

(Re)visiones de (y ante) la modernidad en (y desde) la cultura, el arte y la poesía venezolanas

ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

Recibido: 15 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

Abstract: This paper seeks to identify and contrast three visions of (and relating to) Venezuelan modernity, seen within (and from) the cultural, artistic, and poetic field in particular, along with their complex forms of relationship with the unique and accelerated transformation of cities and urban life resulting from the massive influx of oil money obtained during much of the twentieth and twenty-first centuries. The first of them, fundamentally reactive, sees in such transformations a process of destruction, alienation, and neocolonialism, and demands the preservation of originality and identity in the face of threats of foreignization. The second, linked to the idea of progress in the sense of material and economic advancement and improvement, suggests a need to upgrade through cosmopolitan tendencies and feels attracted to the city as a prospective, dynamic, and changing space. The third, somehow mediating between the other two and *iconized* in the figure of the painter Armando Reverón, dissolves tensions between the local and the universal and ascribes an artistic statute to his work, derived from his ability to configure an original body of work in which novelty and the legacy of tradition coexist, albeit with no programmatic purpose.

Key words: Venezuelan modernity, Venezuelan poetry, Venezuelan art, oil, Armando Reverón.

Resumen: En este trabajo se propone identificar y contrastar tres visiones de (y ante) la modernidad venezolana, vistas en (y desde) el campo cultural, artístico y poético en particular, así como sus complejas formas de relación con el singular y acelerado proceso de transformación de las ciudades y de la vida urbana derivado de la ingente renta petrolera obtenida en buena parte del siglo XX y del actual. La primera de ellas, fundamentalmente reactiva, ve en dichas transformaciones un proceso de destrucción, enajenación y neocolonialismo, y reclama la preservación de lo originario e identitario ante las amenazas de lo extranjerizante; la segunda, afín a la idea de progreso en el sentido de avance y mejoría material y económica, intenta una puesta al día con tendencias cosmopolitas y siente atracción por la ciudad como espacio prospectivo, dinámico y cambiante; y una tercera, de algún modo conciliadora

de las anteriores, *iconizada* en la figura del pintor Armando Reverón, disuelve las tensiones entre lo local y universal y le asigna a la obra un estatuto artístico en tanto sea capaz de configurar una creación original en la que coexistan, aunque sin propósito programático, la novedad y el legado de la tradición.

Palabras clave: Modernidad venezolana, poesía venezolana, arte venezolano, petróleo, Armando Reverón.

1. Introducción

En Venezuela es muy célebre la frase de Mariano Picón Salas (1901-1965), según la cual “con el final de la dictadura gomecista comienza apenas el siglo XX en Venezuela. Comienza con treinta y cinco años de retardo” (13). Dicha sentencia, sin duda, intenta poner de manifiesto el “atraso” y “aislamiento” de la Venezuela de aquellos años, en todos los órdenes de la existencia de la nación, respecto de otros países del mundo y particularmente dentro de su propia comarca latinoamericana, a pesar de la prédica de “orden” y “progreso,” que caracterizó precisamente al régimen gomecista, en tanto expresión del ideario positivista con que los intelectuales de su entorno supieron asentar y justificar su presencia en el poder. Veinte años después otro militar, Marcos Pérez Jiménez, encarnaba esa nueva idea de progreso, bajo el lema del “Nuevo Ideal Nacional” y era homenajeado en la portada de la revista *Time*, en su edición del 28 de febrero de 1955, donde se hacía referencia a él como “El capitán del barco del ensueño”. Ese breve paréntesis entre los regímenes dictatoriales de ambos militares andinos va a ser testimonio de un cambio radical en Venezuela: la irrupción del petróleo como factor dinamizador de la economía y el comienzo del tránsito del país rural al urbano. Un país que a lo largo de un siglo pasará de ser campesino, en más de un 80%, a otro con esa proporción de población urbanita a finales de la centuria. Este fenómeno, sin duda singular en el contexto latinoamericano, pues no hubo otra nación en el subcontinente que sufriera una transformación tan acelerada derivada del hallazgo y explotación del llamado “oro negro,” traerá también como consecuencia el surgimiento de una sociedad mucho más compleja, en la que tendrán lugar cruces de visiones contrapuestas, refractarias en muchos casos a la propugnada por la narrativa oficial que anunciaba las bondades de un futuro, virtualmente promisorio, signado por el desarrollo material y económico. Desde esas miradas críticas la bonanza petrolera, administrada por un estado débil institucionalmente y gobiernos inclinados al caudillismo, el derroche y la corrupción, aliados a los intereses capitalistas internacionales, daría

cabida, a contramano de lo predicado, a nuevas formas de colonialismo, a la inequidad y al crecimiento de la desigualdad social, y convertiría a las ciudades en monstruosas¹ y trágicas expresiones del mal manejo de una riqueza convertida en “estiércol del diablo.”

2. Claroscuros de la modernidad petrolera

Volviendo a la cita aludida al comienzo de estas páginas, cabría decir que para ese momento, el de la muerte de Gómez, habían transcurrido casi tres lustros del comienzo de la bonanza petrolera. Las cosas comenzaron a cambiar, inesperada y paulatinamente, a partir de 1922, año en el que ocurrió el llamado “reventón” del Pozo Los Barrosos, que marcará el inicio de la era petrolera en Venezuela. Para mediados de la década de los 30, la industria extractiva de ese mineral había adquirido ya el papel protagónico que por el resto del siglo y hasta el presente ha desempeñado en la economía y la vida venezolanas. En 1929, Venezuela se había convertido en el primer exportador petrolero de mundo, lo cual en paralelo produjo una disminución drástica de la economía agrícola del país (que en el pasado había tenido en el cacao y el café sus más importantes rubros) pasando de representar alrededor de un tercio del total de los ingresos de la nación en la década de los 20, a alrededor del 10% en la década del 50.² Este proceso de transformación de la economía comenzó a tener, obviamente, importantes consecuencias en la dinámica social, cultural y especialmente en la demografía del país, entre cuyos resultados más importantes estuvieron, precisamente, el de la aceleración de los procesos migratorios del campo a la ciudad y el de la llegada de inmigrantes de todo el mundo, pero sobre todo europeos, luego de la Segunda Guerra. Uno de los primeros poetas que, desde

¹ “Macrocefálicas” la denominará Ángel Rama (*Antología* 21).

² De la amplísima bibliografía referida al proceso de transformación económica, social y cultural de Venezuela, como consecuencia de la aparición y explotación del petróleo, destacarían, entre otros libros, los siguientes: Rómulo Betancourt. *Venezuela, política y petróleo*. Barcelona: Seix Barral, 1979; Federico Brito Figueroa. *Historia económica y social de Venezuela. Una estructura para su estudio*. 3 vols. Caracas: Edic. de la Biblioteca de la UCV, 1974-1975; Fernando Coronil. *The Magical State. Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago: University of Chicago Press, 1997; Salvador de la Plaza. *El petróleo en la vida venezolana*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1976; Héctor Malavé Mata. *Formación histórica del anti-desarrollo de Venezuela*. La Habana: Casa de las Américas, 1974; Rodolfo Quintero. *Antropología del petróleo*. México: Siglo XXI, 1972, y *La cultura del petróleo*. Caracas: UCV/FACES, 1975; Miguel Tinker Salas. *The Enduring Legacy: Oil, Culture, and Society in Venezuela*. Durham y Londres: Duke University Press, 2009.

la poesía, hace abiertamente manifiesto su rechazo a dicho estado de cosas habrá de ser Juan Liscano (1915-2001), quien en su primer poemario, titulado *Ocho poemas*, publicado en 1939, lejos de celebrar la aparición de la metrópolis moderna en Venezuela y su significación como muestra del progreso alcanzado, pone de relieve todos los perjuicios que trae consigo ese proceso de cambios que inaugura el país rentista, sostenido por las utilidades de la extracción petrolera y sometido a los requerimientos de los intereses capitalistas extranjeros, en particular de los Estados Unidos. Así leemos, por ejemplo, en un poema llamado “Poema a Venezuela”, versos como los siguientes:

Con qué hondo dolor estéril
te estoy viendo morir, Venezuela.
Los rostros y las manos suaves,
las inteligencias finas y las inteligencias emprendedoras
perpetraron el crimen.

Ya tu tierno vientre se pone amarillo
y tu piel oscura se cuarteja sobre el duro cemento.

...
La muerte sale de las ciudades
disfrazada de progreso.
Ha escogido la antigua bandera coagulada
de la civilización

...
Con qué hondo y desesperado dolor estéril
te estoy viendo morir
en manos de los señores satisfechos de la ciudad
y del norteamericano conquistador de las torvas compañías.

El taladro desgarrar tus músculos vírgenes
y machaca tu entraña palpitante.
El cemento roe tus árboles y deseca tus campos.
El petróleo extiende su negra sombra mala
sobre la claridad de las aguas reídas.
El dinero alimenta vidas inútiles
arremolinadas como moscas
sobre el hueco de asfalto de larvas
donde agoniza tu bello cuerpo joven.

Con qué hondo dolor estéril
de manos y de piernas amarradas
estoy asistiendo a tu asesinato,
Venezuela ¡tierra mía! (1-7; 13-16; 20-36; subrayado nuestro).

Se trata, evidentemente, de un poema en el que se cuestiona el rol del intelectual civilizado, del profesional, de la burguesía comercial e industrial que destruye el espacio y la cultura primigenia y autóctona, en aras de un supuesto progreso del que se deriva la transformación de la ciudad y la vida urbana, enmascarando el vil espíritu de lucro y el materialismo capitalista que habrá de determinar y someter el destino del país al de los intereses de potencias extranjeras. Del mismo modo procede en “Poema a los intelectuales,” otro texto de la colección *Ocho poemas*, donde también acude al recurso de la prosopopeya, para personificar la tierra nativa, mediante la referencia a la belleza de la mujer venezolana, ambas degradadas y sometidas al poder imperialista:

Jazz, radio, record, negocios, cine, éxito,
confort, higiene, bioquímica, whisky,
jornadas de ocho horas, programas consignas,
lunas de papel sobre las azoteas,
amor enredado en los hilos del teléfono,
complicada sensualidad de tornillo,

...

Los constructores de fórmulas y palacios,
los pensadores positivistas y los pensadores adiposos,
los que sostienen banderas obreras o banderas de guerra,
los que alimentan el pulpo de la ciudad industrial,
los que lamen las manos y las ideas científicas,
tienen bien amaestrada a la culebra
de cabeza de cal y dientes eléctricos
que por las calles afiladas
roe el corazón de mi tierra abandonada

¡Qué bien se habla de la hembra criolla
desde las taquillas donde se cobra!
¡Qué bello rostro! ¡qué grupa! ¡Qué pechos!
*Te quieren vestir de señorita bien,
tierra mía, ingenua y honda,
arisca, dura, violenta y tierna,
abierta como una esperanza de amor
a la embestida brava.*

Te quieren vestir de señorita bien
los intelectuales de la república,
para venderte al yankee petrolero
—mata raíz de un árbol nuevo—
o para gozar de tu cuerpo bebiendo alcohol.

Hombres que te quisieron, se desnudaron el alma
para verte mejor,
y hoy te quieren vestir de señorita bien
¡mi Doña Bárbara de amor! (52-57; 64-89; subrayados nuestros).

La visión de Liscano reactualiza el conocido tópico de la civilización y barbarie, mediante el guiño irónico al que acude al hacer referencia a la célebre novela de Rómulo Gallegos, en el verso final. Sin embargo, en este caso, se reivindica y resignifica el segundo término de la relación, el cual se hace equivalente a lo auténtico, a lo original, a lo propio, pero también a lo ingenuo, arisco, duro, tierno y bárbaro, todos ellos valores vistos como positivos (en oposición a aquellos atribuidos a una pretendida labor civilizatoria), amenazados por la seducción engañosa del capitalismo transnacional y sus intereses, que configuran un mundo pervertido, alienante, regido por la artificialidad, la banalidad y el dinero. Esta concepción, que atraviesa la integridad del primer libro de poemas de Liscano posee parentescos evidentes, al menos en lo relativo a la visión de la mujer, la tierra nativa y los intelectuales, con el libro *Áspero* (1924) de Antonio Arráiz, poemario emblemático y por muchos considerado iniciador de la vanguardia poética venezolana. Tal planteamiento ya luego encontrará otras modulaciones en poetas posteriores, sobre todo en las postrimerías de la década de los 50 y la convulsionada década de los 60, en la que irrumpirán grupos literarios como *El techo de la Ballena*, *Sardio* y *Tabla redonda*. En la obra de poetas como Juan Calzadilla (1931), Carlos Contramaestre (1933-1996), Caupolicán Ovalles (1936-2001), Francisco Pérez Perdomo (1930-2013) y narradores como Adriano González León (1931-2008) o Salvador Garmendia (1928-2001), la ciudad también será una presencia aberrante y alienante, y el “ciudadano” una especie de ser perdido y ambulante cuya vida se transfigura en una suerte de pesadilla urbana.³ En esos casos, también se hace evidente la crítica a las nociones de progreso asociadas a las transformaciones producto de la riqueza petrolera. No obstante, hay un poema en el libro de Liscano que posee una característica singular, que como veremos luego se relacionará con otra versión de la modernidad. Se trata del texto titulado “Poema

³ Un testimonio del acelerado proceso de transformación del país en su nueva y problemática configuración urbana y su consecuente redistribución poblacional, se expresa en el hecho de que el conjunto de escritores que conforma los grupos señalados, surgidos entre finales de la década de los cincuenta y comienzos de la siguiente, está constituido “mayoritariamente,” por “migrantes de la provincia hacia la capital del país” (Gutiérrez 344).

solo,” dedicado a Armando Reverón (1889-1954), pintor venezolano refugiado en Macuto, en las costas cercanas a Caracas, aledañas a la cordillera central de Venezuela, y en quien como veremos luego, se sintetiza el símbolo de esa otra modernidad “involuntaria,” como la denominaría en su oportunidad Luis Enrique Pérez Oramas (110). En dicho poema, Liscano critica la artificialidad y frivolidad de cierto arte de vanguardia en el que los “peces nadan boca arriba” y el mar “es de embuste embuste,/ círculo verde, rectángulo, cubo naranja,/ vestido de baño «jantzen» de señorita bien.” En oposición a ello, en el primero y dos últimos versos del poema insiste en la necesidad de reivindicar un arte despojado, capaz de penetrar en lo esencial que subyace tras todo decorado, todo enmascaramiento, por eso el poema comienza diciendo: “El sol tendrá que ser redescubierto” y termina reiterando: “Entonces se empieza por el principio/ y se vuelve a descubrir el sol”.

El anuncio de la disposición para la venta del libro de Liscano lo podemos encontrar en las páginas finales del quinto número de la revista *Viernes*, correspondiente a diciembre de 1939. Nos interesa llamar la atención sobre este dato por dos razones. En primer lugar porque *Viernes*, tanto el grupo literario surgido en 1936 como la revista homónima que crearon y que se publicó desde mayo de 1939 hasta mayo de 1941, fue una de las iniciativas literarias y culturales más significativas de ese momento de “renacimiento” que vivió Venezuela tras el fin de la dictadura de Gómez; y en segundo término por haber sido una agrupación que explícitamente hizo manifiesta su intención de lograr una nueva convivencia entre generaciones e ideologías, con el propósito de incorporar a Venezuela a la modernidad y sacarla del aislamiento. Esto podemos apreciarlo en algunos de los fragmentos del texto “Liminar”, aparecido en el primer número de la revista y que conforma una suerte de “manifiesto” del grupo, al decir: “nosotros, que tenemos prisa de salir del atolladero, resolvemos el problema así: de una ‘peña’ —viernes— cordial pero intrascendente, hicimos un ‘grupo’ —viernes— interventor de la cultura. Que se identifica con la-ro-sa-de-los-vien-tos” (*Viernes* 1). Como constancia de este deseo de convivencia de una pluralidad de visiones, podemos apreciar la muy distinta concepción de la ciudad que con respecto a la del joven Liscano de aquellos años tuvo, por ejemplo, José Ramón Heredia (1900-1987), uno de los miembros de *Viernes* que insistió más en los aportes del grupo como catalizador del proceso de modernización poética en Venezuela. En un poema suyo, titulado “Poema de las cosas y las voces sencillas,” que hace parte de su libro *Maravillado cosmos*, publicado en 1950,

durante la época caracterizada por la política desarrollista llamada del “Nuevo Ideal Nacional”, promovida por la Junta Militar para entonces en el poder, bajo la cual se construyeron importantes obras de infraestructura a lo largo del país y en sus ciudades, especialmente en Caracas⁴, nos encontraremos más bien con una mirada y un oído que busca escrutar en la ciudad nocturna parentescos entre la dinámica del cosmos y la vida anónima y múltiple de la metrópolis. Leamos algunos de sus versos:

Yo no sé si vosotros, amigos, alguna vez en las noches de cielos
metálicos
y estrellas límpidas y luna derramada,
habéis subido a las altas azoteas donde duerme el olvido de las
casas,
...
Yo no sé si vosotros habéis llegado hasta allí, desterrados de los
espejos,
de los mullidos sofás y las lámparas de rosada pantalla,
fugitivos del radio y del libro aplazado
y os habéis acodado en el muro y puesto a mirar la ciudad por
arriba y por dentro
en su geografía de tejados, de terrazas, de torres, de balcones y
cúpulas,
de rascacielos alucinados con sus cientos de ventanas abiertas a la
noche;
en su jardinería de luces titilantes, de semáforos y de avisos
luminosos
parpadeando intermitentemente sus mágicos colores.

Yo no sé si habéis visto entonces cruzar por las entrañas de las
casas,
por las galerías, por los balcones descubiertos y las ventanas
desprevenidas,
mujeres presurosas de extraños y despreocupados quehaceres,
con movimientos de sombras esmeriladas o de siluetas de
antiguas linternas mágicas;
y si habéis oído variados y familiares ruidos,

⁴ Como evidencia de los acelerados cambios demográficos que sufrió Venezuela a raíz del incremento del rol del petróleo en su economía, es importante recordar que para 1930 el país tenía una población de alrededor de 3.000.000 de personas, de los cuales unos 160.000, aproximadamente, vivían en Caracas (algo más del 5%). Veinte años después la población nacional rondaba los 5.000.000 de habitantes y la población caraqueña los 900.000, lo cual representaba el 18% del total del país.

entre los que no falta el rumor silbante del grifo de agua abierto y
detenido,
el chirrido de los escaparates que echan afuera sus guardadas
galas nocturnas,
la catarata tintineante de tenedores y cuchillos precipitados,
y el canto de campana de la sartén golpeada para su doméstico
brillo del día siguiente.

Yo no sé si habéis mirado desde allí, aéreos y atalayantes, hacia
abajo,
hacia las calles que corren como ríos de luz,
y visto pasar los automóviles en largas colas, como gigantescos
coleópteros,
en cuyos dorsos metálicos se quiebran las luces en caprichosos
reflejos,
y los tranvías con sus cargas humanas engalanadas y alegres
y sus perchas rozando los cables y haciendo saltar de ellos a
intervalos
luminosos meteoros y cometas de fugaz parábola que mueren con
su azul relámpago,
y gentes que van y vienen buscando afanosamente su pedazo de
noche aventurera
(1-3;17-41)

Luego de escuchar y recorrer la ciudad nocturna con la mirada,
de descubrir sus distintos lugares (estaciones de trenes, fábricas, un
“Coney Island,” un aeropuerto, torres, etc.) de cartografiarla y sentir
los ruidos de la vida en ella, observa el firmamento, como si tras otear la
urbe descubriera un secreto vínculo con la observación de los enigmas
y simbologías del cosmos.

Me embarga entonces un misticismo cósmico y un viento sideral
sopla sobre mis sienes.

...
Allá está la Osa Mayor (digo ahora); allá la Cruz del Sur
relumbrante y suspensa.
Orión caminadora, El Toro, La Corona, la brillante Cabellera de
Berenice.

...
Una música gira en su dulce aire, devuelve sus ondas y sube de la
tierra,
de esta tierra de la sangre y el pulso, del reloj y el cuadrado,
amorosa y caliente;

de la ciudad tendida bajo el cielo, de la calle corriendo hacia su
 ocaso,
 y quizá de esta casa con su azotea elevada.
 Vuelvo ahora a mirar la ciudad y en ella los colores en que se
 enciende el lienzo
 (63; 68-69; 87-91).

El poema concluye en un tono celebratorio de resonancias whitmanianas. El hablante poético se hace consciente de ser parte de una “substancia ilimitada”, del Cosmos en el que él, la ciudad y el poema habitan:

Como lluvia celeste empieza blandamente a gotear el poema.
 Sé entonces que existimos, que somos verdad cierta, sustancia
 ilimitada,
 parte precisa, exacta, del Cosmos infinito,
 acorde imprescindible de la gran sinfonía que se mueve bajo la
 varilla de Dios (93-96).

No puede ser más opuesta la visión de Heredia de esa ciudad, respecto de la suministrada por Liscano. Acá la ciudad moderna no es el lugar alienante y degradante, es el lugar creado por la inteligencia que ha de servir como expresión del vínculo entre lo humano y el cosmos, ambos concebidos como manifestaciones del misterio divino y lo inconmensurable. Heredia pareciera ganado, más bien, por una percepción entusiasta de las transformaciones ciudadinas que evidenciaban el progreso y “la puesta al día” de Venezuela, en el concierto internacional. Esa visión se hace explícita tanto en términos formales, como en los aspectos temáticos abordados en su poesía, muy distante de la que cultivó en sus primeros libros de corte completamente tradicional. Para él, con el fin del régimen gomecista y la conformación de *Viernes* se inicia la mudanza hacia un país y hacia una poesía con ansias de modernidad, que dejaría muy atrás aquellos tiempos en que “apenas llegaban a Caracas los pálidos o recortados reflejos de la cultura foránea” (Picón 234), por eso insistió en que una de las principales tareas de la agrupación a la que perteneció fue la de sumar “a Venezuela a la revolución poética mundial, a la modalidad mundial” (Heredia). Pocos años después de la publicación de ese poema, en 1955, mediante una placa conmemorativa colocada en la plaza Diego Ibarra del Centro Simón Bolívar se dejaría constancia, con evidente orgullo, de que “El 1º de octubre de 1955 la población

del Área Metropolitana de la Capital de la República llegó al millón de habitantes” (González 203). Tanto el poema de Heredia como esta entusiasta afirmación, obviamente indemostrable, son testimonios del optimismo manifestado por el discurso oficial y experimentado por una parte de la población ante las transformaciones y expectativas de progreso que se le abrían al país, atribuidas a las bondades de la renta petrolera.

3. MOS y lo extranjerizante

Vistas las cosas desde la otra cara de la moneda, no fueron pocos los críticos de esa noción de progreso en la que se asociaba, de modo consciente o no, explícito o no, lo nuevo con la destrucción de lo anterior —con desechar el pasado— y que propugnaba como necesidad ineludible para alcanzar la modernidad el remplazo de lo caduco por formas extranjeras, prestigiadas internacionalmente, en desmedro del arraigo a la propia tradición. De entre la muy vasta bibliografía que se ha ocupado de estudiar las características de este fenómeno, volvamos a acudir a Picón Salas quien ya nos advirtiera de las condiciones de entrada de Venezuela al siglo XX, pero esta vez para poner de relieve sus observaciones sobre la Caracas transformada, apenas 10 años después de la muerte de Gómez:

La nueva Caracas que comenzó a edificarse a partir de 1945 es hija —no sabemos todavía si amorosa o cruel— de las palas mecánicas [...] En estos años —de 1945 a 1957— los caraqueños sepultaron, con los áticos de yeso y el papel de tapicería de sus antiguas casas, todos los recuerdos de un pasado remoto o inmediato [...] Se fue haciendo de la ciudad una especie de vasto —a veces caótico— resumen de las más variadas ciudades del mundo: hay pedazos de los Ángeles, de San Pablo, de Casablanca, de Johannesburgo, de Jakarta. Hay casas de Le Corbusier, a lo Niemeyer, a lo Gino [sic] Ponti [...] Nos cubrimos del polvo de las demoliciones; somos caballeros condecorados por el escombros, para que comience a levantarse —acaso más feliz— la Caracas del siglo XXI (249-51).

Lamentablemente, las evidencias del presente ponen de manifiesto que tales cambios no llevaron a la felicidad.

Para ilustrar el tipo de críticas surgidas a la tendencia extranjerizante, desarraigada de su entorno, vale la pena detenerse en el caso del escritor Miguel Otero Silva, tanto por ser una figura clave del campo cultural venezolano del siglo XX, como por el modo en que expresó

sus posiciones en relación con dicha problemática. Veamos dos casos referidos a momentos y disciplinas artísticas diferentes. En 1941, publica un poema titulado “Responso al grupo ‘Viernes,’” en el que hace mofa en tono humorístico de la desaparición de la agrupación, en estos términos: “Despliegue el viento su canción de cobre/ por el grupo disuelto que no supo/ guardar la voz de la mañana en ciernes,/ el pobre grupo Viernes// Bailen el tamunangue las sirenas,/aprendan alemán las azucenas,/ lloren las golondrinas trashumantes/ y vibre/ este ramo de ancianos consonantes/ sobre la tumba en flor del verso libre” (57-68). La burla iba dirigida, precisamente, al supuesto fracaso del impulso extranjerizante que Otero observaba en la apuesta estética de *Viernes* y que cuestionaba por considerarla desapegada a la propia tradición. Varios años después, en 1957, Otero Silva entablará a través de una serie de cartas públicas una polémica con el artista plástico Alejandro Otero (1921-1990) en torno al arte abstracto, el cual, en particular, comenzó a ocupar un lugar cada vez más relevante en los nuevos desarrollos arquitectónicos de las ciudades venezolanas. Mientras Alejandro Otero argumentaba que las nuevas realidades vividas en el mundo habían llevado al artista a “un rompimiento total con la tradición,” y que “Ninguna forma anterior le servía, ninguna vuelta al pasado le era posible” (Otero, *Memoria* 492), Otero Silva desestimaba tales argumentos, calificando tal tendencia artística de “funcional” y “utilitaria,” y afirmaba que, en el caso de los artistas venezolanos, ésta sólo ponía en evidencia el temor de algunos a que los consideraran cultores de “un arte superado” y el miedo “a quedarse atrás” (*Memoria* 470), “guiados por el afán de modernidad que los obsesiona” (*Memoria* 465), pues desde su perspectiva: “En el caso concreto de nuestro país, el arte abstracto es simplemente el traslado mecánico de dogmas elaborados por hombres de una psicología distinta, de una cultura diferente, de un mundo interior diametralmente opuesto al de los pintores venezolanos” (*Memoria* 464-65). Entre otras formas de descalificación, lo catalogó como “un arte auxiliar y decorativo, destinado a adornar edificios” (*Memoria* 496), una “niña mimada de los coleccionistas de Wall Street” (*Memoria* 496), e incluso, con el fin de poner en entredicho el proyecto de construcción de la Universidad Central de Venezuela, de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), lo llamó “antifaz teórico de la ‘integración’” (*Memoria* 496), ya que “a los arquitectos modernos, por lo general, no les agrada ‘integrarse’ con la pintura ‘figurativa’” (*Memoria* 498).

4. Conclusión o síntesis conciliadora: la modernidad no buscada

Como hemos visto hasta acá, en buena medida la noción y búsqueda del progreso en Venezuela a partir del tercer decenio del siglo XX tuvo como causa principal y entre sus consecuencias fundamentales: el desarrollo petrolero y el crecimiento urbano, respectivamente. Sobre estos dos elementos se construirá la idea de modernidad y excepcionalidad venezolana, la cual, si bien estuvo bastante consolidada en el discurso oficial, encontró siempre estimaciones más complejas y problemáticas, como hemos apreciado, en el campo cultural, artístico y poético en particular. Cabría plantear la hipótesis, no obstante, de que tal singularidad, la de ser el país que sufrió el proceso de transformación más grande y sobre todo más acelerado de Latinoamérica en el siglo XX (en lo relativo a su crecimiento económico, el desarrollo de infraestructuras y su proceso de urbanización⁵), posibilitó asentar una noción diferente, si se quiere “singular” de la modernidad artística, que comenzó a gestarse con antelación a la bonanza petrolera, pero que se consolidó durante ella. Se trataría de una noción mucho menos dependiente, de modo directo o explícito, de los cambios estéticos propuestos por las vanguardias europeas surgidas en los preámbulos de la Primera Guerra, pero igualmente advertida y consciente de sus fundamentos, de los cuales supo apropiarse de acuerdo a sus propósitos. Es decir, una modernidad artística que durante la primera mitad del siglo XX sigue viendo en la naturaleza (y no tanto en la ciudad)⁶ el

⁵ En otros países y por otras razones, no por la bonanza petrolera, tales procesos de urbanización se dieron fundamentalmente entre mediados del siglo XIX y comienzos del XX, en lugares, donde justamente se evidenciaron expresiones culturales y artísticas mucho más cosmopolitas que las que tuvieron lugar en la Venezuela rural que predominó hasta la década de los 30 del siglo XX. Como ilustración de esta situación basta observar el lugar periférico de la Caracas de entonces, en relación a otras capitales del continente. Mientras ésta poseía alrededor de 50.000 habitantes al iniciarse la última década del siglo XIX, ciudades como Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo, contaban aproximadamente con 650.000, 260.000 y 240.000 habitantes, respectivamente. No en balde, fueron esas ciudades hispanoamericanas, además de Ciudad de México y La Habana, donde el movimiento literario del modernismo alcanzó sus mayores logros.

⁶ Valga la siguiente acotación para el caso de la poesía. Como hemos señalado con anterioridad, la irrupción de la llamada poesía urbana se da, particularmente, hacia finales de la década del cincuenta, y es protagonizada por poetas venidos de la provincia a las ciudades. Para esa generación la visión negativa de la ciudad “monstruosa” es absolutamente predominante y lo será así, hasta finales de la década de los 80 donde comenzará a predominar la poesía urbana escrita por poetas ciudadanos, con lo cual co-

motivo central de sus exploraciones (a pesar de los evidentes cambios sufridos en las ciudades del país), pero que al mismo tiempo ha comenzado a asimilar, también muy rápidamente, los fundamentos de las premisas estéticas vigentes en el arte occidental, sobre todo en lo referido a la problematización de la mera representación figurativa; asunto sustantivo que rigió los debates estéticos desde comienzos del siglo, en los grandes centros metropolitanos de occidente, y que ahora encontraría mayor pertinencia en el campo cultural surgido en las nuevas realidades urbanas venezolanas. Digamos que tal singularidad pondría en evidencia las dificultades para borrar las huellas de un pasado inmediato, fundamentalmente rural, al tiempo que sus limitaciones para incorporar plenamente la experiencia de las recientes transformaciones ciudadinas. Se trataría de una noción de la modernidad artística, contrapuesta a las dos concepciones, mutuamente excluyentes, que (extremando, esquematizando y disolviendo matices) pudiéramos identificar en las visiones antagónicas de Liscano y Otero Silva, por un lado, y José Ramón Heredia y Alejandro Otero, por el otro, pues no sería ni propiamente reactiva a las transformaciones del país ni tampoco proclive a la adopción acrítica de modalidades artísticas consideradas como extranjerizantes.

Esta particular noción de modernidad no promulgada ni avalada por carteles ni manifiestos, al modo en que lo exigieron las vanguardias, tampoco puede entenderse como resultado de la imposibilidad de salir del aislamiento y el desconocimiento que pudo suponer el régimen gomecista, sino más bien como rechazo a la impostación, a la adopción inmediata de una modalidad artística desentendida de las especificidades propias, practicada sin un previo proceso de interiorización y asimilación que permitiera hacerla auténtica expresión y no mero artificio.

Fernando Paz Castillo (1893-1982), poeta fundamental de la llamada “Generación del 18”, tal vez sea uno de los mejores ejemplos de lo anteriormente señalado. En términos generales, tanto su poesía como la de su generación han sido consideradas por una parte relevante de la crítica literaria como las iniciadoras de la poesía moderna en Venezuela, por otorgarle, entre otras cosas, un mayor rango autónomo a la creación artística, en un país acostumbrado hasta entonces, en buena medida, a la sumisión del artista a los predicamentos del poder, y por haber adoptado como respuesta ante esa situación, más que la beligerancia en dicho terreno, el cultivo de

menzará a desintegrarse el conflicto implícito entre la ciudad y el campo, tácitamente planteado en la visión negativa de los poetas anteriores.

“una ética artística de preocupaciones universales” y la determinación de “personalizar su lugar,” reivindicando “los nombres de árboles y flores, de pueblos y lugares que el tributo rendido a una geografía exótica había abolido para entonces” (Montejo, *Antología* 11-12). Sin embargo, por otra parte, podemos observar cómo junto al cultivo de tal postura estética, aparentemente ajena a cualquier intención vanguardista, en realidad nunca dejó de lado su “ansia de novedad” (Paz Castillo LV) por conocer las más recientes tendencias artísticas del mundo, impulso que ya imperaba en el grupo de pintores, músicos y escritores del llamado “Círculo de Bellas Artes,” conformado en 1912, y en cual varios miembros de la generación del 18 participarían. En tal sentido, sobre las actividades de dicha agrupación, Raúl Agudo Freitas ha señalado lo siguiente:

[E]n el Círculo se discuten teorías sobre pintura y literatura. Se hablaba del impresionismo, del cubismo y del futurismo. Se discutía a Degas y a Derain, a Marinetti, a Tristan Tzara y a Apollinaire. [Fue allí donde] resonaron por primera vez en Venezuela los ecos de las vanguardias europeas. Del cubismo en pintura y del futurismo literario. En 1914, Fernando Paz Castillo leyó una antología de poemas de Marinetti que llegó a sus manos a través de Julio Planchart. Paz Castillo había leído antes al italiano y amaba su audacia noviformal y el derroche imaginífero de sus estrofas. Cuidadosamente tradujo al español el tomo de poesías con la intención de publicarlo (Osorio 115-6).⁷

En Fernando Paz Castillo podemos apreciar cómo, en una misma conciencia artística, se conjugan la atención a las innovaciones en el arte universal con el profundo respeto por el legado de la tradición. Su ánimo, en tal sentido, como el de los exponentes de esta singular concepción de la modernidad, nunca fue rupturista sino más bien de equilibrio, armonía y conciliación. Así, podemos encontrar cómo años después, unos meses antes de la muerte de Reverón, en 1954, Paz Castillo afirma en una carta dirigida a Pedro Grases (1909-2004) que sirvió de prefacio al libro *Bajo su mirada* de Enrique Planchart (1894-1953), al referirse al retrato de Planchart hecho por Reverón que antecede la colección de poemas, lo siguiente: “El retrato, en mi concepto es simbólico [...]. Corresponde a la época. A lo que pensábamos del arte. Al

⁷ En una nota a la cita que hace Osorio del libro de Raúl Agudo Freitas (*Pío Tamayo y la vanguardia*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969: 44-5) aclara que el proyectado tomo no fue nunca publicado “por un lamentable incidente”.

afán de *encontrar una expresión original, aunque siempre respetuosa del pasado. Novedad y tradición*, tal pudiera ser el lema del escudo del círculo de Bellas Artes” (XI; subrayado nuestro). Una percepción similar encontraremos, también, en el poeta Eugenio Montejo, quien posiblemente sea el poeta venezolano de la llamada “Generación del 58” que mejor supo valorar los aportes de la generación del 18, dentro del cauce histórico de la poesía venezolana, y quien tuvo una concepción de la modernidad, según la cual, ésta consistía “en cualquier época,” en “el modo distinto y específico de *prolongar una tradición, de formular desde ángulos inéditos su relectura*” (Montejo, *Taller* 27; subrayados nuestros). Entre los rasgos que el mismo Montejo ha destacado como característicos de la obra de la generalidad de los miembros de la generación del 18 está el de concebir el poema como un texto que “deja de ser un objeto de lujo verbal, de fastos decorativos, un atributo de halagos sonoros, y vira hacia *la secreta contemplación, las palpitaciones recónditas de la existencia, mediante un esfuerzo de despojamiento y concentración verbal*” (Montejo, *Antología* 11-12; subrayados nuestros). Precisamente, será en ese “esfuerzo”, llamémoslo de “rescate de lo sustantivo,” donde se centrará esa otra noción de la modernidad artística, en la que lo local y lo universal, lo figurativo y lo abstracto alcanzarán una síntesis que contravendrá toda intención decorativa, superficial o programática. Se trata, más bien, de una concepción de modernidad sin “carteles,” ni “manifiestos,” ganada por la discreción, cuyo artista más representativo y emblemático fue quizás, precisamente, Armando Reverón. En su obra depositaron su atención y admiración no solo el Fernando Paz Castillo de la carta aludida y el Liscano de “Poema solo,” sino un importantísimo número de poetas y artistas, independientemente de su visión negativa o no de la ciudad moderna, o su apego al arte abstracto por cuya aparente oposición al arte figurativo podrían suponerse contrarios a búsquedas como las de Reverón, que vistas superficialmente serían reducidas a las de un epígono tardío del impresionismo. Digamos que tal confluencia admirativa en torno a las implicaciones y características de la obra reveroniana, que se extenderá y consolidará entre artistas, escritores y críticos hasta el presente, sintetiza una cierta visión del artista moderno desde una particular perspectiva de la venezolanidad, curiosamente inscrita en el período en el que se da el acelerado proceso de transformación de la Venezuela del siglo XX.⁸ Un posible

⁸ La singularidad y alcance de la obra de Reverón, que cubre prácticamente la mitad del siglo XX, se hace evidente si las contrastamos con la que corresponde a al-

testimonio de la particularidad de este artista como expresión de un modo de entender la modernidad, característica de algunos artistas venezolanos, pudiéramos encontrarlo en las palabras de Montejó al referirse a Reverón en los siguientes términos: “su tentativa *cumple en la búsqueda artística del continente una hazaña impar*, con cuya verdadera lectura puede decirse que aún estamos en deuda. Se suele reconocer que esa lectura *trasciende el ámbito plástico* y llega a amonedar *una especie de símbolo del artista en nuestras latitudes*” (“Alirio” 376; subrayado nuestro). Alejandro Otero, tan atacado por Otero Silva por afiliarse a estéticas ajenas, resalta al identificar las cualidades creativas de Reverón, precisamente: el “modo propio, nuestro, de ver la luz” (*Memoria* 238), su capacidad para transcribir “en una forma primigenia, arquetípica y convincente, no solo en su esquema sino en sus componentes y estructuras más elementales” (*Memoria* 239) y el talento para res-catar lo esencial en términos de proporciones, tensiones y ritmos, eludiendo lo literal, lo meramente figurativo (*Memoria* 253). Armando Reverón vivió entre 1889 y 1954. Su obra, como pocas, es exponente de la Venezuela de la primera mitad del siglo XX, esa Venezuela que reeditando las aspiraciones de Antonio Guzmán Blanco (1829-1999), El Ilustre Americano del siglo XIX, que quiso hacer de Caracas una “Petit Paris,” encontró en el petróleo un nuevo impulso para cristalizar su ilusión de modernidad. Para Reverón, sin embargo, la modernidad no estuvo en la celebración de la ciudad contemporánea, más bien se alejó de ella, ni tampoco en la mera representación de lo autóctono, en realidad no tuvo entre sus postulados la intención de ser moderno, al menos no en términos convencionales. Juan Calzadilla, uno de sus más asiduos estudiosos como crítico de arte y que en tanto poeta ve también en él un ícono del artista contemporáneo, nos dice en un texto titulado “La modernidad en Reverón”:

No me interesa la modernidad de Reverón. Tampoco me interesa la modernidad de nadie, razono. Lo que veo en la obra de Reverón son los procesos, la forma en que trabaja, su relación con el entorno y con la naturaleza, *su pathos de artista, su manera de llevar máscara, de hacer música del silencio, y de la obra juego incesante. Su apuesta permanente, su sentido del espectáculo*. Observo lo que tienen en

gunos de los considerados iniciadores de la modernidad en otros países hispanoamericanos, mucho más cercanos al ímpetu explícitamente vanguardista, como serían, por ejemplo, entre muchos otros: Joaquín Torres García (1874-1949), Rufino Tamayo (1899-1991), Wilfredo Lam (1902-1982) y Roberto Matta (1911-2002).

común sus procesos con mi propia forma de ver las cosas. Y esta relación es suficiente para interesarme profundamente por *lo que encuentro de original en su mundo respecto a las condiciones del quehacer artístico general de hoy*. Que haya estado consciente de su *gran descubrimiento (la luz sustancial)* sólo podría tener importancia para él. *Me parece gran cosa que no se haya propuesto ser moderno, pues de lo contrario no hubiera llegado a ser lo que fue. ¿Por qué empeñarse en adscribirlo?*

¡La luz que ilumina las cosas es la misma luz de las cosas! —grita Reverón desde su tarima del Castillete⁹ (79; subrayado nuestro).

Luis Enrique Pérez Oramas, también crítico de arte y poeta, establece el contraste entre las muchas modernidades “voluntarias”, llenas de certidumbres y proclamas que surgieron en las más importantes capitales de Occidente en los albores del siglo XX y la modernidad “excéntrica” de un Reverón en cuyas pinturas “lo visible emerge como involuntariamente” (93), ante la dificultad de ver por el exceso de luz tropical. Concebido así, Reverón sería un emblema de una posibilidad de modernidad singular, en un país que también lo fue. Un país donde su llamada vanguardia no pasó mucho más allá de ser un número de una revista a finales de la década de los 20,¹⁰ en una capital que no había dejado para entonces de ser aldeana y que no podía prever las transformaciones que la riqueza petrolera le acarrearía, de modo tan vertiginoso. Tal vez, con el paso del tiempo, en esa versión de la modernidad que no se planteó serlo, ganada por la discreción y que supo ver más allá de la dificultad de hacerlo, se hallen mejores claves (¿espejos?) para comprender la compleja travesía de la Venezuela moderna y de un segmento importante de las búsquedas artísticas y poéticas en ella surgidas durante el siglo pasado.

⁹ Para acompañar la idea que subyace en la afirmación de Calzadilla, según la cual la modernidad artística no se deriva del hecho de querer serlo y de promulgarlo sino de los logros estéticos inscritos en la obra que permitan juzgarla como tal (categorización que, por lo demás, puede resultar accesoria e insustancial), quizás valga la pena recordar la forma en que Wallace Stevens ripostara casi un siglo después, al planeamiento hecho por Rimbaud en el poema “Adiós” de *Une Saison en enfer*: “es necesario ser absolutamente moderno.” El poeta norteamericano, en su ocasión, dijo: “no se puede perder el tiempo en ser moderno cuando hay tantas cosas importantes que ser” (26).

¹⁰ Por supuesto, nos referimos al único número de la revista *válvula*, publicado en enero de 1928.

Obras citadas

- Agudo Freitas, Raúl. *Pío Tamayo y la vanguardia*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Calzadilla, Juan. *Diario sin sujeto*. Caracas: El pez soluble, 1999.
- González Casas, Lorenzo. "Caracas 1958-1983: los extraños acordes de una sinfonía metropolitana." En: *Santiago de León de Caracas 1567-2030*. Ed. Rafael Arráiz Lucca y William Niño. Caracas: Exxon Mobil de Venezuela, 2004. 203-40.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana. Una metáfora del cambio*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.
- Heredia, José Ramón. *Antología poética 1938-1969*. Caracas: Imprenta Litofotos Prieto, 1974.
- . "Viernes, sus afijos, sus interpretaciones." *El Universal*, 17 de noviembre de 1946.
- Liscano, Juan. *Obra poética completa (1939-1999)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
- Montejo, Eugenio. "En torno a la obra poética de Fernando Paz Castillo." Fernando Paz Castillo. *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila, 1979: 7-25.
- . *El taller blanco*. Caracas: México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1996.
- . "Alirio Palacios. Magia y maestría del grabado." En: *La terredad de todo*. Ed. Adolfo Castañón. Mérida, Venezuela: El otro, el mismo, 2007: 374-389.
- Osorio, Nelson. *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela (antecedentes y documentos)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985.
- Otero, Alejandro. *Memoria crítica*. Ed. Douglas Monroy y Luisa Pérez Gil. Caracas: Artesanogroup editores, 2008.
- Otero Silva, Miguel. "Responso al 'Grupo Viernes'." *Obra humorística completa*. Barcelona: Seix Barral, 1977: 77-79.
- Paz Castillo. Estudio Preliminar. Planchart, Enrique. *Bajo su mirada*. Caracas: Imprenta López (Buenos Aires), 1954: IX-LIX.
- Pérez Oramas, Luis Enrique. "Armando Reverón y el arte moderno en Latinoamérica." En: John Elderfield. *Armando Reverón*. New York: Museum of Modern Art, 2007: 88-114.
- Picón Salas, Mariano. *Suma de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988.

- Rama, Ángel. *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte, 1987.
- Stevens, Wallace. *Adagia* (Traducción de Guillermo Sucre). Caracas: Fundarte, 1977.
- Viernes. (1990). Caracas: Banco Central de Venezuela. Tomo I [Edición facsimilar].