Además en Venezuela, después de la aparición de la revista **cal**, se promovió el estudio de esta disciplina con la creación de la Escuela de Diseño de Caracas en 1964, donde Nedo fue director y Guillermo Meneses participó como profesor de Historia del Arte.

---

<sup>4</sup> “De allí que el ‘diseño’, para usar una expresión bastante generalizada en nuestros días, no constituya una disciplina abstracta, una lucubración metafísica ni un ‘cadáver exquisito’, tal como algunos puristas locales desearían conceptuarlo, sino como un ejercicio de reinención o de recreación funcional. Y funcional es simplemente aquello que funciona en determinadas condiciones, en situaciones específicas y de acuerdo a un tiempo de la historia también determinado. Lo funcional no es un ‘estilo’ sino una propiedad del comportamiento.” Francisco Da Antonio, *Textos sobre arte*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 413

<sup>5</sup> “Diagramar es distribuir, organizar los elementos del mensaje bimedia (texto e imagen) en el espacio bidimensional (el papel) mediante criterios de jerarquización (importancia) buscando funcionalidad del mensaje (fácil lectura) bajo una apariencia estética agradable (aplicación adecuada de tipografías y colores)”. Luis Alberto Cumpa. “Fundamentos de diagramación”, Lima, 2006, <http://sisbib.unmsm.edu.pe>

<sup>6</sup> Nedo, con el diseño de las páginas de CAL, como si cada página se independizara de la otra, y valiéndose de la síntesis del mensaje, típica del cartel publicitario, rompe con el modelo tradicional de las dos o tres columnas verticales, y así, “Estos dos sistemas de significación, el visual y el verbal, se conjugan en la evolución estética y retórica, en la generación del discurso que mejor expresa y comunica los sistemas axiológicos del hombre” contemporáneo. Cfr. María Gracia Inglessis, *Para una vida exitosa: análisis semiolingüístico de una campaña publicitaria*. Mérida: ULA, 2000, p. 14 [Trabajo de maestría, inédito]

<sup>7</sup> Carolina Rodríguez, *Relaciones entre Arte y Diseño: Interdisciplinariedad constante*. Mérida, ULA, 2004, p. 40 [Trabajo de grado, inédito]

Por otro lado, el trabajo de un diseñador gráfico está relacionado con la distribución estética y utilitaria del espacio (en **cal**, la superficie de la hoja), y Nedo, como todo un profesional en esa área, se impuso, a partir de su experiencia en la revista *Farol* (1959), con el uso de viñetas, imágenes conceptuales y diseños innovadores, concebidos para las dieciséis páginas de **cal**, puesto que desde ese momento<sup>8</sup>:

“...comienza a insinuarse la presencia del diseñador en la página, su huella. (...) Nedo le pide al público que salga a su encuentro; (...) el movimiento es hacia fuera, el espacio gráfico se convierte en escenario, en el cual el lector mismo entra a participar”<sup>9</sup>.

Asimismo, con el boceto poco convencional que proyectó para la revista **cal**, Nedo expandió las posibilidades del diseño gráfico tradicional, sustentado en los “signos monosémicos”<sup>10</sup>, e hizo que el lector percibiera y desentrañara su propuesta, y que a la par indagara sobre los contenidos textuales y visuales (nivel sintáctico y semántico fundamental) reflejados en esta publicación de circulación periódica. Indudablemente, al dejar las claves descriptivas diseminadas a lo largo y ancho del espacio compositivo (sintaxis y semántica narrativas de superficie)<sup>11</sup>, estimula la percepción del lector/consumidor, quien finalmente decodifica el mensaje, según el

---

<sup>8</sup> “Es posible que el mismo diseñador también pueda encargarse de la diagramación, pero las responsabilidades son distintas. Un buen diagramador es el que respeta esas normas, precisamente su creatividad radica en la capacidad para ofrecer múltiples posibilidades de presentación bajo una norma establecida”. Luis Alberto Cumpa, *Ibíd.*

<sup>9</sup> Roberto Guevara, *Ver todos los días*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, pp. 13-14

<sup>10</sup> Marta Traba, *Mirar en Caracas*, Monte Ávila, 1974, p. 70

<sup>11</sup> “A las estructuras semióticas profundas, situadas ‘en la lengua’ y de las cuales se nutre la competencia, les añadimos otras estructuras menos profundas, discursivas, tal como se construyen al pasar por ese filtro que es la instancia de la enunciación”. Teresa Espar, *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1998, p. 31

horizonte de intereses personales, e interpreta las "polisémicas" alternativas gráficas que elaboró este novedoso diseñador/diagramador<sup>12</sup>:

“Por eso Nedo es un diseñador rebelde, que camina contracorriente, pese a su sorprendente capacidad de síntesis, de impactación y de conversión de la imagen en signo. (...) En Nedo los significados de sus diseños no preceden a la imagen, y por consiguiente son más aptos para las “lecturas y decodificaciones múltiples” que para una lectura unitaria general”<sup>13</sup>.



Figura 1. CAL, 1965

Las obras de arte, textos y fotografías, exhibidas en **cal**, abarcan tres planos semióticos, o elementos del signo, como los llama Pierce, situados en el objeto, *representamen* e intérprete. Es decir, plantean un nivel “semántico que relaciona los signos con el mundo significable; el sintáctico, que descubre las relaciones de los signos entre sí; y el pragmático, que vincula los signos con los receptores”<sup>14</sup>. En

<sup>12</sup> “Recordemos, además, que se trataba de una publicación literaria, cuyos lectores tendrían como especial interés el leer y apreciar los textos, esperando del diseñador sólo que los acompañe, que contribuya a reforzar su clima, pero sin desplazar su atención hacia el diseño.” Guevara, Op. Cit., p. 15

<sup>13</sup> Traba, Op. Cit., p. 95

<sup>14</sup> Juan Acha, *Crítica del arte*, México, Trillas, 1992, p. 101

consecuencia, los dibujos con tendencia naturalista son determinados por el semántico/lógico; las obras abstraccionistas por el sintáctico/gramático y las conceptuales por el pragmático/retórico. Inclusive, este último plano establece las relaciones del signo con los usuarios<sup>15</sup>. Asimismo, todo proceso semiótico debe tomar en cuenta el lenguaje que usará y sus límites expresivos, ya que éstos hacen trascender el contenido del mensaje más allá del vehículo empleado para transmitirlo. “De no ser así quedaría invalidada toda distinción entre signo y significado, entre idea y expresión, entre canal y mensaje”<sup>16</sup>. Señala el investigador Erwin Panofsky:

“Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien las investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido. (...) La unidad de estos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética, y todos ellos concurren por igual a lo que se llama el goce estético en arte”<sup>17</sup>.

Por consiguiente, Nedo en su rol de diseñador-publicista tenía que abordar la producción del mensaje como un semiótico, para lograr el nivel de pertinencia adecuado a la hora de construir sentido, de generar semiosis.<sup>18</sup>

Naturalmente, en este tipo de publicación, la fotografía se hizo imprescindible, y el dibujo también ocupó un lugar preponderante, tal y como sucedió en el quehacer artístico de la mayoría de los disidentes sesentosos. Pero, la imagen fotográfica, como reproducción “analógica” de la realidad

“...nos permite revelar lo que es tan arduo de escribir –a diferencia de las palabras, que deben aislar las ideas para alcanzar la

---

<sup>15</sup> Véase, Sebastián Serrano, *La Semiótica: una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona-España: Montesinos, 1981 p. 36

<sup>16</sup> Antonio Pascualí, *Comprender la comunicación*, Monte Ávila, 1978, p. 211

<sup>17</sup> Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 31

<sup>18</sup> Cfr. Inglessis, Op. Cit., p. 20

totalidad—, su alto poder descriptivo, el asombroso poder de síntesis, nos permite explorar cualquier situación y procesarla holísticamente con prontitud”<sup>19</sup>.

En consecuencia, un vasto universo de posibilidades, a la hora de archivar las múltiples facetas que nos presenta la realidad, emergió del territorio fotográfico, ya que la imagen queda impresa en el papel, como suspendida en el tiempo, a pesar de los cambios sociales, éticos y estéticos de las distintas sociedades. Por ende, desde que apareció la fotografía, la representación de los objetos, acontecimientos y personas no volvió a ser la misma. Gracias a los descubrimientos decimonónicos de Joseph Niepce, se fueron sucediendo rápidamente los avances necesarios que perfeccionaron tecnológicamente este invento, y repercutieron en el arte y la ciencia.

Provocando que los artistas, de finales del siglo XIX, buscaran motivos inspiradores dentro de sí mismos, pues esta novedosa técnica superaba todos los métodos pictóricos que ellos usaban para plasmar fielmente la realidad en la superficie del lienzo.<sup>20</sup> Desde ese entonces, un nuevo lenguaje, propio de la mentalidad moderna, estaba surgiendo.

No obstante, estudios posteriores sobre el impacto de la fotografía en el campo de la semiótica de la imagen, reconocen el papel fundamental que ésta cumple en la representación del simulacro; y objetan la eficacia del signo icónico pierceano,

---

<sup>19</sup> Luis Trujillo, “Entre Vironcillos y zambras”, “Educación y Cultura”. *Diario Pico Bolívar*. (Mérida), 29-01-2005, p.14

<sup>20</sup> El arte retratista de los pintores, luego del anuncio, a las Academias de Ciencias y Bellas Artes el 19 de agosto de 1839, sobre las imágenes fijas de la Cámara Oscura que obtuvieron Daguerre y Niepce; dio paso a la tendencia impresionista que basaba sus experimentos en la influencia de la luz sobre los objetos. A partir de entonces, algunos artistas trataron de “corregir los errores del ojo”, haciendo una pintura fotográfica, los otros, al apartarse de la realidad, se convirtieron en los grandes artistas del arte moderno. Por ende, ese año marcó un antes y después en la historia de la pintura en Occidente. Cfr. Jean Gimpel, *Contra el Arte y los Artistas*, Barcelona, Gedisa, 1979, p. 123 [1° ed. en francés, 1968]

distanciándolo de los parámetros estrictamente lingüísticos, puesto que la semejanza del modelo con el objeto segundo, o *analogon* según Barthes, sólo establece relaciones entre una comunidad de rasgos que no conciernen a la significación<sup>21</sup>. “La foto, como simulacro, es el soporte material, reproducible, de una predicación que instituye y constituye al sujeto ideológico”<sup>22</sup>.

Además, la simple selección de imágenes sociales, tecnológicas y conceptuales guarda relación directa con los acontecimientos del momento, e incluyen los avances técnicos y las innovaciones estéticas de la época, igualmente, utiliza tres tipos de enunciación, la informativa, ficcional y lúdica. Por eso las revistas, a mitad de camino entre el libro y el periódico, como lo afirma el investigador Víctor Bravo, dependen del tipo de lenguaje<sup>23</sup> utilizado para captar la atención y capacidad lectora de un destinatario atemporal.

Aunque Walter Benjamin destierre por completo la reproducción de las obras de arte del terreno de la tradición, por la pérdida del “aura”, un medio impreso como **cal** no podía prescindir del material artístico copiado en serie, puesto que se convirtió en escenario y núcleo propagador de las obras de artistas, escritores y críticos nacionales e internacionales. Situación que provocó, más allá del cambio paradigmático del diseño gráfico venezolano, el comienzo de una nueva tradición en

---

<sup>21</sup> Roland Barthes. “El mensaje fotográfico”. *Nombre falso. Comunicación y sociología de la cultura*. 2006. <http://www.nombrefalso.com.ar/apunte.php?id=10>

<sup>22</sup> “El simulacro presenta una diferencia gradual con relación al objeto primero, del cual preserva rasgos de identificación sin presentar todos los rasgos axiomáticos de utilidad. Si la conservación fuera total, el simulacro se disolvería en el modelo.”. Mirta Antonelli. “En torno a la semiótica de la imagen”. *Avizora*. 2006. <http://www.avizora.com/>

<sup>23</sup> Platón fomentó la búsqueda de una alternativa en “símbolos visuales y sonoros” que al menos podían ofrecer una semejanza con la experiencia mística del encuentro con la verdad, que el lenguaje nunca podría dar. “En el sistema lógico aristotélico el lenguaje aparecía como una prisión cerrada y que sólo la concepción de la lógica como un “metalenguaje” para el contraste de afirmaciones e inferencias nos ha permitido comprender de qué manera aumentan los conocimientos”. Véase E-H Gombrich, *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma, 1986, p.290

el campo de las publicaciones masivas, vale decir, en el mundo de las comunicaciones culturales, sin pasar por alto las polémicas acepciones que encierra la palabra “cultura”<sup>24</sup>, desde los tiempos enciclopedistas de la “Diosa Razón”.

Aspectos característicos, como el reemplazo de las palabras por las figuras que las representan, o viceversa, son factibles de encontrar, indistintamente, en los espacios asignados a los artículos literarios, artísticos, cinematográficos, teatrales, etc. Resalta el caso del texto “Escribo luego existo” de John Fowels, traducido por Rosa de Colmo para la revista, en el que el diseño de Nedo resolvió sustituir las columnas verticales por la forma geométrica de la espiral (Ver Fig. 2), siguiendo el orden simétrico de la sección áurea, o el número de oro de proporciones armónicas, presente en las pirámides egipcias, las cajas de fósforos, el cuerpo humano, entre tantos variados objetos.

Sin embargo, la composición no instaura el predominio de la imagen sobre la palabra, sino que genera una simbiosis entre la retórica visual y la argumentación verbal.

---

<sup>24</sup> La obra humana en su totalidad, opuesta a lo natural, o al entorno donde la mano del hombre no ha dejado mella, desde la perspectiva antropológica. Y a la luz de los Estudios Culturales “...supone una posición ideológica pero que, sin duda, está contaminada por intereses políticos y económicos, plantea problemas de identidad, alteridad, diferencia, singularidad, enraizamiento, racismo, xenofobia, nacionalismo, etc., problemas todos relacionados, en último término, con la deconstrucción del centralismo moderno”. Ana Guasch, *El arte último del siglo XX. Del poscolonialismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p.558

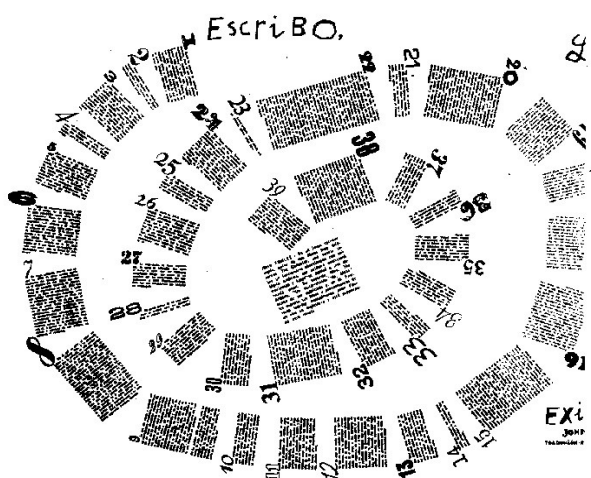


Figura 2. Diseño de Nedo para el texto de John Fowles

La influencia del movimiento futurista en los diseños de Nedo, desde el punto de vista gráfico, se observa en el dinamismo de sus composiciones no lineales, es decir, ondulatorias, que contrastan con las rígidas estructuras horizontales y verticales empleadas hasta ese momento, liberado de esa tradición, utilizó la tipografía como forma visual cinética (ver anexo 1). También se valió de la geometría cubista para generar la simultaneidad de planos y perspectivas, a la hora de diagramar los textos escritos y visuales, y sustituyó la mimesis por representaciones inventadas<sup>25</sup> (ver anexo 2).

De los dadaístas tomó la técnica del fotomontaje, un procedimiento que fusiona, manipula y yuxtapone las imágenes fotográficas, para combinar elementos paradójicos y azarosos que redimensionan la utilidad y concepción del objeto real (ver anexos 3 y 4). Como los surrealistas, supo mostrar los alcances de la comunicación visual y de la composición abierta, incorporada al diseño desde los

<sup>25</sup> Para Apollinaire “Lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura, es que no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiende elevarse hasta la creación”. Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas, Los pintores cubistas*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2001, p.30

años 50 (ver anexos 5 y 6). Finalmente, del suprematismo ruso<sup>26</sup>, encabezado por Kasimir Malevich, usó las formas básicas y el color puro (Ver anexos 7 y 8), y de la escuela alemana *Bauhaus*, adoptó el nuevo enfoque que unió el arte con la técnica. Tomando en cuenta, el influjo que tuvo en sus diseños los avatares norteamericanos y su cultura Pop (Ver anexos 9 y 10), la Generación *Beat*, el nacimiento de la música electrónica y los primeros pasos del *Pop Art*<sup>27</sup>.

No obstante, si Apollinaire buscó la unión de la poesía y la pintura (ver anexos 11 y 12), Nedo fue un poco más allá, y, al mezclar arte, literatura con el diseño gráfico, consiguió plasmar en sus diagramaciones el estilo caligramático del arte trasgresor. Sin pasar por alto que, aunque el diseño gráfico posibilita cierta forma de comunicación, e incita la atención del público adecuado y convoca la reflexión sobre determinados temas; arte y diseño gráfico no son idénticos, a pesar de que los métodos de creación son de vez en cuando afines y sus raíces están estrechamente ligadas<sup>28</sup>.

“En pintura, propiamente, el equivalente serían los artistas que utilizan el alfabeto, o materiales alfabéticos, con fines propiamente icónicos. La lista de esto artistas es larga, recordemos por ahora a Paul Klee, Cy Twombly o Amselm Kiefer. La empresa de Apollinaire, paralelamente, la adelantaron entre nosotros Huidobro y Tablada”<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> “Estos movimientos de vanguardia, originados en Europa, formaron la cultura visual e intelectual para el movimiento del diseño, desarrollado en ese contexto. Se establece una línea de diseño vinculada a otros ámbitos como la imagen, la arquitectura, y el movimiento cultural, fuertemente influenciado por lo artístico”. Carolina Rodríguez, Op. Cit., p. 35

<sup>27</sup>. Ver Boris Muñoz. “Postales de CAL”. *Venezuela analítica*. 2006. <http://www.analitica.com/>

<sup>28</sup>. Iván Chermayeff, “Identificar lo esencial”. *El Universal* (Caracas), 15-03-98, C-2

<sup>29</sup>. Alejandro Oliveros, “De la imagen escrita a la palabra pintada”, *Imagen* (Caracas) (2): 72, 2005

En otro orden de ideas, la presentación monocromática de las estructuras semionarrativas publicadas tampoco dificultó la transmisión de las ideas del grupo redactor y sus colaboradores, al contrario, la alta definición tipográfica de fotos y dibujos, aunada a la calidad de los textos, hicieron posible que los discursos se convirtieran en un registro historiográfico e iconográfico de los años 60, cabe decir, en el vademécum emblemático de ese periodo.

Asimismo, el soporte endeble del papel de estrazas generó el vínculo de la revista con las poéticas vanguardistas que defendieron la idea del arte “efímero”. Sin embargo, el compromiso del director, y diagramador, estaba pactado con la creación, transgresora o popular, más allá de las posturas políticas, sociales y económicas del momento. Por consiguiente, y como ya se ha especificado anteriormente, Guillermo Meneses instauró un convenio editorial con el Arte en sus múltiples manifestaciones, y la “libertad” ideológica del artista, sin dogmas ni preceptos absolutistas.

En tal sentido, el periodismo cultural que realizó Sofía Imber para las columnas “Cal Boba” (cultural general), “Cal Viva” (literatura) y “Cal Mala” (actividades de la Sociedad Amigos del Museo<sup>30</sup>), produjo un cambio significativo en la manera de informar el acontecer cultural del país y otras latitudes, durante el tiempo que duró la publicación. Puesto que,

“Una revista es el lugar de representación de un saber en proceso, acaso el tiempo más importante de un saber. Una revista es el mejor botón de muestra de una cultura en un momento dado. Es un espejo pero también un territorio abonado para el nacimiento, crecimiento y proliferación del saber, el clima para el brote de los signos de la reflexión”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Museo de Bellas Artes de Caracas. Estas columnas fijas podían aparecer en la primera o última página de la revista.

<sup>31</sup> “Editorial”, en *Actual*, (Mérida) (53): 1, 2003

Por eso la materialidad textual de **cal** estuvo en sintonía con esa década admirable y conflictiva, signada por cambios estructurales a nivel mundial y, al incluir esos elementos simbólicos<sup>32</sup>, construyó significativas entidades que reflejaron la sociedad, o contexto específico de la historia cultural venezolana, y “proporciona elementos que formulan el horizonte de expectativas del lector de la época”<sup>33</sup>; sin olvidar que esos enunciados (objetos, conceptos y fenómenos sociales), cuarenta años más tarde, continúan vigentes.

## 2.2 Una revista artística para las masas, o “anartística” para la élite cultural

*“Si es arte, no es para las masas  
y si es para las masas, no es arte”*  
Arnold Schoenberg

Al ubicarnos en el año 1962, época de la aparición de la revista, encontramos que la situación política venezolana había cambiado de la dictadura perezjimenista a la democracia instituida por el partido Acción Democrática, bajo la égida de Rómulo Betancourt. El clima político internacional estaba signado por la estela de la Guerra Fría, entre el Este y Oeste, ya que los sistemas políticos, como el socialismo, comunismo y la democracia, luchaban por el liderazgo mundial. Además, “En toda Latinoamérica la izquierda se nutría de intelectuales y artistas, en un momento en el que el oficio creativo se presentaba inseparable del compromiso social”<sup>34</sup>.

“A partir de la Revolución rusa de 1917 se identificó revolución social con revolución artística y se institucionalizó el arte de vanguardia. Los protagonistas y artífices del cambio artístico se convirtieron en los responsables de las nuevas instituciones

---

<sup>32</sup> Reflexivos, plásticos y literarios.

<sup>33</sup> Ihana Riobueno, *Lecturas y relecturas*, Mérida, ULA, 2001, p. 47

<sup>34</sup> Liliana Martínez, “El tiempo que tarda un muerto en pudrirse”, *Plátanoverde*, (Caracas) (5): 27, 2004

artísticas, de la creación de la nueva cultura y el nuevo arte para el pueblo”<sup>35</sup>.

Por eso, algunos de los movimientos culturales que sólo variaron las leyes del arte fueron tildados de disidentes o vanguardias, otros, que trataron de ir un poco más allá y mejorar el mundo, fueron catalogados de auténticos revolucionarios. Conjuntamente en Venezuela, a partir de los ‘60, se produjo una polifonía de voces en cuanto a rupturas del “canon” se refiere, las cuales, sin opacarse unas a otras, vibraron con la misma intensidad.

La sicodélica pasión por los espirales, empezaba a dar vueltas en las cabezas de la juventud del mundo, y la venezolana no fue la excepción, ya que en la vida cultural y nocturna de nuestro país se enfatizaba la revolución mental de la *beat generation*<sup>36</sup>, y la música rocanrolera desenfadada fue transmitida por todos los medios de comunicación masiva del momento. A pesar de las limitaciones tecnológicas, el mensaje de cambio definitivo de la sociedad se hizo sentir en el orbe entero y la gente se dejó llevar por aquella famosa frase: “Paz y amor”. El atuendo favorito de la gente comenzó a ser el *blue jeans*, las mujeres quemaron el *brassiere* y focalizaron sus reclamos en la legalización de los métodos anticonceptivos, así como también, en la anulación de la discriminación sexista.

Otro aspecto relevante fue la “mentalidad de grupo” vanguardista, reflejada en la música de los *Beatles*, *Rolling Stones*, *Las Cuatro Monedas*, *Los Terrícolas*, *Los Impala*, etc., en el ámbito político con asociaciones opuestas al racismo, a la guerra

---

<sup>35</sup> Ana Moreno, *Vanguardias rusas*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2006, p. 32

<sup>36</sup> “En efecto establezco códigos y leyes morales que incluyen las drogas, la orgía, la música y la magia primitiva como rituales de adoración, instrumentos educativos que son supuestamente contrarios a nuestras costumbres culturales; y propongo estas leyes a Uds. eclesiásticos respetables, de una vez por todas, para que Uds. aprueben públicamente el deseo privado y el conocimiento de la humanidad en América, para así inspirar a los jóvenes.” Allen Ginsberg, “Renacimiento o morir”, *Haoma* (Caracas) (1): 53, 1968

de Vietnam, como *Las Panteras Negras en el Norte*, y, en medio de esta “aldea global”, el movimiento hippie alcanzaba su apogeo; asimismo, los paladines suramericanos de la utopía revolucionaria cubana se volvían una piedra en el zapato de los grandes señores capitalistas. En fin, todos estos jóvenes, cada uno a su manera, tenían propuestas concretas e ideas insurgentes que trataron de alterar radicalmente el rumbo de las cosas.

Posteriormente, el Mayo Francés del 68 marcaría un hito en el pensamiento de los estudiantes universitarios, quienes dejarían de ser simples figuras pasivas para participar de lleno en las transformaciones académicas de los cenáculos del saber, y por consiguiente, en los cambios sociales del país. Las consignas recorrieron el planeta y las nuevas generaciones escucharon la frase que invitaba a hacer el amor y no la guerra, o aquello de “mientras más hago el amor, más ganas tengo de hacer la revolución”, inclusive, una más paradójica todavía “seamos realistas, pidamos lo imposible”.

En esta coctelera de innovaciones cosmopolitas se forjaron los delirios de grandeza de presidentes y estrellas populares del arte y la farándula. Y de la misma manera, como se entronizó el objeto moderno durante los primeros años del siglo veinte; se elogió el diseño de un carro deportivo, la velocidad y el producto industrial; en los sesenta, las imágenes de latas de sopa *Campbell's* y botellas de *Coca-Cola* ocupaban con esplendor las superficies pictóricas de los cuadros, que anteriormente habían estado reservadas para los elegidos de los dioses, reyes y personajes importantes de la clase burguesa. En tal sentido, y a partir de este momento, las luminarias del *star systems* (modelos, artistas, políticos y cantantes) se convertirían en los motivos inspiradores de los artistas de la cultura pop, quienes, incluso, se apoderaron del sitial de honor massmediático en los impresos, radio, cine y televisión.

Ciertamente, el mundo del objeto alcanzó una proyección ilimitada en la mentalidad contemporánea, luego de la Revolución Industrial<sup>37</sup>, pues la manufactura artesanal dio paso a la fabricación maquinizada en serie que generó cierto culto fetichista del hombre por los artefactos comerciales. Un ritual modernizador que transformó los utensilios de uso cotidiano en obras de arte, y que, aprovechado por los artistas vanguardistas, sirvió para criticar el afán coleccionista y lucrativo de las grandes instituciones museísticas occidentales; produciéndose así el advenimiento de nuevas concepciones estéticas y creacionales que, emparentadas con la “autotelia” kantiana, demolieron reglas académicas y proyectaron el “ente” artístico más allá del tiempo y lugar de origen.

Además, las nociones de espacios, privado y público, demolieron sus barreras, dada la incursión de los medios de comunicación masivos, prensa, radio y televisión, en los hogares clase media. Imponiéndose así la supremacía del cuarto poder y, con él, la influencia de la cultura de masas<sup>38</sup>, o industria cultural, como la catalogó la Escuela de Frankfurt.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> “La era técnica es, pues, en resumen, la época del objeto; la entronización de su reinado, (...) Acaso estamos ahora aproximándonos ya, tocando el mediodía del equilibrio entre el hombre y el objeto. ¿Qué sucederá más allá de esta divisoria? Mitos contemporáneos como el robot aluden a un posible predominio del objeto sobre el sujeto.” Según Salvador Dalí los desiertos se llenarán de torres especiales para poder almacenar a todos los objetos inútiles y de gran formato que terminarán saturando las bóvedas de los museos. Cfr. Juan E. Cirlot, *El objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona,, Anthropos, 1990, pp.28-29

<sup>38</sup> “Si reemplazamos la noción de cultura de masas por *kitsch*, esta distinción resulta mucho más conveniente. En este contexto con *kitsch* significamos simplemente falsa conciencia estética”. Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnós 1991, p. 235

<sup>39</sup> Umberto Eco indica que “La función del cuarto poder es, sin duda, la de controlar y criticar a los otros tres poderes tradicionales (junto con el poder económico y el que representan partidos y sindicatos), y puede hacerlo en un país libre, porque su crítica no tiene funciones represivas: los medios de masa sólo pueden influir en la vida política creando opinión. (...) Pero como los medios de comunicación y, en nuestro caso, la prensa, no pueden estar exentos de críticas, es garantía de salud para un país democrático que la prensa pueda cuestionarse a sí misma.”. Umberto Eco, *Cinco escritos morales*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 59

Ya en 1964 se había publicado la obra *Understanding Media* del canadiense Marshall McLuhan, en la que se explica el papel de los medios de comunicación, sin el aditivo de las masas, y determinada por los parámetros de la filosofía analítica. Su opción ideológica afirma que los medios son una extensión de los sentidos, y su evolución tecnológica, a lo largo de la historia de la humanidad, responde a esa necesidad innata que tiene el hombre de perfeccionarlos; de allí que la oralidad primitiva sea una prolongación del oído, la imprenta del ojo y la informática del sistema nervioso central.

Igualmente, siempre se seguirán produciendo las extensiones científicas adecuadas que mejoren el limitado e imperfecto aparato biológico sensorial. Incluso, la famosa fórmula macluhiana “el mensaje es el medio” se traduce en, “Lo que la radio, el cine la TV o la prensa nos dicen, lo dirían por su puro acto de presencia. El valor del mensaje estaría englobado en el ‘estar ahí’ del medio”<sup>40</sup>. MacLuhan también popularizó la noción de la “aldea global”, como una consecuencia más de los medios de comunicación en la sociedad, los cuales, al superar las fronteras geográficas, abren las puertas de la percepción de los individuos a los códigos propuestos por la industria del simulacro universal. Actualmente, esta concepción se hace evidente en los avances de la “era de la informática” con Internet.

Desde entonces, el público comienza a vivir la ilusión de los mensajes prefabricados y transmitidos por la gran maquinaria del entretenimiento. Del mismo modo, lo subliminal se convierte en el atributo fundamental de la inspiración, haciendo que las campañas publicitarias adquieran gran auge, gracias al sentido figurado de sus enunciados, para lograr tal efecto de verosimilitud en la conciencia del espectador, que lo persuade o aliena con la “verdad” massmediática.

---

<sup>40</sup> Antonio Pascuali, Op. Cit., pp. 212-216

“... quien dispone, hoy, de los medios de comunicación, de la imagen, de todos los medios sobre los que operan los diferentes sistemas de signos, dispone de las personas. Hoy ya no es tan sólo la palabra pública, aún siendo tan importante, sino que son toda una serie de sistemas interconectados que persiguen el mismo fin que los viejos retóricos: persuadir. Persuadir para controlar”<sup>41</sup>.

El nuevo paradigma impuesto por la era de la cultura de masas, proyectado en películas, revistas, periódicos y programas de radio y televisión, trajo consigo los enfoques antitéticos entre académicos de las diversas disciplinas, quienes daban, o no, su voto de confianza al sistema didáctico instaurado por los medios de comunicación masivos.

En la actualidad, la influencia de la cultura de masas ha sido cuestionada de manera peyorativa, por estar vinculada a las grandes cadenas de la industria del entretenimiento, situación que genera desinformación y poca ilustración en sus relatos. Incluso, el método de “indoctrinación”, utilizado por las empresas transnacionales del Primer Mundo<sup>42</sup>, hace que el ciudadano tercermundista baile al son que le tocan las compañías de comunicación, y, lo que es peor aún, vea el mundo con los ojos de sus amos. A juicio del investigador Víctor Bravo, este fenómeno se asocia con la “microfísica del poder”<sup>43</sup>, dado el alcance masivo de los medios de comunicación, principales promotores de la dominación ideológica, así como

---

<sup>41</sup> Sebastián Serrano, Op. Cit., p. 23

<sup>42</sup> “En el sector cultural se repite el dominio y la hegemonía de las élites atlánticas. En muchos países latinoamericanos, cuyas estaciones de televisión no disponen, por razones económicas, de corresponsales y noticieros propios, los programas de información son proporcionados directamente por la embajada estadounidense o, igualmente, por la televisión española (tve). Dejemos a la discusión de los expertos, cuál de los dos programas de información es peor. Pero está fuera de duda, que ninguno de los dos representa los intereses y necesidades de las mayorías del Tercer Mundo, sino la *Weltanschauung* (visión de mundo) y el sistema de indoctrinación de las élites metropolitanas”. Heinz Dieterich, *La sociedad global. Educación, mercado y democracia*, La Habana, Casa Editora Abril, 1997, p. 80

<sup>43</sup> Víctor Bravo. *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas, Monte Ávila, CDCHT-ULA, 1997, p. 43

también, de la igualdad de patrones axiológicos y pedagógicos en los distintos escenarios de la vida.

Específicamente, a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando aparece la televisión y reemplaza a la biblioteca, se empieza a neutralizar, casi por completo, en muchos países la conciencia crítica que proporciona la lectura, porque:

“...la cultura televisiva cubre a casi todos los estratos de la población, esto sucede en los países centro y los periferia, con la diferencia que los últimos se entregan entusiastamente a la proyección de valores creados por las culturas centrales”<sup>44</sup>.

Según Ortega y Gasset la definición del hombre-medio, o de la “masa”, concuerda con el prototipo psicológico del individuo que no se valora a sí mismo, y “siente como todo el mundo”, sin caer en la angustia de saberse como los otros, idéntico a los demás. De allí que, la masa atropella todo lo que es diferente, individual y distinguido. Quien no sea y piense como todo el mundo corre el riesgo de ser eliminado, y ese “todo el mundo es sólo la masa”<sup>45</sup>. Para el filósofo posmoderno Gianni Vattimo, este sujeto-masa sería enemigo del eterno retorno de lo igual, es decir, de la coincidencia del valor y la existencia, acontecimiento y sentido. En él domina “la voz del rebaño”, y debe ser superado para que el devenir infinito se realice<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 44

<sup>45</sup> José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, 11a ed., Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 52

<sup>46</sup> Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, 2ª ed., Barcelona, Península, 1998, p. 215

Además, con la unión de significado y existencia, el sujeto alcanzaría un estado de felicidad tal, que no le importaría vivir todo igual, y volver a esos instantes de plenitud en los que se sintió bien consigo mismo para repetirlos eternamente. En consecuencia, según “Nietzsche estamos atrapados en las redes de la obediencia, pues se obedece incluso mandando, de allí que el más fuerte de los instintos humanos es el instinto de rebaño. Lo real, con su estructura rígida del tiempo, con su presuposición de causalidad, nos envuelve en el sometimiento, y el hombre, para liberarse de tan pesada estructura, ha de asumir una voluntad de poder para

Inclusive, comparando estas afirmaciones con la explicación que hace Erich Fromm sobre la enajenación, siguiendo las consideraciones de Marx, se entiende cómo el hombre, en la medida que ha ido creando objetos artísticos, ideas y artefactos, confunde la vida con las cosas, la experiencia con las máquinas y los sentimientos con la resignación y la subordinación, convirtiéndose en simple mercancía humana. Ya que esta condición enajenada lo lleva a percibir el mundo de manera pasiva, receptivamente, como sujeto incomunicado del mundo. Por consiguiente, el socialismo lo exhorta a emanciparse de esta situación, para que, volviendo hacia sí mismo, alcance su autorrealización.

“Todos ansían cosas, nuevas cosas, para poseerlas y usarlas. Son los consumidores pasivos, encadenados y debilitados por las cosas mismas que satisfacen sus necesidades sintéticas. (...) adoran las cosas, las máquinas que producen las cosas, y, en este mundo enajenado, se sienten como extraños y absolutamente solos”<sup>47</sup>.

En eso consiste la vacuidad del alma contemporánea, que se aleja del vínculo natural y la conciencia ecologista en pro del avance tecnológico desmesurado. El hombre civilizado se llena de hechos efímeros, de novedades publicitarias, disipadas casi inmediatamente, y, sin participar del orden universal, se convierte en persona, o máscara de actor, para representar un papel en el entorno absurdo que lo rodea. Sin embargo, “El eterno retorno es ser parte de la organización preexistente sin proponérselo, (...) y cumplir el designio ajeno a la persona, a lo personal, con el sentimiento de participar en la marcha del mundo inaprensible”<sup>48</sup>.

Por si esto fuera poco, la juventud se aliena con las promesas de éxito continuo que le provee una erótica obligatoria, dirigida al comercio y venta del

---

superarse a sí mismo, y asumir, en el devenir, la posibilidad del superhombre”. Víctor Bravo, *Op. Cit.*, p. 31

<sup>47</sup> Erich Fromm, *Marx y su concepto del hombre*, trad. Julieta Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, pp. 57-68 [1° ed. en inglés, 1961]

<sup>48</sup> Juan Liscano, *La tentación del caos*, Caracas, Alfadil, 1993, p. 117

producto carnal, “Todo se sexualiza en cálculo frío de ganancias, mediante la publicidad, la TV y el espectáculo continuo”<sup>49</sup>. Con la propaganda audiovisual, seguida por millones de ojos sin mente, se estimula la vanidad, el exhibicionismo, el narcisismo y la liberación de los prejuicios; cultivándose la imagen persistente y andrógina del transgénero, como lo expresa Juan Liscano.

Así, la posmodernidad cruza los abalorios de una pornografía prefabricada por iconos como Madonna y el indescifrable Michael Jackson, entre otras figuras del *jet set* y del entretenimiento incesante, quienes entronizan la cirugía plástica en esta sociedad decadente<sup>50</sup>, “regida por el culto a la piel”. De esta manera, la juventud termina pareciéndose más a los ídolos de la cultura pop, fabricados por los *massmedia*, que a sus propios padres, ajustando la frase de Lukacs a las circunstancias.

En otro orden de ideas, hablar de cultura popular en países multiétnicos como los latinoamericanos es remitirse al concepto de folclor, o cultura local, que según los folcloristas fue eclipsada por la arremetida de los medios de comunicación masivos. En consecuencia, y siguiendo los parámetros mercantilistas “Popular es lo que vende masivamente, lo que gusta a multitudes (...) Lo popular le es dado al pueblo desde afuera (...) por la omnipresencia que se atribuye a los medios”. Además, su carácter es efímero, puesto que, lejos de los valores ontológicos del folclor definidos por el ser

---

<sup>49</sup> Ibid. pp. 52-53

<sup>50</sup> Específicamente, esta moda transmitida por los medios de comunicación pasó al territorio del arte, sobre todo entre los creadores de los años noventa del siglo pasado. Debido a que “El detonante de la realidad ha adquirido un peso igualmente evidente y abrumador en las transformaciones del cuerpo humano en tanto síntesis o confluencia de la introducción de técnicas quirúrgicas de modificación física., construcción de nuevos esquemas corporales en la industria de concursos de belleza, (...) Ese cuerpo, (...) ha pasado a conformar un elemento fundamental del concepto de obra de arte a finales de siglo.” Cfr. María Luz Cárdenas, “La década diluida (Rumbo para un barco ebrio)”, *Estilo* (Caracas) (30):36, s/f

y tradiciones del pueblo, lo popular masivo sigue gustos, usos habituales y modas provenientes de otras latitudes<sup>51</sup>.

El caso es que la cultura popular (*folk*) antecede a los massmedia y a la producción masiva de cultura; por ejemplo, ya algunas tendencias artísticas de finales del siglo XIX se habían apropiado de las tradiciones populares, y tomaron de éstas sus temas, materiales y valores, que suscitaron el advenimiento de un estilo tan culto como el *art nouveau*, ajustado perfectamente a las necesidades de la clase urbana, principal consumidora del producto ofrecido por la cultura de masas. Por ende, esta cultura elitesca tiene sus raíces en la cultura *folk*, y los massmedia extraen elementos del entorno popular para adaptarlos a las condiciones de la vida citadina.

“La ‘cultura urbana’ es reestructurada al ceder el protagonismo del espacio público a las tecnologías electrónicas. Al ‘pasar’ casi todo en la ciudad gracias a que los medios lo dicen, y al parecer que ocurre como los medios quieren, se acentúa la mediatización social, el peso de las escenificaciones, las acciones políticas se constituyen en tanto imágenes de lo político”<sup>52</sup>.

Sin obviar que la cultura elitesca es promovida y definida por los estratos sociales, la cultura masiva por los media y el mercado, y la cultura popular, anteriormente olvidada, ahora es protegida por el canon oficial.<sup>53</sup>

Sin embargo, y a pesar de algunas opiniones encontradas entre la Escuela de Frankfurt y los promotores de la industria cultural del entretenimiento masivo,

---

<sup>51</sup> Dice García Canclini que “Los folcloristas hablan casi siempre de lo popular tradicional, los medios masivos de popularidad y los políticos de pueblo.” Néstor García Canclini. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, pp. 241-252

<sup>52</sup> Ibidem

<sup>53</sup> Cfr. Dennis MacQuail, “De la masa a las perspectivas de la comunicación masiva”: <http://www.infoamerica.org/teoria/mcquail1.htm>

Marcelino Bisbal intuyó que sí es posible encontrar elementos culturales promisorios en los *massmedia*, y afirmó:

“En el análisis e interpretación de la cultura masiva debemos hacer el esfuerzo intelectual y de comprensión para entender el fenómeno de lo massmediático como el más influyente y determinante, como ‘signo de los tiempos’. Debemos dejar de lado las concepciones prejuiciadas frente al medio, concepciones que anatematizan de antemano cualquier propuesta que de allí provenga”<sup>54</sup>.

En cambio, para los seguidores de la Escuela de Frankfurt la producción mediática sólo favorece a los empresarios que manejan la industria, y atrofia vilmente la conciencia del espectador con mensajes que, en lugar de contribuir al enriquecimiento cultural de la comunidad, vulgarizan sus contenidos repetitivos y a su vez están supeditados a las formas tecnócratas.

Pero los medios son portadores de conocimientos de otras culturas, y están inmersos en la aldea global macluhiana, ofreciendo variadas opciones axiológicas, recreativas y educativas, que el individuo acepta o rechaza según su criterio de selección. Esta noción anula por completo la macabra concepción que se ha popularizado sobre la dependencia “narcótica” que genera el contacto directo con los *massmedia*<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Marcelino Bisbal, “Comunicación y cultura: para pensar lo massmediático”, *Comunicación* (Caracas):53, 1995

<sup>55</sup> “Los medios si nos reflejan, son el ESPEJO de la sociedad. Si nos extienden la visión del mundo, son una VENTANA. Por seleccionar la información se convierten en un FILTRO. Si dan sentido a lo que de otra manera no entendemos, los llamamos INTÉRPRETES. Su capacidad de respuesta y de *feed back* los convierten en FORUM. Al alejarnos de la realidad son simplemente una BARRERA o una PANTALLA.” María Gracia Inglessis, Op. Cit., p. 24

Además, el investigador Antonio Pascuali considera que la comunicación humana no puede reducirse al fenómeno de lo massmediático, algo que define como “aberrante”, citando sus palabras:

“Desde el primer episodio mítico de convivencia a hoy, la actualización del potencial social del hombre ha dependido siempre de su propia capacidad de comunicarse y de los concretos poderes humanos que controlaban los medios; nunca de los medios en sí. Lo que en realidad sucede es otra cosa: la racionalidad propia de los medios es instrumentada por el poder como racionalidad de dominio”<sup>56</sup>.

Son visiones opuestas del mismo fenómeno, en la búsqueda por definir el papel del hombre creador en tiempos tecnócratas. Sin embargo, a partir de los años ‘40 y ‘50 los teóricos estadounidenses defienden la cultura masiva, porque a su modo de ver, ésta “representa la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia”<sup>57</sup>.

En relación con este tema, diversas personalidades del acontecer artístico venezolano se pronunciaron en 1994, para dar su opinión sobre la complicada dicotomía entre la “cultura popular” y lo que se considera “cultura elitesca”. Por ejemplo, algunos son partidarios de unir lo popular con los nacionalismos, y lo elitesco con lo universal, sintetizando en estos dos términos los complejos procesos culturales, bien sean oficiales, marginales o irregulares, de nuestros días. Otros indican que separar lo popular de lo académico es un error, puesto que el discurso cultural es uno solo, y sus vasos comunicantes infinitos, del mismo modo, como numerosas son sus expresiones, variantes y géneros.

---

<sup>56</sup> Antonio Pascuali, Op. Cit., p. 12

<sup>57</sup> Marcelino Bisbal, Loc Cit., p. 47

Hay quienes afirman que esta polémica es un ardid manipulador con el que se pretende ocultar el simple enfrentamiento político, disimulando de esta forma la ignorancia y mediocridad de los sectores populistas que asocian el vocablo “popular” con pobreza e incompreensión; no obstante, está demostrado que la cultura, como proceso múltiple en constante transformación, no admite encasillamientos absolutistas, ni sectarismos, mucho menos, falsos regionalismos.

En tal sentido, María Luz Cárdenas, prefiere hablar de “creación al margen”, acorde con la época, que resulta ser menos ingenua y primitiva de lo que la gente suele creer; igualmente, para ella, las categorizaciones universalistas, amparadas en la falsa identidad o rescate de las raíces populares, han sido superadas por el carácter pluralista, múltiple y multicultural que prevalece en el hecho artístico venezolano. Aunque, en palabras del historiador Manuel Caballero, el talento siempre es elitesco y “la sinvergüenzura” excesivamente democrática.

Por otra parte, el dilema del caricaturista Pedro León Zapata radica en el papel que cumple la obra en medio de este conflicto; puesto que, el artista se encarga de crear productos que a la larga no sabe si son cultura. Incluso, la cultura popular no se transforma en otro tipo de cultura porque llegue a un mayor número de personas, al contrario, eso sería lo ideal, que la sociedad participara masivamente en una de las actividades más elevadas del hombre.

Finalmente, Perán Erminy, cierra el tema, reconociendo que la división entre cultura popular y elitesca es absurda, así como tampoco es cierta la afirmación sobre la existencia de una sola cultura; para este crítico de arte, lo que se ha generado, y se sigue produciendo en Venezuela y el resto del mundo, es un gran cruce de culturas, dominadas por la hegemonía eurocéntrica, máxima responsable de exclusiones y

problemas con las culturas subalternas o marginales, entre las que, él supone, se encuentra la cultura popular<sup>58</sup>.

Ahora el público está acostumbrado a la influencia de las campañas publicitarias, bien sea por vía televisiva, o por los dispositivos comunicacionales, digitales o analógicos, adaptados a las estaciones de radio, la prensa y principales arterias viales de la ciudad, que logran sugestionar la mente del consumidor/receptor de la propaganda, con los llamados mensajes subliminales. La imagen se presenta como el texto que atrapa inmediatamente la atención del lector-espectador; y además, es capaz de transmitir múltiples ideas con sólo un vistazo.

En cambio, el acto de asimilación de un texto escrito requiere de la intencionalidad lectora del público, que con el tiempo y constancia puede llegar a convertirse en hábito. No obstante, en la sociedad actual cada segundo cuenta y vale oro, por eso el hombre decodificador de mensajes, escritos y visuales, prefiere avanzar en pos de la rapidez emisora que proporciona la imagen sobre la palabra, sobre todo ahora con los bombardeos visuales de las nuevas tecnologías y la moda. “En esto, el mundo de lo poético puede parecerse al mundo del periodismo, la farándula, los deportes, los toros y demás, aunque resulte un tanto extraño decirlo así (...) si hay comunidad poética habrá poemas y viceversa”<sup>59</sup>.

A partir de las vanguardias se consideró que el arte estaba al alcance de todos, luego la noción de autor-genio inspirado por la divinidad, que fue sustentada por el *Ión* platónico, quedó aniquilada totalmente por la arremetida insolente del escritor *dandy* antiburgués. Desde entonces se consagró la tradición de la obra de arte efímera y cambiante según los preceptos de la moda o “espíritu de los tiempos”. Sin embargo,

---

<sup>58</sup> Para estas y otras interpretaciones Cfr. Moraima Guanipa, “¿Popular o elitesca? La cultura en Venezuela manzana de la discordia”, *El Universal* (Caracas), 23-01-1994, B-1

<sup>59</sup> Josu Landa, *Poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 175

los juicios del gusto, para Inmanuel Kant, son desinteresados, autotélicos, aconceptuales y universales, porque bello es aquello que agrada universalmente sin concepto, según la *Crítica del Juicio* kantiana<sup>60</sup>. Pero Josu Landa sostiene que:

“Expresiones como “gusto de la época”, “historia del gusto” “obra de mal gusto”, etcétera, tienen que ver precisamente con aquello que, para una comunidad poética y las situaciones que admite en su seno, vale por sí mismo como realidad estética, se expresa como lo que debe desearse e incluso lo que debe hacerse y aceptarse en punto a lo poético y, por lo mismo, opera como referente del juicio, esto es, de la condición poética de un proceso poético y sus derivaciones, así como sobre su calidad...”<sup>61</sup>.

Desde el siglo XIX con el Romanticismo la idea de la belleza perdió las cualidades trascendentales, y se convirtió en una categoría netamente histórica. El nuevo estilo de belleza, según Calinescu<sup>62</sup>, estaba basado en lo “característico” en la síntesis de los “grotesco” con lo “sublime”, es decir, en lo “interesante”. Puesto que desde la perspectiva histórica, el gusto se hace moda, y la moda varía según las costumbres de la época.

---

<sup>60</sup> “Así entendida, la fuente de lo estético está en el hombre, en una capacidad o sentido de la belleza, común a todo el género humano y ajena a todo contexto histórico-social concreto. Este ‘sentido estético’ es, en definitiva, un atributo de la ‘naturaleza humana’, concebida ésta como una esencia permanente e inmutable a través de los avatares de la historia real”. Adolfo Sánchez. *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, pp. 161-162

Todo lo contrario a lo que afirmaban los clásicos, quienes independizaron la belleza del rechazo o aprobación de los espectadores, porque ésta era una propiedad intrínseca de las cosas. Para Apollinaire “Ese monstruo de la belleza no es eterno” Op. Cit., p. 13.

Y Tristan Tzara indica que “La obra de arte no debe de ser la belleza en sí misma, o está muerta; (...) Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos. La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad”. Tristan Tzara, *Siete manifiestos dadaístas*, 2ª ed., Barcelona,: Fábula Tusquest Editores, 2004, p. 13

<sup>61</sup> Josu Landa, Op. Cit., pp. 204-205

<sup>62</sup> Matei Calinescu, Op. Cit., pp. 243-251

Asimismo, en la sociedad consumista y masificada, el *kitsch* surge como la expresión del gusto de la clase media y su particular deleite durante el tiempo libre, e impone un tipo de belleza que se acopla perfectamente a las casas y vida diaria del comprador. Es más, con los movimientos de vanguardia, que respondieron a una exigencia antiartística, se “kitschificaron” la literatura y las artes. Por ejemplo, en las artes visuales encontramos las reproducciones en serie de cuadros y esculturas destinadas a la demanda del mercado, y en la literatura se manifiesta en los escritores que utilizan las herramientas *pop* para volverse autores de *best-seller*.

Evidentemente, “Si reconocemos que el *kitsch* es el arte “normal” de nuestro tiempo, debemos recordar que es el punto de partida de toda experiencia estética. Con lo *kitsch* la “belleza instantánea” se hace eterna, en cada una de las innumerables reproducciones o imitaciones que genera<sup>63</sup>. En este orden de ideas, la revista **CAL**, determinada por la hegemonía de la “cultura de masas”<sup>64</sup> y el eclecticismo trivial, sería el resultado

“...de una cierta categoría de “artistas”, “constructores” o “diseñadores” que, dirigiéndose a una bien definida audiencia de consumidores medios, aplican conjunto definidos de reglas y comunican variedades de mensajes predecibles en estereotipos de paquetes ‘estéticos’”<sup>65</sup>.

Sin embargo, esta publicación no promovió las jerarquías ni predominios del buen gusto sobre el mal gusto, ya que el arte del siglo XX se caracterizó por cierto

---

<sup>63</sup> Matei Calinescu, *Ibidem*.

<sup>64</sup> Isaac Chocrón puede ilustrar este aspecto con la siguiente afirmación, “No es la única de las ironías brechtianas que aunque escribió para la masa, quienes lo cultivan y defienden pertenecen a esa clase media que él tanto odiaba.” Haciendo alusión al director Bertold Brecht, ¿y a Guillermo Meneses? Cfr. Isaac Chocrón, *CAL* (Caracas) (43): 3-4, 1965

<sup>65</sup> Matei Calinescu, *Op. Cit.*, p. 24

mal gusto; y es que definitivamente, “el mal gusto está en la búsqueda del buen gusto”, expresó el crítico y curador de arte Perán Erminy.<sup>66</sup>

Efectivamente, las entidades narrativas y visuales fueron distribuidas de manera aleatoria y caótica dentro del espacio (48 x 32 cm. aprox.), siguiendo el criterio de selección utilizado por el diseñador Nedo, sin criterios de buen o mal gusto, sus diseños adaptaron a la página el *collage* cubista, el cadáver exquisito dadaísta y el automatismo psíquico surrealista, rompiendo así con la noción de plano ortogonal y coordenadas cartesianas tradicionales (ver anexos 13 y 14). Logrando de esta forma que cada signo sea tan significativo como el conjunto total del enunciado; por aquello de la democratización compositiva de los discursos exhibidos por la superficie del papel, y la integración armónica de los diversos lenguajes, sin distinciones entre arte oficial y disidente.

Simplemente, buscó la capacidad de conmoción y elocuencia de la obra, vale decir, su poder comunicacional; porque en el territorio del arte no existen leyes, sólo importa el potencial que éste posee para desbordar la imaginación, perturbarla y sacarla de la rutina, enriqueciendo y transfigurando la existencia del espectador/lector. Eso es lo que se conoce como estética<sup>67</sup>.

Asimismo, el momento histórico de cada sociedad se ve reflejado en las páginas de los diarios y revistas de circulación masiva. El microcosmos que muestra

---

<sup>66</sup> Perán Erminy, “El buen gusto está en la búsqueda del buen gusto”, *El Diario de Caracas*, (Caracas), 12-12-1993, p. 38

<sup>67</sup> “La experiencia estética no consiste en saber lo que el autor quiso decir (entre otras cosas porque a menudo no hay autor) tanto como en saber lo que una obra (u objeto) nos está diciendo a la luz de nuestra propia experiencia de la historia y del presente. De allí que la experiencia estética pueda asemejarse a la de una reconstrucción permanente. Enunciarla en términos de actos, y no sólo de ideas, supone afirmar, con Nelson Goodman, que es probablemente más importante, y más útil, preguntarse cuándo hay arte, en lugar de qué es arte. (...) que más importante aún que saber lo que una obra significa puede ser preguntarse sobre lo que una obra transforma y, diré yo, cómo y por qué razón difícil de nuestros laberintos perceptivos una obra, un evento, un fragmento del mundo, estéticamente, nos transforma”. Luis Pérez Oramas, *Mirar furtivo*, Caracas, Conac, 1997, p. 19

el papel es elaborado por un grupo de personas, encargadas de la redacción y diagramación del producto, es una creación que a su vez depende del capital simbólico de los pueblos, hay datos específicos de cómo vivía, se vestía o lo más interesante de todo, de cómo pensaba la gente de ese entonces, qué gustos tenía de una manera muy generalizada. Porque como se mencionó anteriormente, está profundamente ligada a la gente y sociedad que la compró y leyó.

En **cal** están los aspectos más característicos de la época, a partir de los estratos literarios, artísticos, específicamente, sobre el trabajo esencial del campo cultural venezolano de los primeros años en la década del 60. En consecuencia, no es de extrañar que sus composiciones, se convirtieran en obras de arte y cumplieran el importante papel de informar sobre lo que estaba ocurriendo con producciones de la misma naturaleza.

El departamento de redacción y diagramación conducido justamente por Meneses<sup>68</sup>, Nedo y Sofía Imber, supo suministrarle a la revista el toque de distinción y calidad que actualmente podemos encontrar en sus páginas, a pesar del material efímero que utilizaron, para dejar constancia del legado ideológico que esgrimieron. Citando el texto de Guillermo Meneses, escrito en 1965, cuando la revista obtuvo el Premio Nacional de Periodismo:

“Claro que nos enorgullece el galardón obtenido y nos obliga. Continuaremos el camino emprendido en 1962 y sobre él pretenderemos cada día mayor eficacia, más limpias realizaciones

---

<sup>68</sup> Puede acotarse también, que Guillermo Meneses clasifica a los escritores en tres grupos, es decir, los que están sujetos a rendir un trabajo para revistas, programas televisivos y radiofónicos, aquéllos que establecen un contacto directo con el lector, como los poetas, narradores o dramaturgos, y los agrupados en el renglón de los investigadores, filósofos, historiadores y divulgadores de diversos estudios. Véase Guillermo Meneses, *Espejos y disfraces*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 424

dentro de la permanente fidelidad a lo que constituye la esencia de nuestra revista: el respeto por la libertad creadora del artista”<sup>69</sup>.

Es así como desde siempre, el proceso de la creación artística se ha ido adaptando al ritmo que va imponiéndole el espíritu de cada momento. Por consiguiente, el artista de todos los tiempos inventa imágenes que comunican “verdades” y puntos de vista personales o colectivos, valiéndose de las herramientas que le ofrece la realidad circundante; y a la par moldea y se deja guiar por ese espectador adecuado, pasajero y diverso, al cual prepara para que asimile su personal e ilusoria interpretación de este falso poema primigenio que es el mundo<sup>70</sup>.

En tal sentido, no es extraño que el público actual esté acostumbrado y obnubilado por las fantasías provenientes de la gran maquinaria de la industria cultural. Y tampoco hay que olvidar tampoco, que **CAL** en la década de los sesenta cultivó la tolerancia creativa, y, en calidad de medio de difusión masivo, buscó instruir, informar y transmitir experiencias estéticas al lector desprevenido de la vida diaria, aquel que volvía a estar en sintonía con el incipiente sistema democrático del país.

Asimismo, Guillermo Meneses resumió el trabajo editorial de la revista con las siguientes palabras

“Lo que sí queremos dejar dicho es que la actitud de CAL ha sido la de estar siempre al servicio del arte, sin limitación alguna. Todos los que a CAL se han acercado lo hicieron porque así lo

---

<sup>69</sup> Guillermo Meneses, CAL (Caracas) (43): 1, 1965

<sup>70</sup> Simulacro de lo que es ya, en sí mismo, un simulacro, y es que el mundo exterior es producto de la fantasía; según Kant, sólo podemos aprehender las representaciones de los objetos. Y para Nietzsche el mundo sensible y perceptible es, en su totalidad, el poema primordial de la humanidad; en esto se acerca a la visión platónica de la realidad sensible, en la que se cuestiona el papel del cuerpo y los sentidos. Por consiguiente, la búsqueda de la Verdad, de lo que no cambia y es eterno, ha sido un reto para el hombre/artista a lo largo de la historia.

desearon y en ella encontraron la seguridad de que podían actuar conforme lo creyeran conveniente”<sup>71</sup>.

Además, en la era de las transformaciones científicas y sociales, hacedores de modas ideológicas, de la talla de Nedo y Meneses, tomaron los “pretextos” o motivos narrativos y pictóricos e imágenes de las más diversas tendencias y autores, para integrarlos a ese corpus “textual” llamado **cal**, pleno de imágenes y literatura, con espacios para la reflexión y el discernimiento, que delataron el “contexto” social, económico, político y cultural de Venezuela en los años 60. Y de esta forma, se creó el nexo con la “masa”, es decir, con el lector común y corriente, que, sin pretensiones esnobistas, contrastaba diametralmente con el público de la cultura elitesca<sup>72</sup> o vanguardista.

En definitiva, es importante resaltar que la revista **cal** comulgó con las poéticas modernas europeas desde el punto de vista estético-conceptual, asimismo, buscó que la transmisión y asimilación de estas ideas llegara a toda la gente, y no sólo a una minoría “cultura” del campo intelectual venezolano. Por consiguiente, la masificación de su mensaje resultó innovadora dentro del ámbito popular, y contribuyó con la formación del nuevo sujeto estético, familiarizado con las propuestas culturales contemporáneas de uno y otro lado del Atlántico<sup>73</sup>.

---

<sup>71</sup> Guillermo Meneses, Loc. Cit., p. 1

<sup>72</sup> “Por eso, conviene no errar al creer que fue una revista críptica. No lo fue. En cambio, sí puede decirse que fue un espacio lúdico y como tal, solicitaba al lector su participación en el juego. En el fondo, CAL nunca fue una revista hecha con aspiraciones de best-seller. Por el contrario, su carácter era marcadamente elitista, aunque sus procedimientos, fueran, paradójicamente, los más democráticos”. Boris Muñoz, “Postales de CAL”, <http://www.analitica.com/archivo/vam1998.06/arte/contenido/grafica/grafica.htm>

<sup>73</sup> Incluyendo a muchas figuras jóvenes del ámbito artístico, quienes comenzaron a entrar en contacto con la vanguardia y sus destellos a partir de la aparición de CAL. Según el escritor Rodolfo Izaguirre, Nedo y Meneses “tenían un sentido de lo que realmente era la vanguardia, una palabra que se ha usado mucho, que se mencionaba mucho; sin embargo yo no había visto lo que era la vanguardia hasta que salió CAL; y la ves ahora y realmente sigues diciendo que es una revista de vanguardia, es la vanguardia misma”. Véase Rodolfo

En consecuencia, esta publicación puede ser definida como una revista artística para las masas, y “anartística”<sup>74</sup> para el intelectual versado sobre el tema de las vanguardias históricas, o fiel representante de la élite cultural venezolana de esos años, porque, a pesar del período convulso e inestable que caracterizó a la época, **CAL** consiguió la interacción entre el canon tradicional, presente en la figura del escritor consagrado Guillermo Meneses, y la impostura contracultural de la juventud. Incluso demostró gran interés por el lector, al publicar cada artículo y anuncio publicitario con una originalidad y calidad incesante, su rasgo vanguardista por excelencia, y, superándose a sí misma sin repetir la fórmula anterior, comprobó que en el territorio del Arte todo es posible.

### 2.3 Receptividad internacional y mecenazgo cultural

*Apoyar CAL era financiar a la guerrilla.*

Hans Neumann

A lo largo de la historia se han presentado diversas formas de mecenazgo artístico, condicionadas siempre por el poder, religioso, político y económico, imperante en el momento, y, debido a esta alianza, la actividad artística ha sido catalogada de elitesca y supeditada a las estructuras dominantes de turno en la sociedad. Situación que se incrementa aún más cuando las leyes de mercadeo, controladas por la oferta y la demanda, se apoderan del terreno cultural, originando

---

Izaguirre. *CAL la última vanguardia*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1996, p. 19

<sup>74</sup> Término dadaísta que niega el arte, usado por primera vez por Marcel Duchamp para definir sus creaciones, a las que llamaba “cosas”. En este caso, alude a la naturaleza transgresora de CAL, una “cosa” al alcance de todos. Incluso, Tristan Tzara en uno de los manifiestos indica lo siguiente: “Libertad: DADA DADA DADA, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA”. Cfr. Tristan Tzara, *Op. Cit.*, p. 26

así lo que actualmente se denomina “cultura popular”, o popularizada por lo massmedia, que a la par está determinada por el *rating* o las cifras de audiencia que obtiene cada producción. Sin embargo, lo que es popular no necesariamente tiene que ser de baja calidad, ni mucho menos estar emparentado con las tradiciones autóctonas de un determinado pueblo, como se analizó en el apartado anterior.

Igualmente, la historia ofrece variados ejemplos de cultura popular y sus respectivos anunciantes y *sponsors*. Desde los antiguos egipcios que difundieron el uso del mausoleo funerario en forma piramidal, cómoda casa ultraterrena que facilitaba el tránsito del alma hasta el mundo de los muertos. Así como también, el uso del papiro para la propagación de las ideas escritas, un soporte más flexible y portátil, comparado con las pétreas estelas prehistóricas, que trajo como consecuencia la popularización del papel vegetal para los antiquísimos códices literarios, invaluable legado para la humanidad.

Estas dos significativas “modas” egipcias, con todo y sus fines utilitarios y cosmogónicos, pasaron al territorio de la estética y del arte por azares del destino y la sistematización del conocimiento. No obstante, el aspecto trascendental radica en la consolidación de un estilo popular e imperecedero que llegó al siglo XXI. Además, y para no perder de vista la noción de patrocinio cultural, se puede pensar que el “obrero”, o artesano, egipcio estaba destinado a cumplir un mandato divino, muy por encima de cualquier orden finita y mundana, puesto que su labor no respondía a leyes terrenas; así que era un honor para él llevar a cabo una empresa que engrandecía el poder sobrenatural de sus soberanos, aunque le costaba la vida. Y con sus creaciones, prácticamente anónimas, le daba sentido a las creencias politeístas de la vida de ultratumba.

Indagando un poco sobre el origen del incipiente mecenazgo estatal, se sabe que la *polis* griega encargaba obras para complacer a sus dioses y las financiaba, sin

obviar los derechos de autor permitía que sus creadores las firmaran y, a partir de allí, esos nombres traspasaron las barreras del tiempo para quedar impresos en las páginas de la historia universal. Específicamente, Pericles en el siglo V a. C, con su política de Estado que amparaba a artistas, poetas y filósofos, logró que Atenas se convirtiera en la ciudad más importante de su tiempo. Incluso, a su gestión se debe la existencia del áurico Partenón y, en consecuencia, la consagración de Fidias como escultor/constructor. Este tipo de promoción cultural demuestra que los diferentes espacios para la creación eran reconocidos por el pueblo y sus gobernantes. Situación similar se dio con el advenimiento de la cultura grecorromana.

Siglos más tarde, el “artista”<sup>75</sup> bizantino de la Edad Media, en tiempos del *cesaropapismo*, estructura de poder que relaciona el Estado con la Iglesia, el emperador con el Papa; era sólo la mano que Dios guiaba, o un instrumento más, utilizado por el gran Creador para levantar iglesias y decorarlas con mosaicos. Dadas las circunstancias, en el período medieval, el mayor mecenas era la Iglesia, y los motivos artísticos se extraían de la Biblia.

Por supuesto que existieron creaciones paralelas, cantos y leyendas populares, pero el estilo “sagrado” era el que gozaba de prestigio internacional, manteniéndose anónimo, porque, aunque el pueblo construía las iglesias y catedrales, el prestigioso Arquitecto reinaba en las alturas. Efectivamente, a todas luces, la trascendencia suprasensible seguía rigiendo el trabajo del artista.

---

<sup>75</sup> “Nuestras investigaciones sobre las condiciones de trabajo de los constructores de catedrales nos mostraron que entonces era una profesión ser pintor y escultor, y no una vocación. Nos preguntamos entonces cómo ocurrió esta metamorfosis, la mutación del obrero en artista...Aunque la noción de “artista” nace a fines del siglo XV en Florencia, la palabra “artista” no aparece en el sentido que hoy le damos, en oposición al obrero y al artesano, sino a mediados del siglo XVIII. En la época medieval, los trabajadores manuales, hombres de las artes mecánicas, por lo tanto también los pintores y escultores, eran considerados obreros.” Jean Gimpel, Op. cit., p. 12

Con el Renacimiento reaparece la noción de prestigio y reconocimiento social del artista, y la buena posición que éste ocupa en las cortes por sus producciones. Surge la imprenta, masificándose el conocimiento mediante el formato de los libros. Igualmente, el hombre vuelve a ser la medida de todas las cosas, y con el neoplatonismo en boga, surgen las representaciones de los temas mitológicos y clásicos, tan caros para el pintor del siglo XV d.C. El retrato se populariza entre la clase burguesa emergente, y con el cambio de la economía feudal a la mercantilista, se transforman todos los parámetros de la realidad, el tiempo comienza a valer oro, y el mecenazgo deja de ser una actividad exclusiva de los aristócratas y personajes del clero.

La obra de arte se convirtió en mercancía, a merced de los grandes comerciantes de la época. En Italia, los Médicis se encargaron de promover el arte renacentista, y debido al gran poder económico que detentaban, a pesar de su origen humilde e incierto, esta familia de banqueros supo escalar posiciones en la vida política y religiosa de Europa desde el siglo XIII hasta el XVII. Sin embargo, su éxito más notable fue en el campo de las artes y la arquitectura, cuando apoyó las obras de Miguel Ángel, Brunelleschi, Donatello, Fra Angélico, entre otros. Incluso, los Médicis como coleccionistas reunieron tal cantidad de obras, que actualmente son exhibidas en la Galería *Uffizi* de Florencia. Asimismo, durante el Renacimiento, el artista consciente de la importancia de sus creaciones, rubricó todas y cada una de sus creaciones para la posteridad, ya que disfrutaba del beneficio económico que el oficio le proveía.

Es así como, la cosmovisión del hombre moderno empezó a girar en torno a la idea del trabajo, con sus respectivos bienes terrenos y conquistas mundanas, porque, si “así como es abajo es arriba”, el alma también saldría ganando dádivas celestiales en el más allá; según lo indicaba la doctrina de las dos “verdades”, conciliadora del orden pagano y cristiano.

“El sentido de la palabra ‘arte’ ha cambiado en el curso de los siglos, adquiriendo poco a poco un carácter religioso que no tenía en la Edad Media. Hoy evoca la existencia de una nueva religión occidental: la de lo Bello o de lo Estético. Esta religión ha tomado su vocabulario de las religiones tradicionales. Para convencerse, basta con recorrer los diarios y los libros de arte”<sup>76</sup>.

Más adelante, la proyección del humanismo hasta las colonias de ultramar, a partir de 1492, hizo que proliferaran los modelos institucionales europeos en estas tierras; y prevaleciera el factor económico sobre cualquier otro. Del mismo modo, la historia relata cómo aquellos primeros marineros zarparon buscando el camino más corto para el comercio de las especias indias, y en la ruta se toparon con todo un continente desconocido. Por casualidad, intuición o racionalismo científico, el hombre del siglo XV descubrió que había otra posibilidad existencial, otros pensamientos y, lo más importante, otra sensibilidad. No obstante, la mentalidad burguesa se impuso, otorgándole a la Iglesia misionera la responsabilidad de crear las condiciones para que prosperaran las ciudades y con ellas las necesidades propias de las urbes; incluso, el poder eclesiástico, en la tradición medieval, fue el principal benefactor de los artistas nativos, quienes al principio fueron genuinos pobladores del Nuevo Mundo, pero más adelante, con la mezcla sanguínea, el medio oficial eclesiástico sólo permitía a “los pardos” ejercer estas funciones. Contados nombres quedaron del período Colonial, puesto que las obras fueron agrupadas en escuelas, y aún así los datos de éstas se perdieron en el anonimato.

Fue así como los asentamientos hispanoamericanos pasaron, en un tiempo relativamente corto, de una cultura agraria politeísta con sus pirámides sagradas y regida por el tiempo cíclico o mítico, catalogado así por algunos estudiosos de los símbolos; al trueque de oro por dogmas, convenientemente traídos por el *cesaropapismo* medieval español. Igualmente, la materia prima y productos agrícolas

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p.14

de “Las Indias” comenzaron a ser usufructuados y entraron a formar parte del comercio mundial. Con todo y el apogeo económico de la corona española, obtenido por la conquista y colonización, no se incentivó el Enciclopedismo ni las “Bellas Artes” de este lado del Atlántico, pues esa función escolástica ya había sido delegada a la curia religiosa, encargada a su vez de convertir los conventos en seminarios, los que, posteriormente, constituyeron las universidades hispanoamericanas, o recintos del saber latinizados hasta 1827. Al mismo tiempo la visión antropológica del hombre europeo, desde siglo XV, construyó la imagen del aborigen salvaje, algunas veces noble, otras un sanguinario antropófago que, según tesis científicas de “iluministas” o “iluminados”, delataban la existencia de “razas exóticas” genéticamente inferiores. Esto repercutió en el arte, y se popularizaron las “pinturas de castas”, que enviaban los virreyes al poder monárquico central, con fines científicos y divulgativos, sobre características fenotípicas del mestizo.

Sin embargo, ya a finales del siglo XVII en Europa existían los museos, como instituciones y espacios para albergar las colecciones de objetos, aunque mantenían un carácter privado. Igualmente, las galerías, todavía más elitescas, estaban reservadas a los cenáculos principescos. “Sólo con la Revolución Francesa, al ser en 1793 nacionalizadas la grande y la pequeña galería del Louvre, son institucionalizadas como Museo de la República por razones ideológicas y políticas.”<sup>77</sup>.

Además en Latinoamérica, el trabajo artístico de esa época continuaba siendo muy artesanal, de taller, por eso las carencias institucionales relacionadas con la cultura no se hacían sentir del todo en la sociedad colonial, puesto que, como se mencionó anteriormente, prevalecía la mentalidad comercial de los dirigentes, y el dominio económico que ésta le otorgaba al imperio español. El caso de Sor Juana

---

<sup>77</sup>. Miguel Posani. “Si la cárcel no fuese un manicomio, no sería un museo”, *Imagen*, (Caracas) (2): 43

Inés de la Cruz en México, ilustra perfectamente la situación cultural del virreinato de Nueva España y el sometimiento de todas las instancias del saber a la Iglesia. Porque si, tal y como sostenía Simón Bolívar, el conocimiento libera, para las colonias estaban negadas todas las formas de emancipación.

La situación de Venezuela no era muy distinta a la del resto de países de Latinoamérica, las universidades que proliferaron durante la colonia fueron instituciones semieclesiásticas y así se mantuvieron por casi dos siglos, hasta que la Independencia introdujo la reforma pedagógica con las ideas positivistas europeas, y la herencia enciclopedista se apoderó de todos los recintos de saber hispanoamericanos.

Ubicados en el siglo XIX, la producción del conocimiento comienza a ser sistematizada institucionalmente en academias científicas y humanistas. De allí que, la visión cosmopolita afrancesada que Guzmán Blanco proyectó para la construcción de la República, impulsara el patrocinio artístico, que se materializó en los encargos hechos por el Estado a los artistas talentosos, quienes tenían la posibilidad de desplegar todas sus habilidades para obtener becas de estudio y premios dentro y fuera del país. En tal sentido, firmas bien claras se leen en los bordes de cuadros, libros y efigies.

Asimismo, para nadie es un secreto que la cultura venezolana se ha enriquecido con los aportes dejados por artistas, pensadores y científicos de países foráneos. Y que la impronta de pintores y científicos viajeros del siglo XIX<sup>78</sup> quedó plasmada como huella indeleble en la historiografía nacional, gracias a las

---

<sup>78</sup> “En la sociedad occidental, desde el romanticismo, algunos introvertidos incapaces de integrarse en el marco de la sociedad eligieron ser artistas, con la esperanza de escapar de las presiones del mundo exterior, de evadirse en la bohemia. Son inadaptados que encontraron una compensación en el arte.” Jean Gimpel, *Ibíd.*, p.11

indagaciones que hicieron sobre la flora y fauna de estas tierras, obteniéndose un valioso repertorio de imágenes que ayudaron a la comprensión de costumbres y realidades pretéritas, y, especialmente, a la formación de una tendencia artística local.

Estos hombres, de mentalidad ilustrada, cayeron rendidos ante la majestuosidad tropical de la naturaleza, casi virgen, e impulsaron con sus estudios, científicos y artísticos, el florecimiento de la temática del paisaje en la pintura; motivo insoslayable que inspiró a muchos hacedores culturales venezolanos hasta bien entrado el siglo XX.

Evidentemente, en la alborada del siglo XX, Venezuela dependía de la economía agrícola, y “Caracas, en el fondo, seguía siendo una ciudad chapada a la antigua con una nueva élite pretenciosamente moderna”, según lo afirma el investigador Simón Noriega<sup>79</sup>. Incluso la modernidad postiza y la postura ambivalente de esta nueva clase se vieron reflejadas en las novelas de los escritores de la época.

Además, pintar, dibujar o cualquier otra actividad relacionada con la creación no era considerada seria, y se subestimaba el papel del artista por aquellos años. Por ende, quienes se dedicaban a estas labores tenían que hacer caso omiso de sus vocaciones y seguir la pista de oficios mejor pagados. “Nuestros escritores no pasaron por alto esta situación. Aparece plasmada en *Ídolos Rotos* (1907) de Manuel Díaz Rodríguez, en *Reinaldo Solar* (1920) de Rómulo Gallegos, y en *La Ninfa del Arauco* (1928) de Enrique Bernardo Núñez”<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Simón Noriega, *Al filo de los años 20. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, Mérida, ULA, p. 20

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 25

Sin embargo, a través del tiempo, luego de los años 20, algunos artistas comenzaron a obtener beneficios económicos vendiendo sus respectivos trabajos. Simón Noriega menciona los casos excepcionales de Manuel Cabré, Antonio Alcántara y Marcos Castillo, y observa cómo un incipiente, pero prometedor, mercado del arte estaba naciendo en Venezuela. Un sueño acariciado por los artistas del Círculo de Bellas Artes desde 1912, ya que, anteriormente, los únicos compradores y mecenas eran la Iglesia y el Estado. “Sólo se vendían imágenes sacras para adornar los templos y cuadros de batallas para colgar en las paredes de ciertos edificios públicos”<sup>81</sup>.

El cambio profundo que produjo la economía petrolera en la Venezuela rural, los viajes de artistas venezolanos al exterior, algunos por becas, otros como exiliados políticos, y la irrupción de las vanguardias europeas, durante las sucesivas guerras mundiales, promovió en el país el surgimiento de obras y poéticas emparentadas con las rebeldías contraculturales extranjeras.

Eventualmente, los artistas e intelectuales comenzaron a ser reconocidos por su talento y producciones, incluso, la categoría de semidioses que les legó la modernidad empezó a dejarles buenos dividendos económicos. En consecuencia, al reconocerse el oficio como una profesión más, las escuelas e institutos de arte proliferaron en el país a partir la década de los 60. Y el Estado que se encargaba de patrocinar las obras realistas del arte comprometido, luego de la dictadura de Marco Antonio Pérez Jiménez, dejó de ser el único capaz de promover la cultura, imponiéndose otro tipo de mecenazgo, al estilo renacentista, que ejercía el agente capitalista con su poder económico.

---

<sup>81</sup> Ibidem.

No obstante, en la década del 40, y siguiendo la ruta de aquellos viajeros decimonónicos, llegó de la Europa Central a Venezuela Hans Neumann, junto a su hermano Lothar, con toda una gama de colores acrílicos para promover la incipiente industria de pinturas caraqueña, a la que llamó “Montana Gráfica”, empresa que comenzó a operar en los predios de Los Ruices. Este comerciante con visión de futuro estimuló el trabajo de importantes artistas y escritores venezolanos, y a la par coleccionó importantes obras del arte moderno universal; convirtiéndose de esta forma en la figura del empresario culto y exitoso, que supo impulsar valiosos programas culturales en el país, a partir de los años sesenta.<sup>82</sup>

Ya con el capital necesario en las manos, escuchó la propuesta de patrocinar una revista que le hiciera Guillermo Meneses, y este mecenas europeo, al embarcarse en la aventura de CAL, dio carta blanca al director para que realizara un trabajo editorial independiente, rompiendo así con la figura del benefactor controlador que define las directrices temáticas y creativas de los artistas.

En la entrevista del escritor José Balza, el propio Meneses relata cómo se incorporó Hans Neumann al proyecto de CAL,

“Salió un día en que Hans Neumann estaba de visita en casa. Le dije por qué no ayudaba para una publicación literaria; pensaba que era magnífico (en aquel momento en que los jóvenes estaban tan atacados por el gobierno) tener una publicación. Neumann estuvo ayudando luego con los 4.000 bolívares mensuales de cada número. Después hubo un momento en que cierto número de Cal traía 6 colaboradores que estaban presos o en las guerrillas”<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Actualmente, el respaldo del grupo económico Pinturas Montana, creado en la Caracas de los años 40, lo tiene el diario "Tal Cual", medio de difusión masivo venezolano, que dirige y preside el político Teodoro Petkoff, y en el que aparece el nombre de Hans Neumann como presidente fundador.

<sup>83</sup> José Balza, “Guillermo Meneses. Siempre me gustó ser buen escritor”, en Javier Lasarte y Hugo Achúgar, eds., *Guillermo Meneses ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 263

La cantidad monetaria aportada por este particular mecenas, quien daba libertad plena a los editores de la revista para que contrataran y seleccionaran el material publicado; favorecía a los colaboradores que comenzaban a dar que hablar en el campo intelectual venezolano, según opinión del extinto Salvador Garmendia en esos años ganar cien bolívares (Bs. 100) por un trabajo literario era un privilegio para los jóvenes escritores<sup>84</sup>. En todo caso, el grupo redactor trató de hacerle justicia al hecho creativo, asignándoles buenas remuneraciones a los artistas, para cambiar así el esquema anterior que relacionaba el oficio con la desidia institucional y los bajos ingresos de sus partidarios. Con el apoyo económico del empresario Hans Neumann<sup>85</sup> y la dirección de Guillermo Meneses, empezó a tomarse en serio, desde el punto de vista vocacional y profesional, el trabajo de artistas, escritores y, sobre todo, el desempeño de diseñadores gráficos.

Así, en 1964, se creó el Instituto de Diseño Neumann, por iniciativa de este sin igual empresario. Nedo (Italia) lo dirigió, acompañado de la capacidad y sabiduría de otros artistas inmigrantes, como Gerd Leufert, Gertrudis Goldschmidt, mejor conocida como Gego (Alemania) y Larry June (USA). Incluso, el instituto tenía las menciones del diseño gráfico e industrial. Inicialmente pensaron darle mayor énfasis al industrial, en un corpus académico que duraba tres años, pero el desenvolvimiento de la industria gráfica impulsó el diseño bidimensional y tridimensional hacia la

---

<sup>84</sup>. Véase Catálogo, *CAL, la última vanguardia*, 1996

<sup>85</sup> “La presencia de Neumann dio pie, en sus propias palabras, a lo que sería más tarde el concepto de promotor cultural: ‘no sólo un mecenas sino también el que concientiza sobre la importancia de las artes plásticas y su difusión. Es la primera vez que alguien ha apoyado la cultura conscientemente, (...) No hay que olvidar que en aquella época cultura era igual a subversión. (...) A mí me acusaron de ser comunista, de financiar la guerrilla. Algunas veces eso se tornaba desagradable, me hacían llamadas anónimas amenazándome a mí y mi familia’”. María Elena, Ramos, “Financiamiento: La figura de Hans Neumann”, *Cal la última vanguardia* (Caracas) (125): 16-17, 1996

publicidad y el arte. Con el tiempo, el Instituto Neumann desapareció y, a principios de los años ochenta, surgió Prodisño<sup>86</sup>.

Por otro lado, en la revista se pueden encontrar otros tipos de patrocinio personalizado que también están a tono con la iniciativa de Hans Neumann. Por ejemplo, en el número 43 de “Cal Mala”, pauta fija sobre información cultural que reseñaba las actividades de la Sociedad de Amigos del Museo de Bellas Artes de Caracas; se menciona la conmemoración del octavo aniversario de la fundación de esta organización museística, y resulta interesante encontrar a un grupo de artistas plásticos consagrados, mezclado con el de los jóvenes talentos que apenas comenzaban a ser reconocidos en la escena pública de la cultura venezolana, siguiendo el texto:

“El pasado domingo 9 de mayo tuvo lugar la apertura de la III de estas Bienales, donde concurren destacados artistas invitados, siendo en esta oportunidad los siguientes: Luis Guevara Moreno, Humberto Jaimes, Manuel Quintana Castillo, Ángel Luque, Mateo Manaure, Jacobo Borges y Gabriel Morera. El premio de Bs. 10.000,00, donado por el señor VIRGILIO CORAO fue otorgado al artista Jacobo Borges. Han patrocinado Conferencias, Cursos y Charlas de Arte, etc.”<sup>87</sup>.

El compendio de artistas trae a colación las tendencias más significativas de la época, entre ellas, la Nueva Figuración, la abstracción libre, el nuevo paisaje y el ensamblaje objetual; para ese entonces, ya el escándalo informalista de los balleneros

---

<sup>86</sup> “Desde hace aproximadamente 20 años, la promoción del Estado, los centros de estudio, las asociaciones, los concursos y bienales, los museos y centros de diseño junto a las exposiciones, le han dado al diseño en general un gran impulso. Sin embargo, aún no se ha logrado una real integración del Estado a estas actividades, dejando sólo en manos de instituciones privadas y en proyectos, los propósitos de mejoramiento de calidad de vida e identidad a través de los objetos diseñados”. Carolina Rodríguez, Op. Cit., p. 30

<sup>87</sup> “Cal Mala”, CAL (Caracas) (43): 9, 1965

había pasado, y el boom del cinetismo tenía cada vez más adeptos, incluyendo al versátil Nedo.

La noticia del galardón otorgado al pintor Jacobo Borges no resalta tanto, como el hecho de ser el señor “VIRGILIO CORAO”, en mayúsculas, el donante; nombre que también identificó a uno de los premios del Salón Anual de Arte Venezolano. Este tipo de patrocinio individual, demuestra el interés de los ciudadanos y empresarios por el incremento de las producciones artísticas, ya que los respectivos reconocimientos buscaban motivarlas con tesón. En palabras de Sofía Imber:

“A la forma y los contenidos, se une otro recurso de apertura y otro acceso a la relación entre la creación y los mecanismos sociales de patrocinio y, por primera vez en Venezuela, se vivió una experiencia clara y consecuente de mecenazgo cultural como factor de desarrollo de un país, acometió la tarea de financiar nuestros propósitos con total desprejuicio y sin algún tipo de imposiciones ideológicas, estableciendo un precedente para futuros mecanismos de tutoría monetaria y protección de las artes”<sup>88</sup>.

En los sesenta, las inquietudes y propuestas artísticas que vieron la luz durante el conflicto de las guerrillas urbanas y el nuevo orden democrático, fueron plasmadas en los diseños de la revista CAL<sup>89</sup>. Igualmente, es prolífica la actividad cultural que, sin cuestionamientos de ningún tipo, recibió premios y proyección nacional e internacional, ya que el mercado y capital generados por las obras de artes hegemónicas y disidentes comenzaban a rendir sus frutos a escala mundial.

---

<sup>88</sup> Catálogo, *Cal la última vanguardia* (Caracas) (125): 3-4, 1996

<sup>89</sup> “Numerosas ediciones de CAL fueron acusadas de sacrificar la lectura en favor de la estética. ‘Había que ir dándole vuelta a la revista para poder leerla’, dicen algunos. A veces suele confundirse calidad con cantidad, originalidad con extravagancia, lo democrático con lo mediocrático. Por eso, conviene no errar al creer que fue una revista crítica. No lo fue. En cambio, sí puede decirse que fue un espacio lúdico y como tal, solicitaba al lector su participación en el juego. En el fondo, CAL nunca fue una revista hecha con aspiraciones de best-seller. Por el contrario, su carácter era marcadamente elitista, aunque sus procedimientos, fueran, paradójicamente, los más democráticos.” Boris Muñoz, Loc. Cit.

Incluso, algunos estudiosos han preconizado cierta devoción por la obra de arte moderna, y reconocen también que en la actualidad es factible hablar de la “Religión del Arte”, con sus respectivos lugares de culto y fieles seguidores que tienden a valorar los cuadros y definen leyes fiscales en el mercado capitalista estadounidense, según Jean Gimpel:

“... porque los donantes, al frecuentar las capillas de los artistas, críticos y directores de museos con un fin interesado, se han dejado convertir progresivamente a la religión del Arte por el proselitismo activo de los adeptos a esa secta; en su contacto con ellos han tenido la revelación de que el cuadro no era sólo un objeto de ganancia sino de culto. Alcanzados por la gracia, aprendieron a comulgar con los fieles de esta creencia en una misma fe estética”<sup>90</sup>.

En Venezuela el mecenazgo estatal anterior, impuesto por el régimen dictatorial de los años 50, que amparó a pintores y escritores “oficialistas o canónicos” del Realismo Social<sup>91</sup>, último bastión del motivo paisajístico-realista que introdujo el Círculo de Bellas Artes en 1912. Fue superado, durante el advenimiento de la democracia, con la consolidación de la tendencia abstracta-geométrica y la promulgación de una ley, el 12 de abril de 1960, para crear un organismo que se encargara de manera exclusiva del quehacer cultural venezolano, en consecuencia,

“...se decreta a proposición del entonces senador Miguel Otero Silva, junto con L.B. Pietro Figueroa, M. Páez Pumar, J.L. Salcedo Bastardo, A. Uslar Pietri y J.M. Siso Martínez, el INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y BELLAS ARTES (INCIBA) como ente autónomo adscrito al Ministerio de Educación. La Primera Junta Superior del referido organismo, con Mariano Picón Salas como presidente y Pedro Díaz Seijas y

---

<sup>90</sup> Jean Gimpel Op. Cit., p.172

<sup>91</sup> Simón Noriega indica que la estética contestaria del Realismo Social penetró en Venezuela a través de las instituciones estatales. Y en la divulgación ideológica tuvo un papel preponderante la planta profesoral de la Escuela de Artes Plásticas y Aplicadas de Caracas, a partir de 1936. Cfr. Simón Noriega, *El Realismo Social en la pintura venezolana 1940-1950*, Mérida, ULA, 1989, p.48

Alejandro Otero como vice-presidentes, sólo se instala en octubre de 1964, cuatro años y medio después de promulgada la ley. La Biblioteca Nacional, los museos de Bellas Artes y de Ciencias naturales, El Instituto Nacional de Folklore (INAF), la Orquesta Sinfónica de Venezuela, la Televisora y Radio Nacionales, y otras instituciones culturales pasan a formar parte de su estructura”<sup>92</sup>.

Estos datos confirman la intensa actividad cultural que se alcanzó durante la bien llamada “década prodigiosa”, pero al mismo tiempo reflejan el interés estatal por el cambio de paradigma que estaba emergiendo con el comienzo de la democracia, en el campo social, económico, político y artístico; demostrando de esta forma que el trabajo en grupo produce importantes beneficios para la nación. Asimismo, el intelectual, político y artista elaboran sus propuestas y cosmovisiones concretas en función de un “otro”, llámese sociedad, espectador, lector o receptor.

Evidentemente, algunos productores, utópicos o no, lanzan sus ideales a la corriente de la vida, como el mensaje en la botella del naufrago que va al mar, porque tienen algo que comunicarle al mundo, y la gran mayoría de las veces sacuden las bases del sistema; en ocasiones, también logran poner en contacto a sus congéneres con uno de los tesoros más preciados del hombre, a lo largo de la historia de la humanidad, la libertad de acción y pensamiento<sup>93</sup>. Puesto que, como lo pregonaron los surrealistas del siglo pasado, el poder que da el conocimiento siempre debe estar supeditado a la imaginación.

---

<sup>92</sup> Yolanda Segnini, *Historia de la cultura en Venezuela*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1995, pp. 69-70

<sup>93</sup> “En este tiempo de profusión de opciones y de confusión ideológica sólo parece quedarnos la frágil sonoridad de las modas o la débil estrategia de los mercaderes del arte. Pero más allá de ello, nuestra época fracturada, (...) deberíamos dejarnos, al menos, la posibilidad de afirmar, y ello con todo el vigor que permite el fallecimiento de las vanguardias, el derecho de las opciones estéticas a contradecirse, esto es, su derecho a producirse en el mismo tiempo y lugar, y con la misma libertad que sus contrarios, sin que por ello nadie pueda recurrir a aquel fantasma moribundo de la modernidad según el cual el arte sólo tendría sentido en una falaciosa superación trascendental de sí mismo”. Luis Pérez Oramas, Op. Cit, p.127

Arlette Machado en su libro *Asedio a Guillermo Meneses*, menciona los aportes de CAL, en cuanto a la difusión de valores artísticos y publicitarios se refiere; también, reproduce las opiniones de sus colaboradores, junto con las de Sofía Imber, Nedo y Hans Neumann, en las que se destaca el papel fundamental que ejerció el infalible Meneses a la hora de reconocer y seleccionar el corpus de nuevos talentos de escritores, artistas y críticos, asimismo, con solidaridad y respeto apoyó y promovió el trabajo de excluidos e incluidos del campo intelectual nacional.

Indudablemente, “Con la agilidad como norma periodística, excelente contenido, el sentido de la oportunidad y el buen gusto, la revista se mantiene en primer plano durante cuatro años, llegando a los 60 números publicados”<sup>94</sup>. Se vendía a un bolívar, tenía un tiraje de cinco mil ejemplares, que le costaba a Hans Neumann tres mil quinientos bolívares por impresión. CAL no se vendía, la solicitaban o buscaban, y, según Nedo, la mayoría de los ejemplares se regalaban, sin embargo, siempre canceló el trabajo publicado.

En otro orden de ideas, la receptividad de CAL no cumplió con las expectativas del grupo editor. Los amigos y colaboradores de la revista afirman que la ruptura conyugal del dúo Imber-Meneses, y la falta de un buen mecanismo de distribución, hicieron que se terminara esta importante aventura cultural.

Sin embargo, la revista tuvo proyección internacional, gracias a la gestión de Ramón J. Velásquez en la secretaría de la Presidencia, que enviaba un número regular de suscripciones al exterior, específicamente, hasta Colombia, Centro América y México. “Además tuvo éxito y otros siguieron trabajando inspirados por

---

<sup>94</sup> Arlette Machado, *Asedio a Guillermo Meneses*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 131

la manera de ver CAL al diseño y la cultura. CAL se vendía en los kioscos, gozaba de una gran popularidad e iba de la Tierra del Fuego hasta España y Francia”<sup>95</sup>.

Pese a la calidad de CAL, el ocaso de esta publicación devino por la falta de una eficaz comercialización, además, la poca circulación de los números hizo que éstos quedaran apilados en el estacionamiento de la residencia familiar de los Meneses-Imber; incluso, ninguno de los integrantes del grupo sabía cómo administrar esa área, pero, más allá de las causas financieras que ocasionaron el cese de sus ediciones, el tiempo vital de la revista sobre la Crítica, el Arte y la Literatura de los años sesenta no estuvo determinado por la simple reproducción de la propuesta menesiana, sino por la posterior transformación simbólica de este documento en monumento, es decir, pasó de simple medio de comunicación impreso a la imagen emblemática de toda una época, convirtiéndose en escenario abierto para la reflexión continua. Por eso CAL, como hija predilecta de los tiempos modernos, siempre será una revista joven, actual y transformadora<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Nedo, “El surgimiento de CAL”, en María Luz Cárdenas, *CAL la última vanguardia*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo, 1996, p. 38

<sup>96</sup> En la actualidad, con las producciones efímeras, “Nunca fue más claro el dictado de las leyes de la moda sobre el arte, nunca hasta ahora fue éste transformable. Sin embargo, a diferencia de la moda textil, las obras de arte no son ningún artículo pasajero. Para el artista interesado que no posea el don del “tercer ojo”, una obra de arte se cristaliza como tal cuando ha resistido varias modas”. Klaus Honnef, *Arte Contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991 p. 197

### III. “CAL”: AVANT-GARDE DE LA PROMOCIÓN CULTURAL

*El arte jamás ha de intentar ser popular. El público es el que ha de intentar ser artista.*

Oscar Wilde

#### **3.1 ¿Qué pasa, dónde están los cazatalentos de la sociedad actual?**

El tema del mecenazgo, al final del capítulo anterior, expuso ciertas nociones sobre las “modas” artísticas que se generaron desde los antiguos egipcios hasta bien entrado el siglo XX. Específicamente, planteó las estrechas relaciones del poder político, teológico y económico con el arte, sin embargo, no mencionó el impacto del discurso historiográfico, encargado de favorecer o vetar las acciones y creaciones según paradigmas o sistemas de valores instituidos por grupos hegemónicos de turno. Es decir, la historia oficial como relato se construye y escribe en las academias, y tiene la función de preservar la memoria de los pueblos, reseñando algunos aspectos relevantes o destacados del devenir humano; y mantiene las directrices que se originan en los cenáculos del poder.

En consecuencia, la tradición histórica escrita, o texto institucional que pasa de generación en generación, viene a estar determinada por las “doctrinas”, poéticas y reglas vigentes, formuladas por las “figuras de autoridad” del momento. Asimismo, con la herencia del discurso “helenocéntrico” se popularizó la antinomia civilización/barbarie, que asociaba alteridad con maldad y extranjero con bárbaro. También, el Imperio Romano con el “italocéntrico”, opuso crueldad a piedad, de allí que todo lo desconocido o extraño llevara al comportamiento feroz y al maltrato del otro. Igualmente, el esquema dicotómico “hispanocéntrico” introdujo valores bipolares entre el cristianismo/bueno y paganismo/malo.

Así sucesivamente, con la Ilustración se impuso la perspectiva antropológica que distancia la cultura de la naturaleza, y se entronizó el conocimiento racional, que, con todo y sus bemoles, precisaría los contrastes entre el hombre “culto” y el “buen salvaje”. El siglo XIX ensalzó la Revolución Industrial, los beneficios tecnológicos del pensamiento positivista-científico y la antítesis civilización/barbarie; y el XX, con la fragmentada y ecléctica posmodernidad como bandera, cuestionó sin clemencia todos los sistemas de valores consagrados anteriormente y se declaró el ocaso de los grandes relatos utópicos de la modernidad optimista.

Evidentemente, el gran discurso de la historia se nutre de los aportes del arte y la literatura<sup>1</sup>, incluso, en la mayoría de los casos, son indisociables, dadas las conexiones que establecen las producciones de los artistas con las redes del patrimonio cultural, o el capital simbólico generado por cada pueblo.

Por ende, los valores sociales, económicos y políticos se ven reflejados en los monumentos y documentos que se realizan en un determinado período, sólo que el campo intelectual selecciona, como escenario que posibilita las relaciones y asociaciones de productores culturales, escritores, críticos, artesanos y artistas con los promotores estatales o particulares, editoriales, instituciones museísticas y medios de comunicación masivos; y define el corpus oficial de obras incluidas o excluidas, manteniendo un patrón de normas oficializadas por el gusto, moda, *zeitgeist*<sup>2</sup>, o las “prácticas discursivas” de la *episteme* de cada época, según Foucault.

---

<sup>1</sup> “La importancia que suele asignarse a las opiniones en torno al aspecto de perdurabilidad en el tiempo de las obras literarias, sirven como justificación de un soporte inherente a la obra literaria misma y que fundamenta, por consiguiente, buena parte del entramado teórico que se ha constituido en la tesis de unificación entre literatura y cultura lo cual trasciende la “literalidad” (que perseguían los formalistas) y establece, paralelo a ello, la desviación de la búsqueda unívoca de la especificidad literaria”. Gregory Zambrano, *La tradición infundada*, Mérida, Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”, CDCHT-ULA, p. 167

<sup>2</sup> Popularizada por el historiador Jacobo Burckhardt, este término se asocia con el reflejo del espíritu general de una época en la obra artística.

“Desde siempre el Estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo-rey, la transcendencia de la Idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del pensamiento, el hombre legislador y sujeto. El Estado pretende ser la imagen interiorizada de un orden del mundo y enraizar al hombre”<sup>3</sup>.

También, los núcleos académicos han influido en las actividades de los artistas, y éstos, por decisión propia, han cedido a las pretensiones de las grandes “autoridades” sus producciones, bien sea por ego, lucro o aceptación. No obstante, la obra de arte moderna, autoconciente del alcance que tiene cuando entra en conflicto con las normas institucionalizadas, se vale de la ruptura del canon para autorreflexionar y satirizar sobre el papel que cumple el censor/verdugo en determinados momentos de la historia.

En todo caso, cuestiona el poder porque aspira tenerlo, e instaura el nuevo orden que desacraliza el anterior sin descartarlo<sup>4</sup>. Sus postulados se vinculan con la actitud rebelde e inconforme de la juventud, y evidencian la hegemonía del relativismo, como uno de sus principales aportes.

Para ilustrar mejor este aspecto, *El Quijote* en el siglo XVII propuso una forma de escritura que, parodiando la novela caballerescas tradicional, se ganara la aprobación del público lector, representando por el vulgo y el erudito. Y aconsejó, irónicamente, el uso de algunos “latinicos” para complacer a las grandes personalidades y satisfacer todos los gustos, citando el prólogo de la novela:

“Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendingando sentencias de

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma*, 4ª ed., Valencia, Pre-Textos, 2005, p.55

<sup>4</sup> Los “antiguos” siguen sorprendiendo a los “modernos”, y ambos se mantienen suspendidos en el instante eterno de su propia contradicción. Inseparables a través de los siglos, ambos se construyen y destruyen constante e inexorablemente.

filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos; sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración (...) dando entender vuestros conceptos, sin intrincarlos y oscurecerlos”<sup>5</sup>.

Desde esa óptica, la hazaña quijotesca continúa latente, porque cuando el personaje arremete sin clemencia contra la visión de mundo reinante, no combate contra los molinos de viento que su percepción de la realidad convierte en temibles colosos; la verdadera batalla que emprende es contra la pérdida de imaginación de la época, vapuleada por el racionalismo científico, castrador y artificial. Es gracias a Don Quijote, que el hombre moderno descubre “el poder de la ficción” y las múltiples posibilidades existentes del otro lado del espejo<sup>6</sup>, para superar el espectro sensible de la realidad y liberar a la creación artística del rigor histórico, filosófico, teológico y teleológico.

Mariano Nava afirma que sólo el continente americano es poseedor de ese componente nuevo que trastoca y motiva todo, determinante a su vez de la historia y la realidad, la memoria del pasado y el futuro, “Un elemento sin el cual no se explica ese romántico acento que late bajo los Areópagos y los Capitolios y Foros y los Maratones de la utopía. Ese elemento es el sueño”<sup>7</sup>. Por eso, el ingenio alucinante, o vencedor de enormes titanes disfrazados, somete al espíritu de la pesadez dogmática,

---

<sup>5</sup> Miguel de Cervantes Saavedra. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, 22ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1965, p. 12

<sup>6</sup> “...si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa e aquellas que vos decís que faltan, porque todo él es una inventiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón; ni caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, (...) ni le son de importancia las medidas geométricas, ni tiene para que predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento”. ¿En este último caso, el autor se estaría refiriendo a la *Divina Comedia*? Ibidem.

<sup>7</sup> Cfr. Mariano Nava, *Envuelto en el manto de Iris*, Mérida, Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”- ULA, 1996, p.108

tan falto de imaginación, y rescata la fructífera voluntad de poder, inventora de historias y recuerdos.

Actualmente, la herencia marxista ha forjado las conjeturas que aún reconocen en la estructura económica la superestructura cultural de los pueblos, se analizan los temas de la dependencia y la interdisciplinariedad académica en los centros y periferias, es más, se aceptan las injusticias cometidas a lo largo de la historia por el “amo” dominante sobre el “otro” subordinado. Las voces de la minoría han comenzado a ser escuchadas, y aunque resuenan y tienen una amplia cobertura en el terreno teórico conceptual, todavía los efectos y aplicaciones están por verse en el área social. Asimismo, el horizonte de la investigación, oscilante entre la episteme (inmanente) y la hermenéutica (trascendente), construye e interpreta objetos de estudio extraídos de la tradición cultural (científica y humanística) con fines prácticos en la comunidad.

En Venezuela se dio un cambio de mentalidad a partir de la década de los sesenta, con el advenimiento de la democracia, la irrupción de las instituciones culturales del Estado y los movimientos izquierdistas que estaban en la palestra por esos años, situación que hizo necesaria la promoción y captación de los noveles talentos emergentes, que al comienzo encabezaron la lista de artistas aceptados por la crítica y el público de manera extraoficial, y que más adelante pasarían a ser los “incluidos” y reconocidos en antologías, catálogos y libros de historia venezolana.

Guillermo Meneses fue uno de esos escritores consagrados que, como figura de autoridad en el medio, supo apoyar y proyectar el trabajo de los jóvenes que no encontraban cabida en el campo literario venezolano, mucho menos latinoamericano. Él en otros tiempos ya había sido relegado y criticado por la forma y contenido de sus obras, las cuales fueron tildadas de inmorales y pornográficas, capaces de

escandalizar y ruborizar al más prudente ciudadano de rancio abolengo, fiel seguidor de las normas dictadas por *El Manual* de Carreño.

Los abanderados de la reforma pedagógica “civilizatoria”, bajo la consigna de “Orden y Progreso”, no podían ver con buenos ojos los temas esenciales del escritor Meneses, que atacaban la decencia y buenas costumbres de la época. Incluso, cuando el en el año 1951 el cuento “La mano junto al muro” resultó ganador del primer lugar en el concurso de cuentos de *El Nacional*, algunos sectores protestaron enérgicamente el veredicto, endilgándole al autor los siguientes adjetivos:

“...Meneses en sus escritos, todos ellos pornográficos y descriptivos de la última ralea: lugares de disolución, hombres corrompidos, pasión entronizada, concupiscencia aberrante, (...) Nunca creímos que *El Nacional* cediera sus páginas a un cuento semejante. Si ese cuento se escenificara con el léxico utilizado por Meneses (al fin y a la postre un enfermo), sería motivo de justa protesta de toda la sociedad venezolana, de los que llaman gazmoños y de los que se llaman libertinos”<sup>8</sup>.

Con esos términos se refirieron a una escritura que terminaría marcando definitivamente el trabajo de las nuevas generaciones de artistas y escritores<sup>9</sup> luego de los años 50, figuras emergentes que encontraron en el *ars narrativo* menesiano la principal fuente de inspiración, y en la revista CAL el lugar adecuado para expresar libremente sus ideas, así como también, respeto, apoyo y buen trato por parte del director. Al respecto el crítico José Balza le preguntó a Guillermo Meneses en 1971 por las notas favorables que siempre hizo sobre los jóvenes escritores, y él respondió

---

<sup>8</sup> Editorial del diario *La Religión*, “El peor cuento”, en Javier Lasarte y Hugo Achúgar, comp., *Guillermo Meneses ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1992, p. 233

<sup>9</sup> “Se supone que la narrativa moderna en Venezuela surge a partir de *El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Es decir, que después de la publicación de esa obra, ningún escritor venezolano puede seguir practicando el oficio de la ingenuidad. En *El falso cuaderno* no sólo hay una reflexión sobre un mundo, sino sobre la escritura que engendra ese mundo.” *Ibid.*, p. 265

sin rodeos: “-No sé. Tal vez porque a mí me hubiera gustado que me trataran así cuando era joven”<sup>10</sup>.

Ciertamente, cuando llegó a ser reconocido por los entes culturales, que estaban vigentes en esa década del 50, se encargó de hacer una selección antológica del cuento venezolano, y esto comprobó su habilidad e inteligencia para romper con esquemas obsoletos, a la hora de alcanzar el sitio de honor dentro del grupo de los consagrados, casi dos décadas después de la aparición del cuento “La balandra Isabel llegó esta tarde” (1934), aunque esta obra fue llevada al cine en los años 50, cuando apareció no causó buena impresión en la crítica.

Por lo general, y a través del tiempo, la organización de un corpus literario está determinada por las estructuras de poder (económico, político, militar y eclesiástico), instituciones que patrocinan la publicación de antologías, otorgan reconocimientos y despliegan grandes campañas publicitarias. No obstante, Guillermo Meneses en los ‘50 entra triunfante al campo intelectual, a pesar de la receptividad negativa que obtuvo al comienzo de su carrera como escritor, y se encarga de compilar una *Antología del cuento venezolano* por esos años. Ahora tiene en sus manos el compromiso de seleccionar los autores indicados, y desempeña la compleja empresa de filtrar el número de obras que hasta ese momento tenía la cuentística venezolana, definiendo los parámetros de clasificación con total autonomía, según lo reseñó en el prefacio del libro:

“La razón de este prólogo consiste en aceptar mi entera responsabilidad en la elaboración de esta antología; con entera libertad dejé en mis manos esta tarea, en nombre de Ministerio de Educación, el gran poeta y buen amigo Manuel Felipe Rugeles, Director de Cultura y Bellas Artes. Agradezco esa confianza que me

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 263

permitió realizar una tarea a cual ha dedicado tiempo y estudio con verdadero placer”<sup>11</sup>.

Por otro lado, la solución que dio Guillermo Meneses a la falta de promoción cultural de los jóvenes escritores de aquella época, fue la revista CAL, medio impreso que abrió el camino a grandes promesas venezolanas, así como también, puso sus creaciones artísticas al alcance de todos; obras que con el transcurrir del tiempo definirían el curso de futuras producciones en el país. Como “la serpiente que se muerde la cola”, el ciclo, que comenzó con *Peonía* y pasó por la lección galleguiana, culminó con el importante aporte menesiano a la comunidad literaria e intelectual venezolana, en la que destacaban las particulares búsquedas estéticas de los artistas<sup>12</sup>.

Asimismo, con la puesta en escena de la revista CAL, Guillermo Meneses y Nedo proyectaron la vitalidad de la cultura de la década de los 60, signada por las efervescencias grupales y tendencias que modificaron la percepción del señor intelectual conservador y del ciudadano común. Inclusive, con los íconos de la cultura de masas a la orden del día, las minifaldas, los psicotrópicos, el amor libre, Mafalda, las reivindicaciones sociales femeninas, la democracia, el capitalismo, comunismo, la guerrilla, etc.; se constituyeron las bases de la nueva sensibilidad y las normas que regirían la producción artística posterior, es decir:

---

<sup>11</sup> Guillermo Meneses, *Antología del cuento venezolano*, 6ª ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996, p. 13

<sup>12</sup> “De modo que el peso de Meneses en la narrativa venezolana contemporánea resulta mucho mayor de lo que pueda haberse creído. Su obra y sus búsquedas tienen en la actualidad más vigencia que nunca y prueba de ello radica en la persistencia de escritores vinculados a las tres últimas décadas (60-70-80)”. Influencia que se hace latente en la obra de José Balza, Carlos Noguera, Eduardo Casanova, Humberto Mata, Eduardo Liendo, Sael Ibáñez, Igor Delgado Senior, José Napoleón Oropeza, Milagros Mata Gil, Wilfredo Machado, Ángel Cabrera Infante. También en los años 70 apareció en Caracas la revista *Falso Cuaderno*, integrada por Sael Ibáñez, Carlos Noguera, Santos López, José Moreno Colmenares, Jorge Núñez, Alberto Amengual, José Vicente Abreu y José Balza. Cfr. Luis Barrera Linares, “Guillermo Meneses: Todos los caminos conducen al espejo”, en *Guillermo Meneses ante la crítica*, 1992, p. 191

“Todo ello estaba forjando la estética contemporánea, otros sentidos del conocimiento plástico y humanístico y otras razones técnicas en la formulación de la obra. A pesar de las posibles debacles económicas (momentáneas) que ello implicaba”<sup>13</sup>.

Algunos artistas se perdieron en el anonimato, otros marcaron la pauta creativa de las postrimerías del siglo XX, sin embargo, el punto crucial de la propuesta menesiana fue la integración de obras de escritores desconocidos con el trabajo de reconocidas figuras, y no los discriminó<sup>14</sup>.

Además, sería de gran provecho para la cultura actual que este proyecto de Meneses, Nedo y todos los colaboradores de la revista, se repitiera una y otra vez en Venezuela, ahora que se viven cambios paradigmáticos a nivel mundial, y resurgen ciertos nacionalismos trasnochados, no obstante, se hace imprescindible entrar en diálogo con las nuevas generaciones de artistas, remover las bases institucionales, respetar la disidencia y no caer en sectarismos de ningún tipo.

Del mismo modo, cabe mencionar el importante legado de Sofía Imber al área museística, con la promoción y fundación del Museo de Arte Contemporáneo de

---

<sup>13</sup> Juan Carlos Palenzuela, “Cal a la vista”, *Papel Literario. El Nacional* (Caracas), 23-02-1997, p.1

<sup>14</sup> “No falta nada en la revista” Alfredo Chacón con sus historias de brujos y magia, Gonzalo Castellanos escribe sobre arquitectura, Rodolfo Izaguirre deja constancia de los pormenores del séptimo arte y da a conocer sus narraciones, Ignacio Burk y Guillent Pérez tienen columnas fijas sobre filosofía, los poemas de bardos extranjeros son traducidos por Alfredo Silva Estrada, Rosa de Olmo y Rafael Cadenas, sólo por mencionar algunos. José Balza, Carlos Noguera, Francisco Massiani, David Alizo, Jaime López Sanz y otros jóvenes narradores son promocionados desde la revista. Igualmente, las obras de Levi Strauss, McLuhan, nadaístas y neoesencialistas, están al alcance del lector venezolano. Sin obviar los artículos de Uslar Pietri, Fernando Paz Castillo, Ramón Palomares, Irma Salas, Elisa Lerner, Lucía Quintero Yanes, Tecla Tofano, Marina Castro, Telma Nava, Lil Nava Laurie Lee, Gustavo Pereira, Rafael Pineda, Eduardo Zambrano Colmenares, Luis Alberto Crespo, Juan Sánchez Peláez, José Gómez Zuloaga, Esdras Parra, Oswaldo Trejo, Alfredo Boulton, entre otros. Cfr. Arlette Machado, *Asedio a Guillermo Meneses*, Caracas, Monte Ávila, 1980, p. 130

Caracas Sofía Imber (Maccsi) en 1974. Aunque, la controversia envuelva tanto su lado personal como profesional, esta mujer incansable logró reunir una de las colecciones más valiosas de Arte Moderno en Latinoamérica. Igualmente, cuando ella y Guillermo Meneses viajaron a Europa en los años 50 por un cargo diplomático, fueron tildados de colaboradores del régimen perezjimenista, a lo que Imber respondió:

“A nosotros nos dijo el general Isaías Medina que, por favor, hiciéramos algo para evitar el aislamiento de Venezuela y que le diera realce al país. Y yo vi en eso una gran ocasión para que Guillermo dejara de hacer notas en todos los periódicos y se dedicara a su obra. Sí, quizá fue muy cómodo, de todas formas era un cargo muy pequeño. (...) Guillermo escribió sus mejores obras y yo aprendí muchísimo. Y quizá pude hacer el museo por todo lo que vi, leí y escuché”<sup>15</sup>.

Indiscutiblemente, Meneses conciente de su papel en ese momento crucial para la historia cultural venezolana, aprovechó su influencia y contactos en el medio para demostrar que las ideas bien encaminadas pueden concretarse, si las instituciones o las personas tienen la voluntad de hacerlo, que no se requieren grandes presupuestos ni campañas publicitarias multimillonarias, porque cuando el talento habla por sí solo el resto es accesorio. Es importante resaltar este aspecto, porque el tiempo le ha dado la razón a Guillermo Meneses y al grupo redactor, ya que CAL fue la respuesta acertada ante la carencia de publicaciones masivas de este tipo. Por eso, CAL llenó el vacío que tenía la promoción cultural venezolana, y estableció la nueva manera de hacer las cosas sin caer en mayores controversias con el poder.

En líneas generales, qué define la inclusión de una obra en un determinado corpus, si las normas, precisamente, están hechas para ser transgredidas, o renovadas

---

<sup>15</sup> Milagros Socorro, “En los ochenta años habla de sus vidas. Ese museo se llamará siempre Sofía Imber”, *El Nacional* (Caracas), 08-05-2004, B-8

con cierta regularidad. Si hay algo que ha sido del dominio público, a nivel mundial en instituciones y academias, es que el conocimiento en su totalidad no es tan monolítico como parecía y sus axiomáticas leyes son transitorias. Entonces, en qué basan los criterios de selección, quiénes se encargan de escoger a los artistas y producciones del vasto universo de la creación humana, siguen sus gustos, las costumbres o, como Marcel Duchamp, reconocen que la obra de arte es una idea *inhilo tempore* que trasciende la apariencia material del objeto y adopta las formas más insospechadas. Sólo cuando entra en contacto con ese espectador/receptor, que la descubre en todo su esplendor, desoculta su verdad.

Por otro lado, siguen siendo loables los esfuerzos de publicaciones periódicas como Las Páginas Culturales de *El Universal*<sup>16</sup>, la *Revista Nacional de Cultura*, *Imagen*, *El Papel Literario* de *El Nacional*, *Actual*, *Veintiuno. Cultura y tendencias*, anteriormente *Revista Biggot*, *El puente*, *Plátanoverde*, esta última es la que más se asemeja al estilo dejado por CAL. Paladines del acontecer cultural, reflexivo, literario, artístico, cinematográfico y musical, que mantienen sus actividades a pesar de los embates contingentes de los “tiempos violentos”.

Indudablemente, la “Era de la Informática” de McLuhan suministra nuevas opciones en formato digital, que, sin dejar de ser innovadoras, no tienen el encanto de la materialidad impresa, heredada de Gutenberg. Pero el artista de hoy sabe que es importante estar en sintonía con las nuevas técnicas, a pesar de la virtualidad de la propuesta, por consiguiente, en Venezuela las direcciones URL [www.letralia.com](http://www.letralia.com), [www.ficcionbreve.org](http://www.ficcionbreve.org) y la *Revista electrónica bilingüe* de [www.analítica.com](http://www.analítica.com) ofrecen un panorama bastante amplio de las producciones artísticas del pasado y

---

<sup>16</sup> Sofía Imber, al referirse al periodismo cultural, manifestó lo siguiente en 1994, “La Páginas Culturales son, como su nombre lo indica, “universales”, signadas por la defensa del pluralismo y abiertas al espacio de la diversidad en las corrientes del pensamiento y en la discusión de las ideas para garantizar la solidez ideológica”. Sofía Imber, “Individuo, libertad y verdad”, “Culturales”, *El Universal* (Caracas), 10-04-1994, p. 4-1

presente del país; además, variadas páginas web, como [www.predicado.com](http://www.predicado.com), entre muchas otras direcciones URL nacionales e internacionales, facilitan la publicación de las obras y promueven el intercambio de ideas entre autores de diferentes latitudes. Además, el poder de las grandes editoriales e instituciones culturales del Estado deja de ser un obstáculo para el productor de bienes culturales, ya que estos centros oficializados amparan, o no, el trabajo de un determinado grupo, que a la postre está subordinado a los intereses de las estructuras de dominio y *Welstanchaung* de la época<sup>17</sup>.

En la actualidad, es la *World Wide Web*<sup>18</sup>, con sus kilómetros de fibra óptica dispersos por el planeta, la principal “cazatalentos” de la sociedad global del siglo XXI, lejos del *apartheid*, censura e inventarios de los “apocalípticos e integrados”. Esta visión optimista del medio tecnológico como herramienta fundamental puede estar emparentada con la de modernos progresistas, sin embargo, la promoción cultural en lenguaje binario continúa cautivando a más cibernautas y apenas comienza a revelar su alcance.

---

<sup>17</sup> “Lo importante era hacerse de un nombre, de una imagen, y no de constituir una obra. En fin, el artista venezolano había descubierto las aptitudes del simulador. El propio Inciba y Conac, sólo se permitían negociar con gerentes, con figuras, no con anónimos ni perdedores. Aunque en ellos estuviese oculto un Ramos Sucre, un Armando Reverón...”. Edilio Peña, “La cultura como revolución permanente”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (312): 69, 1999

<sup>18</sup> “Desde los años setenta, en el ámbito militar, ya se venía planteando este sistema que, en los años ochenta, cobrará realidad, mediante una red de telecomunicaciones mundiales. Se logran unir los más apartados rincones del planeta y comunicar todas las experiencias más inimaginables sin salir del hogar o sitio de trabajo: el ama de casa o el estudiante ‘visitan’ los grandes museos; los científicos intercambian sus experiencias lo mismo que los artistas, a partir de una página que se consulta, se la ve, la estudia, empleando una computadora personal...” Palabras de José Napoleón Oropeza en las postrimerías de la década del 90, cuando ya se presagiaba la confluencia definitiva entre arte y técnica dentro del mundo ilusorio del ciberespacio. Cfr. José Napoleón Oropeza, “El lenguaje del arte, la Internet y la hoja de seda”, *Verbigracia. El Universal*. (Caracas), 26-10-1997, p. 4

### 3.2 Necrofilia institucional vs. CAL redentora, o la asepsia profunda del cadáver

*Crucificado por nadie murió el  
amor y todos en la tierra caminan  
con los ojos cerrados.*

Víctor Valera Mora

En Venezuela se conocieron los ecos vanguardistas salidos de Europa desde los primeros años del siglo XX; sin embargo, fueron muy pocos los artistas que se dejaron llevar por sus preceptos transgresores en el país. Asimismo, variadas rutas trazaron estas innovadoras tendencias a lo largo del Nuevo Continente, específicamente, según el crítico Juan Acha, fueron tres los caminos tomados por la irreverencia en los años 20, que a pesar de ser distintos no se excluyeron unos a otros. En tal sentido, México abordaría la trasgresión por la vía del indigenismo, Brasil seguiría el rumbo del sincretismo y Argentina mantendría conexión con la tendencia eurocéntrica.

A la par, el poco arraigo de la tradición popular, o legado ancestral, en el imaginario colectivo de las sociedades latinoamericanas, favoreció el clima sincrético que prevaleció, y aún prevalece, en la cultura. Tampoco se trata de un sentido de pertenencia superficial o falta de conciencia crítica en los pobladores del Nuevo Mundo, ya que es asombrosa la capacidad que tienen para absorber y asimilar las variadas influencias extranjeras, pero, algunos investigadores han visto en esta habilidad los efectos negativos de la transculturación y dependencia de pueblos subdesarrollados.

Antes de 1492, la cosmovisión del hombre latinoamericano aceptaba la noción de totalidad, de ese Todo no fragmentado por la dialéctica del pensamiento europeo, basado en el diálogo socrático. Fue, justamente, durante el periodo de la Conquista que reconoció ser visto como un “otro”, diferente y peligroso, según las tesis del

discurso “hispanocéntrico” de las instituciones/fortalezas que llegaron con los navíos. Sin embargo, el peso de esa tradición prehispánica, que tiende hacia lo Uno, abrió las puertas a la alteridad y, en lugar de erradicarla, sacó partido de ella.

Una de las razones por las que siempre se ha considerado que la mentalidad hispanoamericana es prolífera en matices y permeable a lo desconocido, ha sido precisamente por la biodiversidad genética y cultural que integra a los diferentes modos de ser y actuar de las personas de otras latitudes. Asimismo, la herencia de la modernidad<sup>19</sup> ayuda a entender cómo en escenarios distintos las ideologías son similares. En otras palabras, la esencia constitutiva de la creación humana es universalmente la misma, aunque varíen las nacionalidades y las costumbres sean multiculturales. De allí que:

“Eso que alguien llamó el alma nacional, disforme, enrevesada, múltiple, enmarañada, revuelta, nos identifica en la diversidad, nos iguala en la semejanza, nos solidariza en la injusticia, (...) Totalidad multiforme como la poesía, sumergida en el espejo universal, proteica en su corporeidad inseparable. (...) porque el mundo se enriquece en lo distinto y nada de cuanto acontece bajo el sol nos es ajeno”<sup>20</sup>.

No obstante, para Néstor García Canclini, la realidad Latinoamericana tan diversa y mestiza no se puede resumir bajo la fórmula de tres paradigmas de la modernidad, puesto que esa visión estaría adaptada a los intereses de grupos dominantes, en este sentido,

---

<sup>19</sup> “Puesto que si algo puede servirnos la tan celebrada crisis de la modernidad, el hundimiento de las ideologías vanguardistas e historicistas, es justamente para inaugurar, sin complejos, un tiempo de heterogeneidad en las formas del arte, de manera pues que no haya posibilidad de legitimar un discurso ni una ideología estética dominante”. Luis Pérez Oramas, *Mirar furtivo*, Caracas, Conac, p. 126

<sup>20</sup> Gustavo Pereira, “El viejo nuevo tiempo”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (312): 9, 1999

“Si el modernismo no es la expresión de la modernización socioeconómica sino el modo en que las élites se hacen cargo de la intersección de diferentes temporalidades históricas y tratan de elaborar con ellas un proyecto global, ¿cuáles son esas temporalidades en América Latina y qué contradicciones genera su cruce? ¿En qué sentido esas contradicciones entorpecieron la realización de los proyectos emancipador, expansivo, renovador y democratizador de la modernidad?”<sup>21</sup>.

Evidentemente, la influencia foránea no tuvo la receptividad adecuada en la Venezuela agraria de Juan Vicente Gómez, incluso, “raros” ejemplos de literatura y pintura vanguardista de esos años comenzaron a ser valorados a partir de los movimientos contraculturales de los años sesenta. Es probable que los caudillos políticos del siglo XIX y principios del XX, polarizados hasta el extremo, vieran en las producciones artísticas un arma ideológica de doble filo, ésa que empuñaron los decimonónicos saintsimonianos franceses, cuando declararon que los artistas eran la vanguardia de la civilización, estaban destinados a dirigir la sociedad y su tarea consistía en “cultivar los sentimientos necesarios al desarrollo de la humanidad”<sup>22</sup>. Además, el siglo XX fue testigo de la sustitución de los grandes modelos culturales europeos de Inglaterra y Francia por los de la sociedad de consumo estadounidense.

En 1957, época de la dictadura perezjimenista, surgió el grupo *Sardio*, integrado por los escritores Salvador Garmendia, Adriano González León, Rodolfo Izaguirre, Elisa Lerner, Ramón Palomares y Francisco Pérez Perdomo. Jóvenes que combinaron las tertulias, la poesía y las inquietudes sociales con la revolución estética y política. Con ocho números de la revista homónima publicados, esta agrupación se disolvió en 1960, ante las fuertes críticas del grupo *Tabla Redonda*, que la catalogó de sectaria y elitesca. La fractura de *Sardio* por un lado produjo el lanzamiento del

---

<sup>21</sup> Néstor García Clanclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990, p. 71

<sup>22</sup> Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, Barcelona, Gedisa, p. 116

grupo *Techo de la Ballena* y por el otro la fundación de las revistas *Zona Franca* e *Imagen*, en las que participaron arduamente Guillermo Sucre, Juan Liscano, Luis García Morales, Elías Lorner, Antonio Pasquali, entre otros.

El grupo *Tabla Redonda* ya había publicado en 1959 su revista y estuvo activo hasta 1963, contó con la participación de Rafael Cadenas, Arnaldo Acosta Bello, Jesús Guédez, Darío Lancini, José Barroeta y Jesús Sanoja Hernández, militantes todos del partido comunista, quienes encontraron motivos inspiradores en la obra de Vallejo, Neruda, Brecht y el realismo mágico. Mientras que *Sardio* halló sus referencias literarias en Saint-John Perse, Proust, Kafka, Beckett, Sartre; y *El Techo de la Ballena* en Lautréamont, Jarry y Artaud<sup>23</sup>.

En esa tónica, el primer manifiesto del *Techo de la Ballena*, realizado por pintores y escritores en 1961<sup>24</sup>, exigió la transformación de la obra de arte, valiéndose de instalaciones, textos y *performances* para criticar la falsa moral, la cultura oficial y el coleccionismo. Sus integrantes, como abanderados de la izquierda, pasaron de la mera agitación popular a la lucha armada de la guerrilla urbana y rural, con pluma y pincel en mano hicieron exposiciones provocadoras, libros, manifiestos y publicaron tres números de la revista *Rayado sobre el techo*, de 1961 a 1964, pero el grupo siguió manifestándose esporádicamente hasta 1968, gracias sobre todo a Edmundo Aray y Contramaestre<sup>25</sup>. Citando el tercer manifiesto de esta agrupación:

---

<sup>23</sup> Cfr. Julio Miranda, “Lucha armada, lucha escrita”, “Verbigracia”. *El Universal* (Caracas), 07-12-1997, p. 4

<sup>24</sup> “*El Techo de la Ballena*, capitaneado por Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendía y Edmundo Aray, redactores del primer texto escrito siguiendo la técnica del “cadáver exquisito” en un bar de Catia, en Caracas. Pero la actividad artística como toma de conciencia formal de nuestros creadores, no necesariamente empieza en los años sesenta...”. José Napoleón Oropeza, “El arte en Venezuela: los nuevos creadores en busca de forma, la hoja oculta una ballena, “Verbigracia”. *El Universal* (Caracas), 19-10-1997, p. 4

<sup>25</sup> Entre las publicaciones que apoyaron la izquierda cultural encontramos a *Trópico Uno*, *Sol cuello cortado*, *En letra roja*, a partir de 1964 hasta 1965; *Cambio* de Sanoja Hernández y

“Ante la revelación de la propia impotencia, de la inutilidad creadora o de la falta de audacia para cortar un camino, refugiarse en los tradicionales mecanismos del pensamiento, balbucear como el aldeano cuando se pretende ser universal, gastar las malas mañas del burgués cuando se quiere ser revolucionario, no es ni siquiera sorpresivo sino más bien un acomodo dentro del mentidero general en que nos hemos debatido”<sup>26</sup>.

Además, este movimiento aspiraba a la ruptura de poéticas anteriores usando los postulados de las vanguardias históricas europeas, específicamente, del dadaísmo y surrealismo. También conformaron el partido estético que fomentó la revolución social en los años sesenta, la conciencia crítica y la nueva “tradición edificante” de la cultura contemporánea venezolana, como las denominó el investigador Víctor Bravo.

Contrariamente, Juan Liscano desde su trinchera ideológica no apoyó la lucha armada de la guerrilla, puesto que la asoció con “una forma de locura en numerosos artículos de 1959 a 1965, polemizando igualmente con las revistas”<sup>27</sup>. En 1964, acompañado de Guillermo Sucre y Luis García Morales, fundó *Zona Franca* “Revista de literatura e ideas”, que marcó un distanciamiento con los extremos dogmáticos y las posturas del arte comprometido. Se dedicó más que todo a la poesía y el ensayo, e informó sobre las vanguardias norteamericanas y europeas, los movimientos hippies, el apogeo de la sexualidad, yoga, cultos mágicos, zen, el mayo del 68 y la simbología mística. Incluso, para el ensayista Julio Miranda, esta revista englobó todos los temas menos los de la literatura, concretamente durante la segunda etapa de la revista de 1970 a 1973, período en el cual presentó

---

*Rocinante* de Aray y Hurtado, *Actual y Papeles*, al final de la década de los sesenta. Cfr. Julio Miranda, Loc. Cit.

<sup>26</sup>. Adriano González León, “¿Por qué la ballena?”, en Juan Carlos Santaella, *Manifiestos literarios venezolanos*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 79

<sup>27</sup> Ibidem.

“...una exploración de índole más sociológica de temas como la economía, la liberación femenina, la delincuencia, las drogas, la explosión sexual, la cultura audiovisual. (...) la revista que había pasado de quincenal a mensual se convierte en bimestral para, sencillamente desaparecer”<sup>28</sup>.

Desde de 1960 hasta 1967 el *Círculo Pez Dorado*, con postulados vanguardistas, también pretendió reflejar la problemática social y política en el arte de la época, aunque careció de los fundamentos teóricos de otros grupos,

“Los objetivos del círculo pueden resumirse en el interés de proporcionar un sitio de reunión y de exposición de las obras de jóvenes artistas y estudiantes de artes que no tenían la posibilidad de exponer en salas o galerías oficiales. De este manera, el *Círculo Pez Dorado* surge desde un primer momento como una posibilidad alterna a los salones de arte oficiales...”<sup>29</sup>.

Cabe resaltar que la existencia de la obra de arte se hace tangible en la medida que entra en contacto con un espectador, y en Venezuela la noción de institución cultural ha sido comparada con la de mausoleo, en vista de la poca afluencia de público en las salas de los museos, espacios que deberían ser el núcleo de origen para la creación y elemento activador de conocimiento, en lugar de eso, son fríos recintos de la clasificación necrológica o centros masivos de espectáculos expositivos<sup>30</sup>, esto aplica también para las bibliotecas, casas de cultura, ateneos, etc., en realidad, para todas las organizaciones relacionadas con esta área en el país. En palabras de Alfredo Chacón:

---

<sup>28</sup> . Julio Miranda, “Zona Franca en perspectiva”, *Verbigracia. El Universal* (Caracas), 14-12-1997, p. 4

<sup>29</sup> . Katherine Chacón et al., *Círculo Pez Dorado*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1986, pp. 21-22

<sup>30</sup> Cfr. María Luz Cárdenas, “¿Museos o mausoleos?”, *Imagen* (Caracas) (2): 39, 1997

“No hay nada más escaso que un verdadero lector; incluso, es muy probable que haya en el mundo más aparentes autores que lectores reales. En el ambiente de esta encrucijada hecha de espejismos infinitos y estrecheces reales se ha debatido siempre la literatura, sin que por ello la fortaleza existencial de los creadores y la fecundidad artística de las obras de creación hayan dejado nunca de existir”<sup>31</sup>.

Asimismo, la obra de arte, ubicada en esa zona virtual donde coinciden lenguaje, intelecto y sensibilidad, no puede reducirse a la materialidad del texto ni a las habilidades del descifrador. Incluso, los polos, el artístico, dado por el autor, y el estético que percibe el receptor, no definen su existencia, ya que ésta sólo tiene sentido en la conciencia del lector<sup>32</sup>.

Del mismo modo, es función del historiador de la literatura estar al tanto del ejercicio de los críticos y determinar si los creadores hacen su labor<sup>33</sup>. Por consiguiente, en el vasto universo de la producción artística las redes que se establecen entre los entes culturales hacen posible la proyección de la obra con mecanismos de promoción adecuados que lleguen al lector, porque de lo contrario, sería un cadáver más dentro de las necrópolis institucionales del Estado.

Por otro lado, la autora de *Ana Isabel, una niña decente* (1949), Antonia Palacios, opinó que la cultura en Venezuela siempre ha sido tratada como un artículo de lujo, que puede mantenerse con las sobras monetarias dejadas por los presupuestos asignados a “otras urgencias del país”. Además, “No se ha tomado conciencia, en

---

<sup>31</sup> Alfredo Chacón, “El país, la literatura”, “Verbigracia”. *El Universal*, Caracas, 24-08-1997, p. 4

<sup>32</sup> “El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura”. Wolfgang Iser, “El Proceso de la lectura”, en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*, Madrid, La balsa de la Medusa, Visor, 1989, p. 149

<sup>33</sup> Felix Vodicka, Op. Cit., p. 55

Venezuela, de que la educación y la cultura, son los cimientos en los que se basa la solidez de una nación”<sup>34</sup>.

En las postrimerías del siglo pasado, el Estado venezolano, por medio del Consejo Nacional de la Cultura, propuso crear la figura independiente de fundaciones para lograr la autogestión de los centros destinados al quehacer cultural; “otorgándoles la posibilidad real de captación de recursos económicos de distintas instituciones públicas y del sector privado”<sup>35</sup>. Actualmente, es insólito reconocer cómo en los presupuestos estatales este campo, vital para sensibilización y formación de la conciencia crítica del venezolano, cuenta con un pequeño porcentaje para financiar las actividades artísticas a nivel nacional.

Por razones que ya han sido expuestas a lo largo del capítulo sólo se salvan del amplio acervo cultural los productos que las autoridades de turno consideran importante, es decir, el trabajo comprometido, hasta cierto punto, con la ideología, mentalidad y gustos de los dirigentes. Así, el artista, escritor y crítico produce en función del premio, beca y reconocimiento oficial. No cabe duda que esta situación fue duramente criticada por integrantes de grupos disidentes de los ‘60, como fue el caso de los informalistas/balleneros y su lisonja a la necrofilia, la cual puso en evidencia los puntos débiles del canon estético, político y social impuesto por la burguesía<sup>36</sup> demócrata. Aunque, siguiendo la interpretación de Fernando Savater, una de las obras maestras griega, la más arriesgada e inverosímil fue:

---

<sup>34</sup> Cfr. Rubén Wisotzki, “Mientras exista la llama no nos lamentemos, Antonia Palacios luz de calicanto”, *El Nacional*, Caracas, 03-11-2002, C-1

<sup>35</sup> Cfr. Patricia Morales, *Imagen* (Caracas) (2): 39, 1997, p. 38

<sup>36</sup> Para Jean Gimpel “El burgués separado de la vida política dio paso al intelectual romántico, (...) El romanticismo alentó a los artistas para escandalizar a los burgueses y hacerles jugarretas, y éstos, en adelante, ya no sabrán cuándo el artista es sincero o no”. Jean Gimpel, *Op. Cit.*, p. 106 y 113

“El invento democrático, ese círculo en cuyo centro estaba el poder, esa asamblea de voces y discusiones, tuvo como consecuencia que los ciudadanos –los sometidos a isonomía, a la misma ley– se *miraran* unos a otros. Las sociedades democráticas son más transparentes a veces hasta la indecencia: todos somos espectáculos unos para otros”<sup>37</sup>.

En otro orden de ideas, cuando aparece CAL en el panorama cultural venezolano, ya Guillermo Meneses tenía trayectoria y prestigio en el medio literario, puesto que durante varias etapas de su vida había sido director de importantes publicaciones, entre las que destacan, *Élite*, *Ahora*, *El Tiempo*, “*Jueves*” de El Nacional. *Últimas Noticias*, *La Esfera*; medios de comunicación impresos que forjan la personalidad del editor, y preparan al público y círculos literarios para lo que sería en 1962 la experiencia periodística de la revista, es decir, ese territorio abonado para sardianos, balleneros, disidentes y grandes personalidades del quehacer artístico del país, y en el que, a su vez, hicieron vida las avanzadillas estéticas, políticas y literarias; así como también, la carrera del diseñador gráfico cobró gran auge, con Nedo como su principal promotor.

La postura liberal de CAL se definió incluso, según el investigador Boris Muñoz, al consolidarse como grupo sin grupo, que anuló los sectarismos partidistas, pero eso no significa que el material publicado no mantuviera una relación crítica con el mundo, avalando la libertad creativa desde cualquier punto de vista, cuyo aporte fundamental al panorama cultural venezolano “fue la inclusión de facciones contrarias en una época marcada por el combate de bandos irreconciliables”<sup>38</sup>. Igualmente, mostró el fulgor de algunos escritores del boom latinoamericano, la consolidación del abstraccionismo y la exaltación del realismo mágico.

---

<sup>37</sup> Fernando Savater, *Política para Amador*, Barcelona, Ariel, 1991, p. 93

<sup>38</sup> Boris Muñoz, “Postales de Cal”,

<http://www.analitica.com/archivo/vam1998.06/arte/contenido/grafica/grafica.htm>

Finalmente, el surgimiento de la revista CAL supo redimir el acto creador, impreso en esas páginas efímeras de papel de estrazas, al sacar del anonimato a varios autores desconocidos, quienes con el tiempo llegarían a ser los escritores y artistas acreditados de la historia literaria y plástica venezolana, asimismo, buscó por sus propios medios entrar en contacto con el público lector, sin depender de las corporaciones estatales ni de las redes burocráticas. Afianzando la confianza en los colaboradores, gracias a la ecuanimidad promocional y justas remuneraciones del oficio del escritor. Es decir, hizo latente el hecho cultural, evitando de esta manera la putrefacción de las producciones artísticas en mausoleos oficialistas, o recintos del saber canonizados.

Porque si hay algo que debe rescatarse, es precisamente la libertad de acción y pensamiento de los artistas. Ahora que se viven tiempos sosegados, en cuanto a transgresiones de las normas se refiere, y el arte ha perdido su capacidad de asombrar, chocar y provocar, porque, actualmente, ninguna obra o propuesta pone en cuestión lo sabido, o todo lo que aún puede darse por sentado. Aparte, hacen falta muchas páginas al estilo CAL, impresas y digitales, que conserven, purifiquen y promocionen los nuevos talentos, haciéndolos salir del influjo mortuorio, que genera la actual inercia institucional en Venezuela. Mientras existan fuerzas creadoras y “voluntad de potencias” habrá CAL suficiente, blanca, limpia y honesta, que facilite la asepsia de poéticas anquilosadas y rompa con toda imposición conformista anterior<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> “La formación de cánones implica la participación de una serie de agentes, (...) En fin, todo el mundo académico, editorial y cultural que ayuda a diseminar y reproducir la cultura, entendida como el repertorio de prácticas, modelos, signos y símbolos que conforman y limitan el comportamiento social del individuo”. Iris Zavala, “El canon y la escritura en Latinoamérica”, *Casa de las Américas* (La Habana) (212):35, 1998

## CONCLUSIÓN

El propósito de esta investigación no se fundamentó en el hallazgo del significado único y verdadero<sup>1</sup>, que se espera obtener del objeto de estudio mediante la interpretación semiótica y cultural de las entidades discursivas presentes en la revista CAL, puesto que al final del recorrido se descubre que apenas comienza a vislumbrarse el sentido de la búsqueda. Además, como no una hay semántica sin sintaxis para explicar el porqué se interpretó y constituyó en corpus una revista hecha con papel de estrazas, que, junto con sus artífices Guillermo Meneses y Nedo, se convirtió en insignia e icono de su tiempo.

Efectivamente, al intérprete le toca leer “entre líneas” y percibir lo no dicho en la materialidad textual de los discursos, que está expresado en otra parte, para poner a consideración de los lectores la significación que la revista CAL le dio al fenómeno cultural de la Década Prodigiosa.

“Sólo cuando una obra es leída llega a su realización estética, sólo así se convierte en la conciencia del lector en objeto estético. (...)Tan pronto como una obra literaria se publica y difunde se convierte en propiedad pública, y el público la recibe desde el punto de vista de su sensibilidad artística”<sup>2</sup>.

Por otro lado, generalmente los acontecimientos de otras épocas tienden a idealizarse y las acciones glorificarse, por aquella frase conocida que elogia el pasado

---

<sup>1</sup> “Ante todo, tesis significa proposición. Como bien es sabido una proposición consiste en un enunciado cuya veracidad debe ser demostrada”. Fidiás Arias, *Mitos y errores en la elaboración de tesis & proyectos de investigación*, 2ª ed., Caracas, Episteme, 2001

<sup>2</sup> Felix Vodicka, “La estética de la recepción de las obras literarias”, en Rainer Warning, ed., *La estética de la recepción*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1989, p. 55  
Esta noción acaba con la herencia clásica de la estética, que aboga por la autonomía de lo bello, menospreciando la acción y tarea del receptor. Cfr. Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*, Madrid, la Balsa de la Medusa, Visor, 1989, p.13

en detrimento del presente, equiparándolo con esa Edad de Hierro opacada por el resplandor edénico de tiempos pretéritos que en definitiva fueron mejores.

También, la base de datos históricos y la memoria institucional de los pueblos comienzan a registrarse cronológicamente luego de la invención de la escritura, determinada a su vez por sistemas axiológicos reinantes que han dejado constancia de ancestrales hazañas y producciones humanas. A partir de ese momento, empieza a hablarse de historia y a reseñarse los principales procesos culturales, sociales y políticos que dividen el curso de los acontecimientos en un antes y después, es decir, se empiezan a tomar en cuenta todos aquellos sucesos trascendentales y sus respectivos protagonistas, quienes dan lo mejor de sí, en aras de la creación material e idealista, para cambiar el rumbo de las cosas. Incluso, cada cierto período surgen innovaciones con una claridad paradigmática que alumbran, y seguirán iluminando, el camino a las nuevas generaciones por venir.

En Venezuela, está el caso de Guillermo Meneses y sus valiosas producciones literarias que enriquecen el campo intelectual y, por consiguiente, el panorama cultural; valoradas por críticos y estudiosos, reseñadas en antologías, diccionarios, trabajos de investigación, películas y revistas, inclusive, premiadas desde los años 30, cuando todavía lograban exasperar a puritanos y tenían el entusiasmo juvenil necesario para arremeter contra cualquier código moral instituido. Meneses fue juez, diplomático, periodista, narrador, ensayista, crítico de arte, cronista y fundó las revistas, *Cubagua* en 1938, junto a Juan Liscano, y CAL con Nedo, en 1962.

Pero más allá de las etiquetas académicas, fue un hombre con la capacidad innata para reconocer y develar el ente artístico donde éste se hallara, por más esquivo y camuflado que se presentara. A tal punto que su *ars* narrativo dejó una huella indeleble en importantes personalidades del acontecer literario, y produjo cambios estructurales en la manera de promocionar el trabajo de jóvenes artistas y

escritores que no tenían lugar definido en el cercano mundo editorial del país de los años 60.

Asimismo, al pactar con la libertad creadora mostró sin discriminaciones ni pretextos ideológicos el quehacer cultural efervescente de esos conflictivos años, y anuló extremos partidistas y discordias entre las poéticas de uno y otro bando, para promover la confianza necesaria dentro del gremio artístico, demostrando gran respeto por la obra/producción de los autores/productores universales, así como también, por la sensibilidad y gustos del lector/consumidor atemporal.

Si el capital simbólico transmitido por los medios de comunicación masivos se convierte en material de consumo para las masas, entonces, Nedo y Guillermo Meneses estaban claros en el incipiente, pero contundente, papel que tenían las grandes campañas publicitarias a la hora de vender y hacer popular el producto artístico en el mercado. En tal sentido, cada página de CAL se puede leer como si se tratara de un cartel propagandístico, destinado a promocionar las obras y sus respectivos autores.

Sin embargo, el motivo fundamental de esta investigación se enfocó en el rol del escritor Guillermo Meneses como editor/director de la revista CAL, el medio de difusión pionero en su estilo, que supo dar cabida a la actividad creadora de artistas, críticos y escritores, quienes estaban al margen, o en contra, de los centros de poder; dándoles la oportunidad de publicar y promocionar sus trabajos al lado de grandes figuras consagradas.

En otras palabras, expandió las fronteras, integró lenguajes, informó sobre el acontecer cultural del momento y puso la conciencia crítica al servicio de la cultura y, en consecuencia, de la sociedad. Además, convirtió la revista en el órgano divulgativo

de las vanguardias históricas, que décadas atrás ya habían causado estragos profundos al canon occidental, por ser éste un orden pragmático y por tanto provisorio.

Básicamente, la revista CAL propuso alternativas, cuestionó el sistema y mostró las nuevas tendencias que estuvieron de moda durante ese período de revoluciones y cambios estructurales a nivel mundial; rupturas ideológicas y nuevas experiencias sensoriales en las que ciudadano común y corriente se vio inmerso por obra y gracia de la televisión, sin obviar tampoco la influencia que tuvieron los otros medios de comunicación en la masificación de la “industria cultural”, como la llamaron despectivamente los teóricos de la Escuela de Francfort.

Igualmente, CAL facilitó el trabajo de los estudiosos de la cultura venezolana de ese período, al presentar en una sola revista varias vertientes del hecho artístico internacional, poniendo al alcance del investigador los significados vigentes en ese momento, es decir, informó sobre el papel de la vanguardia en la formación y producción de narradores, pintores, escultores, dramaturgos, directores de cine, poetas, críticos, periodistas, diseñadores gráficos de los años sesenta, entre otras actividades culturales, quienes descubrieron en la trasgresión la principal herramienta poética que regiría sus creaciones. Con los números editados de la revista, durante cinco años, el lector, cabe decir, el sujeto estético autónomo, tuvo en sus manos un valioso material que los puso en sintonía con procesos creativos e imágenes artísticas europeas y latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX.

Aunque desde los años 50, el mundo vibraba con los preceptos eclécticos del “todo vale” posmodernista, o transvanguardia como se denominó en el territorio de las artes plásticas, CAL mantuvo una “postura” vanguardista, y hasta cierto punto optimista, puesto que liberó por completo la creación artística de criterios políticos, económicos y sociales, subordinándolos al poder de la imaginación, como lo pregonaron los surrealistas. Y de los futuristas tomó el ímpetu de superar el rol de las

instituciones, mausoleos del Estado, que no invierten suficientes recursos en las publicaciones de carácter cultural, y si lo hacen, ciertamente, comprometen el trabajo de los artistas con el sistema gubernamental dominante.

Pero CAL se liberó de las ataduras institucionales, al conseguir el patrocinio empresarial de Hans Neumann, y fue un emblema de su tiempo, al reflejar como un espejo los cambios radicales que se vivieron a nivel mundial. Incluso, estimuló y jugó con la percepción del lector, quien debía darle vueltas a la página para poder armar y decodificar algunos artículos publicados. Textos que se transformaron en figuras alegóricas de la significación, ya que, siguiendo a Tzvetan Todorov, “...primero se contempla lo sensible, una vez que los sentidos no encuentran nada, interviene la razón, que descubre un sentido independiente de esas imágenes sensibles”<sup>3</sup>. De allí que, hasta cierto punto, Nedo con su diagramaciones representara de cabeza al microcosmos de la revista, del mismo modo como se estaban invirtiendo axiologías y desencadenando los acontecimientos en todo el orbe, durante los años 60.

En consecuencia, la revista demostró que en tiempos de crisis la actividad creadora puede ser prolífica y edificante. Inclusive, la faceta del escritor Guillermo Meneses como director/editor, poco estudiada de por sí, movió el piso a la inercia institucional, despertando conciencias, dinamizando publicaciones de este tipo, para, finalmente, promover y abrir la brecha a las nuevas generaciones identificadas con su propuesta innovadora que, en virtud de su naturaleza *avant garde*, continuará siendo actual y sofisticada.

De esta manera Meneses, en CAL, sentó las bases y el techo de los noveles escritores en un gesto inolvidable, que ahora reclama urgentemente el panorama cultural venezolano.

---

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, 3ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, p. 297

## BIBLIOGRAFÍA

### A) Bibliografía directa

IMBER, Sofía, *CAL: la última vanguardia*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas “Sofía Imber”, 1996

MACHADO, Arlette, *Asedio a Guillermo Meneses*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980

MENESES, Guillermo, *CAL*, (Caracas):1-16 (1, 41, 43, 54), 1962, 1965, 1966

\_\_\_\_\_, *Diez cuentos*, 4ª ed., Caracas, Monte Ávila Editores, 1999

\_\_\_\_\_, *Espejos y disfraces*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981

\_\_\_\_\_, *Antología del cuento venezolano*, 6ª ed., Caracas: Monte Ávila Editores, 1996

\_\_\_\_\_, *Obras completas*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, Tomo VII, 1994

MUÑOZ, Boris, “*Postales de CAL*”, <http://www.analitica.com/>

PALENZUELA, Juan Carlos, “Cal a la vista”, “Papel Literario”. *El Nacional* (Caracas), 23-02-1997

### B) Bibliografía indirecta

#### B.1 Literatura y crítica

ACHA, Juan, “La crítica de arte en América Latina”, *Boletín de los Archivos y Centros de Documentación del Arte Moderno y Contemporáneo, Fundarte* (Caracas) (19), 1984

\_\_\_\_\_, *Crítica del arte*, México, Trillas, 1992

ALFONZO-SIERRA, Edgar, “La vanguardia venezolana se montó en El Techo de la Ballena”, “Cultura”. *El Nacional* (Caracas) 17-11-2002

ARAUJO, Orlando, “¿Hasta cuándo Peonía?”, en Oscar Rodríguez Ortiz, *Venezuela en seis ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1987

\_\_\_\_\_, *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972

BALZA, José, Guillermo Meneses ante la crítica, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992

BARRERA L., Luis, *Desacralización y parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*. Caracas, Monte Ávila Editores. Equinoccio. Ediciones-USB, 1997

\_\_\_\_\_, “Guillermo Meneses: Todos los caminos conducen al espejo”, en Javier Lasarte y Hugo Achúgar, comp., *Guillermo Meneses ante la crítica*, 1992

BEROES, Pedro, *Dos ensayos*, Caracas, UCV-Dirección de Cultura, 1969

BRAVO, Víctor, “Entre el infinito y el estornudo. Narrativa venezolana no confrontada”, “Verbigracia”. *El Universal* (Caracas), 10-08-1997

\_\_\_\_\_, “El libro, el periódico, la revista y el cerco económico”, *Actual*, (Mérida) (53), 2003

\_\_\_\_\_, *Figuraciones del poder y la ironía*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, CDCHT-ULA, 1997

BRICEÑO G., José M., *La identificación americana con la Europa segunda*, Mérida, Consejo de Publicaciones ULA, 1983

CABALLERO, Manuel, “Serie autorretratos (I). Páginas de egotismo”, “Papel Literario”. *El Nacional* (Caracas), 23-02-1997

CALZADILLA, Juan, *Sala Mendoza 1956-2001. 45 años de historia del arte contemporáneo en Venezuela*, Caracas, Cecilia Fajardo-Hill y Aixa Sánchez, 2002

\_\_\_\_\_, *El Museo de Arte Moderno de Mérida “Juan Astorga Anta”*. La colección, Mérida, CONAC, 1995

\_\_\_\_\_, “Introducción”, Carlos Contra maestre, *Poética del escalpelo*, Caracas, CONAC, s/f

- CÁRDENAS, María Luz, “¿Museos o mausoleos?”, *Imagen* (Caracas) (2): 39, 1997
- \_\_\_\_\_, “¿Por qué Cal?”, en *Cal: la última vanguardia*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas “Sofía Imber”, 1996
- \_\_\_\_\_, “La década diluida (Rumbo para un barco ebrio)”, *Estilo*, (Caracas) (30), s/f
- CERVANTES S., Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, 22ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1965
- CHERMAYEFF, Iván, “Identificar lo esencial”. “3-20”. *El Universal*. (Caracas), 15-03-98
- CHOCRÓN, Isaac, “Guía elemental de Brecht”, *CAL* (Caracas) (43), 1965
- CIRLOT, Juan-E., *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1990
- CONSALVI, Simón, “‘Cosmópolis’, 1894-1895”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (298), 1995
- CORRAL, Wilfredo, “Wilfredo Corral: crítica a la crítica”, “Arte y Espectáculos”. *El Diario de Caracas* (Caracas), 4-11-93
- CRESPO, Luis A. “Semblanza”, en Carlos Contramaestre, *Poética del escalpelo*, Caracas, CONAC, s/f
- Da ANTONIO, Francisco, *Textos sobre Arte (1682-1982)*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980
- D’AMICO, Margarita, “Vanguardias artísticas del siglo XX/ X. Fluxus el anti-arte en su segunda vuelta”. *El Nacional* (Caracas), 13-05-1990
- \_\_\_\_\_, “Vanguardias artísticas del siglo XX/XII. Arte conceptual: Viaje a la arqueología de las ideas”. *El Nacional* (Caracas), 10-06-1990
- De MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1966
- EDITORIAL, “El peor cuento”, en Javier Lasarte y Hugo Achúgar, comp., *Guillermo Meneses ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1992

EDITORIAL, *Actual*, (Mérida) (53), 2003

GALINDO, Eli, "V́ctor Valera Mora", *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (312), 1999

GIMPEL, Jean, *Contra el Arte y los Artistas*, Barcelona, Gedisa, 1979

GINSBERG, Allen, "Renacimiento o morir", *Haoma*. (Caracas) (3), 1968

GRANADOS V., Antonio, *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*, Caracas, UCV, 1974

GROMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid, Alianza Forma, 1986

GUANIPA, Moraima, "¿Popular o elitesca? La cultura en Venezuela manzana de la discordia", "Culturales 4-1". *El Universal* (Caracas), 23-01-94

GUASCH, Ana M., *El arte último del siglo XX. Del poscolonialismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000

GUEVARA, José L. (1994). "Desde el lector", en *Un lector, algunos diseñadores gráficos, una década*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1994

GUEVARA, Roberto, "Pensamiento y creación", *Haoma*, (Caracas) (3), 1968

\_\_\_\_\_, *Ver todos los días*, Monte Ávila Editores, 1981

HONNEF, Kalus, *Arte Contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1991

IMBER, Sofía, "Individuo, libertad y verdad". "Culturales". *El Universal* (Caracas), 10-04-1994

IZAGUIRRE, Rodolfo, "CAL como propuesta de vanguardia", en *Cal: La última vanguardia*, Caracas, Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, 1996

LASARTE, Javier, "Guillermo Meneses: hacia una caracterización de su narrativa", en *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* (Mérida) (2-3), 1990

\_\_\_\_\_, y Hugo Achúgar. (Comp.), *Guillermo Meneses ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992

LERNER, Elisa, *Yo amo a Columbo o la pasión dispersa. Ensayos 1958-1978*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1979

LISCANO, Juan, *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas, Publicaciones españolas, 1973

MARTÍNEZ, Liliana, “El tiempo que tarda un muerto en pudrirse”, *Plátanoverde*, (Caracas) (5) 2004

MIRANDA, Julio, “Lucha armada, lucha escrita”, “Verbigracia”. *El Universal* (Caracas), 07-12-1997

MORALES, Patricia, *Imagen*, (Caracas) (2): 39, 1997

MORENO, Ana, “La construcción del hombre nuevo”, *Vanguardias rusas*, (Madrid) (05), 2006

NAVA, Mariano, *Envuelto en el manto de Iris*, Mérida, Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”, CDCHT-ULA, 1996

NORIEGA, Simón, *Al filo de los años 20. Exposiciones y crítica de la pintura en Venezuela*, Mérida, Ediciones del Vicerrectorado Académico-ULA, 2002

\_\_\_\_\_, *El Realismo Social en la primera pintura venezolana: 1940-1950*, Mérida, Consejo de Publicaciones-ULA, 1989

OLIVEROS, Alejandro, “De la imagen escrita a la palabra pintada”, *Imagen* (Caracas) (02), 2005

OROPEZA, José N., “El arte en Venezuela: los nuevos creadores en busca de forma, la hoja que oculta una ballena”, “Verbigracia”. *El Universal* (Caracas), 19-10-1997

\_\_\_\_\_, “El lenguaje del arte, la Internet y la hoja de seda”, “Verbigracia”. *El Universal*. (Caracas), 26-10-1997

PALENZUELA, Juan, “Sala Mendoza: sus primeros 45 años”, “Papel Literario”. *El Nacional* (Caracas), 11-09-2004

\_\_\_\_\_, “Sobre la crítica de arte en Venezuela”. *Últimas Noticias* (Caracas), 02-12-90

PALOMERO, Federica, *La década prodigiosa*, Caracas, CONAC-Museo de Bellas Artes, 1995

PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1985

PEÑA, Edilio, “La cultura como revolución permanente”, *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (312): 69, 1999

PERÁN, Erminy (2002). “La vanguardia venezolana se montó en El Techo de la Ballena”, “Cultura”. *El Nacional* (Caracas), 17-11-02

\_\_\_\_\_, “El mal gusto está en la búsqueda del buen gusto”, “Arte y Espectáculos”, *El Diario de Caracas*, (Caracas), 12-12-93

PÉREZ, María de Los Ángeles, “Garmendia y Meneses: Las sombras en el vidrio azogado”, *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) (298), 1995

PÉREZ O., Luis, *Mirar furtivo*, Caracas: CONAC, 1997

PICÓN S., Mariano, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984

POSANI, Miguel, “Si la cárcel no fuese un manicomio, no sería un museo”, *Imagen*, (Caracas) (02), 1997

QUINTERO, Ednodio, *Visiones de un narrador*, Maracaibo, Universidad del Zulia, 1997

QUINTERO, Rodolfo, *La cultura del petróleo*, Caracas, Universidad Central, 1985

RAMA, Ángel, “Entrevista a Ángel Rama: sobre creación, crítica y estudios literarios”, *Voz y escritura. Revista de estudios literarios* (Mérida) (2-3), 1990

\_\_\_\_\_, *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990

RAMÍREZ R., María, *¿Para qué sirve la literatura?*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995

RODRÍGUEZ O., Oscar (1999) *Paisaje del ensayo venezolano*, Maracaibo, Universidad Cecilio Acosta, 1999

RODRÍGUEZ C., Carolina del V., *Relaciones entre Arte y Diseño: Interdisciplinarietà constante*. Mérida, ULA, 2004 [Trabajo de grado, Inédito]

SANTAELLA, Juan C “Las trampas del nacionalismo literario”. “4-3”. *El Universal* (Caracas), 07-05-1995

SOCORRO, Milagros, “En los ochenta años habla de sus vidas. Ese museo se llamará siempre Sofía Imber”, “Cultura y Espectáculos”. *El Nacional* (Caracas), 08-05-2004

SUCRE, Guillermo, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI Editores, 1977

TAPIAS, Anita y Félix Suazo, *Re-Figuraciones*, Caracas, Galería de Arte Nacional, 1998

TRABA, Marta, *Museo de arte moderno de Bogotá*, Bogotá, Planeta, 1984

\_\_\_\_\_, *Mirar en Caracas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1974

VILA-MATAS, Enrique, *El viento ligero en Parma*, México, Sexto Piso, 2004

TRUJILLO, Luis, “Entre Vironcillos y zambras”, “Educación y Cultura”. *Diario Pico Bolívar* (Mérida), 29-01-2005

VILLORO, Luis, *América Latina, historia y destino. Homenaje a Leopoldo Zea II*. México DF, UNAM, 1992

WILDE, Oscar, *Obras completas*, 7ª ed. Madrid, Aguilar, 1961

ZAMBRANO, Gregory, *La tradición infundada*, Mérida, Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”, CDCHT-ULA, 1996

## B. 2 Teoría y metodología

ACHA, Juan, *Culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994

ADORNO, Theodor, *Teoría estética*, Buenos Aires, Ediciones Orbis, 1983

ANDRADE, Oswald, *Obra Completa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981

ANTONELLI, Mirta, “En torno a la semiótica de la imagen”  
<http://www.avizora.com/>

APOLLINAIRE, Guillaume, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001

ARIAS, Fideas, *Mitos y errores en la elaboración de tesis & proyectos de investigación*, 2 ed., Caracas, Episteme, 2001

BISBAL, Marcelino, “Comunicación y cultura: para pensar lo Massmediático”, *Revista Comunicación*. (Caracas) (92), 1995

BLANCHOT, Maurice, *El libro que vendrá*, 2ª ed. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992

BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1987

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la Modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991

COMPAGNON, Antoine, *Las cinco paradojas de la modernidad*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993

CAMPA, Román de la, *América Latina y sus comunidades discursivas*, Caracas, Celarg, Universidad Andina Simón Bolívar, 1999

CONTRAMAESTRE, Carlos, *Poética del escalpelo*, Caracas, CONAC, s/f

CUMPA M., Luis Alberto, “Fundamentos de diagramación”, <http://sisbib.unmsm.edu.pe/>

DELEUZE Gilles y Félix Guattari, *Rizoma. Introducción*, Valencia, Pre-textos, 2005

ECO, Umberto, *Cinco escritos morales*, Barcelona, Lumen, 2000

ESPAR, Teresa, *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998

FRANCASTEL, Pierre, *La figura y el lugar*, 2ª ed., Caracas, Monte LAIA/Ávila, 1988

FROMM, Erich, *Marx y su concepto del hombre*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1973

GARCÍA C., Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990

- HEIDERGGER, Martin, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958
- LANDA, Josu, *Poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002
- LISCANO, Juan, *Tentación del caos*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1993
- LUKACS, Georg, “Principios ideológicos del vanguardismo”, en *Situación actual del realismo crítico*, Trad. María Teresa Toral, México, Era, 1963
- \_\_\_\_\_, *Aportaciones a la historia de la estética*. México, Grijalbo, 1966
- MACQUAIL, Dennis, “De la masa a las perspectivas de la comunicación masiva”, <http://www.infoamerica.org/teoria/mcquail1.htm>
- MARX Karl y Friedrich Engels, *Manifiesto del partido comunista*, Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras, 1973
- MUSEO Virtual de la Imprenta, “El diagramado” <http://www.museodelaimprenta.com.ar/>
- ORTEGA y G., José, *La rebelión de las masas*. 11ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1994
- PANOSFKY, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1972
- PASCUALI, Antonio, *Comprender la comunicación*, Caracas, Monte Ávila, 1985
- SANTAELLA, Juan Carlos, *Manifiestos literarios*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992
- SÁNCHEZ V., Adolfo, *Invitación a la estética*. México, Grijalbo, 1992
- SAVATER, Fernando, *Política para Amador*, Barcelona, Ariel, 1991
- SERRANO, Sebastián, *La Semiótica: una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos, 1981
- TODOROV, Todorov, *Teorías del símbolo*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1993
- \_\_\_\_\_, *Los géneros del discurso*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1996

TZARA, Tristan, *Siete manifiestos dadaístas*, 2ª ed., Barcelona, Fábula Tusquest, 2004

VATTIMO, Gianni, *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, 2ª ed. Barcelona, Península, 1998

\_\_\_\_\_, *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, 2ª ed. Barcelona, Paidós, 1992

VODICKA, Felix “La estética de la recepción de las obras literarias, en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989

WARNING, Rainer, ed., *La estética de la recepción*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1989

WOLFGANG, Iser, “El Proceso de la lectura”, en Rainer Ingarden, ed., *Estética de la recepción*, Madrid, La Balsa de la Medusa, Visor, 1989

ZAVALA, Iris, “El canon y la escritura en Latinoamérica”, *Casa de las Américas* (La Habana) (212):35, 1998

ANEXOS

## ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
Anexo 1. Diseño cinético de Nedo.....	76
Anexo 2. Fotomontaje cubo-dadaísta (Marcel Duchamp).....	76
Anexo 3. Fotomontaje y humor negro dadaísta.....	76
Anexo 4. Fotomontaje y humor negro dadaísta.....	76
Anexo 5. Diagramación innovadora de Nedo.....	77
Anexo 6. Diseño para “Ebdomero” (fragmento de novela de Giorgio de Chirico).....	77
Anexo 7. Diseño suprematista para CAL.....	77
Anexo 8. Kasimir Malévich, “Cuadrado negro”, 1923.....	77
Anexo 9. Diseño Pop para la portada, con foto de Guillermo Meneses.....	77
Anexo 10. Marilyn Monroe, icono de la cultura pop norteamericana.....	77
Anexo 11. Caligrama de Nedo para el cuento “El torturador”.....	77
Anexo 12. Caligrama de Apollinaire.....	77
Anexo 13. Pautas convencionales para diagramar revistas, de 2 ó 3 columnas.....	95
Anexo 14. Diseños de Nedo para CAL.....	95

cal

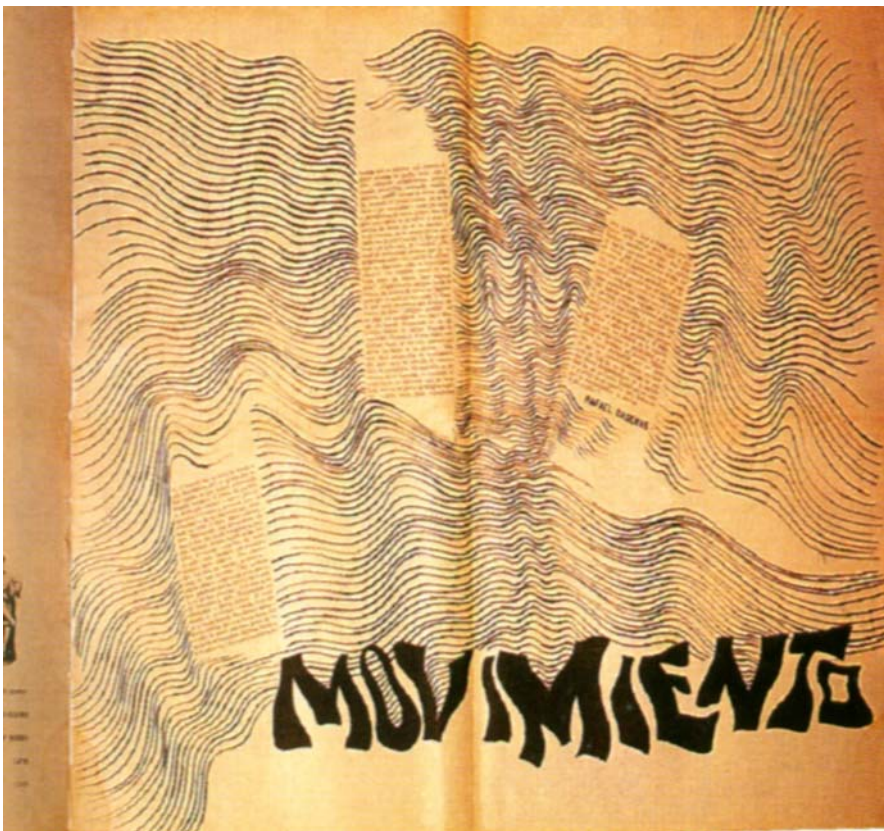
cal

cal

cal

cal

cal



cal

ANEXO 1. Diseño cinético de Nedo



**cal**

ANEXO 2. Fotomontaje cubo-dadaísta (Marcel Duchamp)

cal



¡Asombroso!  
¡Inesperado!  
¡Sorpriendente!

Con PONCHE CREMA no hay sorpresas ni asombros. PONCHE CREMA es siempre lo que esperamos; la exacta calidad del mejor licor venezolano, la sabrosa fórmula del coctel que deseamos, el trago fuerte y sabroso de los jóvenes. PONCHE CREMA. De hoy y de siempre. Moderno y firme justo como lo esperan quienes saben pedir un PONCHE CREMA.

cal

ANEXO 3 y 4. Fotomontaje y humor negro dadaísta

# cal



# cal

ANEXO 5. Diagramación innovadora de Nedo

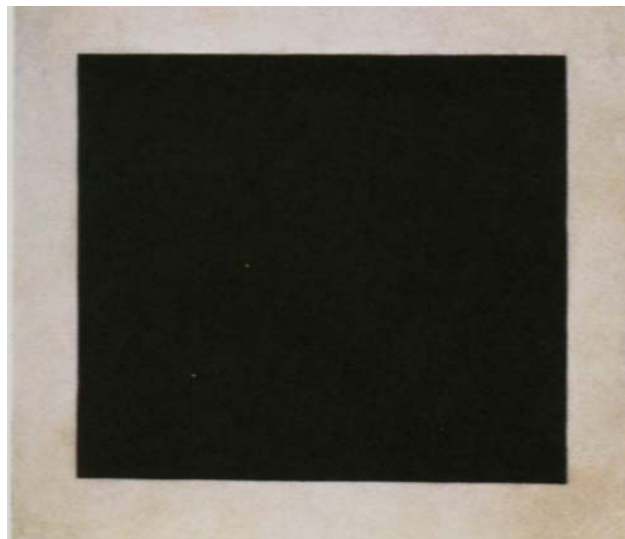


ANEXO 6. Diseño para "Ebdomero" (fragmento de novela de Giorgio de Chirico)

# CaLcaL

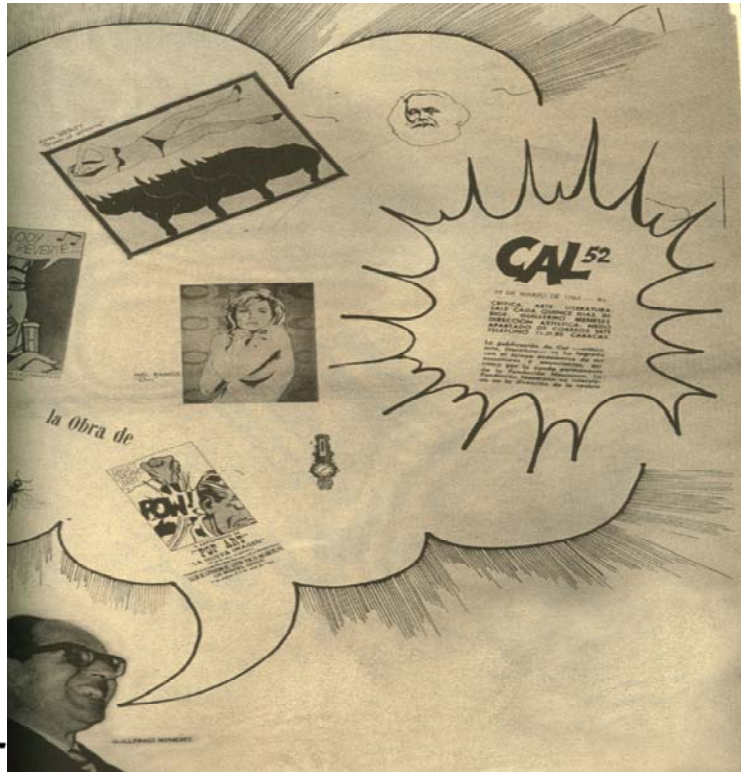


**ANEXO 7.** Diseño suprematista para CAL



**ANEXO 8.** Kasimir Malévich, "cuadrado negro", 1923

cal



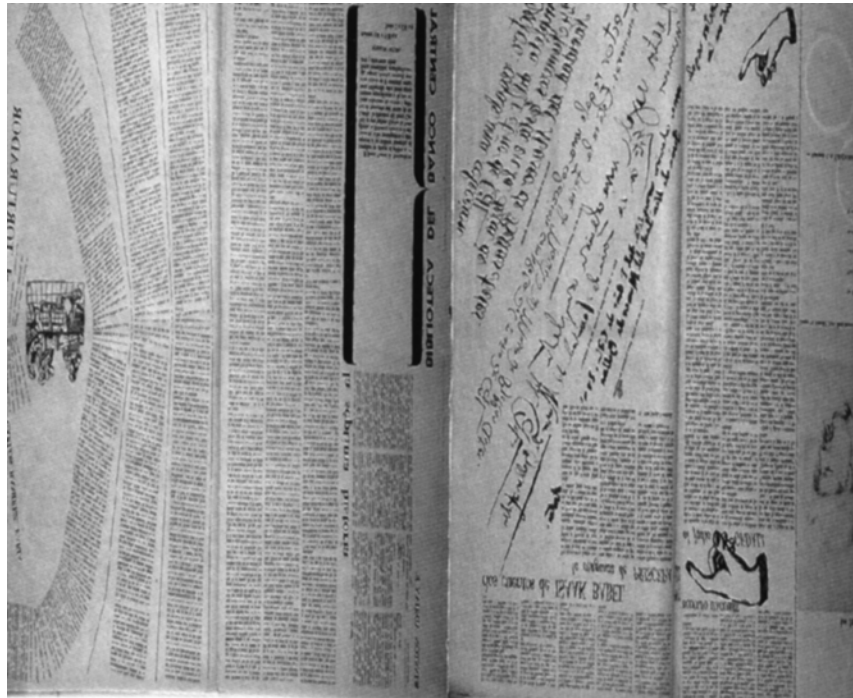
ANEXO 9. Diseño Pop para la portada, con foto de Guillermo Meneses



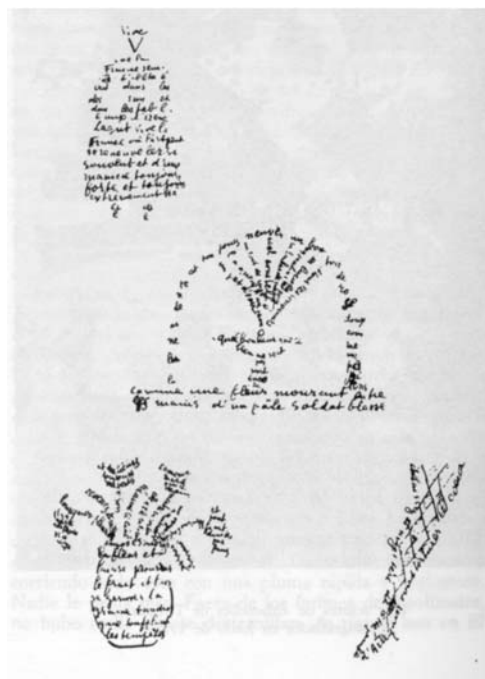
CaLcal

ANEXO 10. Marilyn Monroe, icono de la cultura pop norteamericana

Cal

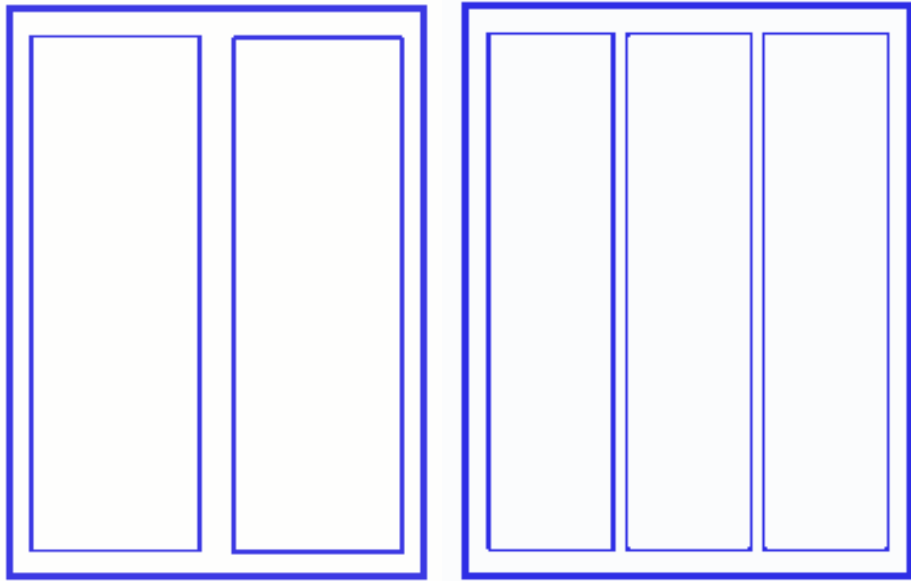


ANEXO 11. Caligrama de Nedo para el cuento “El torturador”



ANEXO 12. Caligrama de Apollinaire

**ANEXO 13.** Pautas convencionales para diagramar revistas, de 2 ó 3 columnas



**cal**

**ANEXO 14.** Diseños de Nedo para

**cal**

**cal**

