

Entrevista a

Salvador Garmendia*

Carmen Díaz Orozco

Hace treinta años, *El techo de la ballena* crecía entre nosotros. Tuvo una vida fugaz, marcada por rupturas y negaciones que en su momento, lograron desestabilizar los cánones estéticos vigentes. Hoy queda poco de la arremetida ballenera: hojas sueltas, una profusa actividad editorial en manos de celosos coleccionistas, dibujos que el tiempo se empeña en devorar y que se resisten, guardados en la memoria de sus integrantes. Salvador Garmendia es uno de ellos. De espaldas a la nostalgia, nos ofrece una aguda reflexión sobre la gravitación de la ballena, en una “conversa” apurada de cafetín merideño, asediada por un avión que pronto llega, un “discúlpame, pero tengo que ir al banco”, un amigo de años que saluda, un nieto que se despide. Con todo, una reflexión interesante y coherente.

Es *El techo de la ballena*, que resucita el mundo para bienestar de sus huéspedes...

Carmen Díaz Orozco: ¿Cómo ubica Ud. las propuestas estéticas del grupo *El techo de la ballena* en la tradición artística y literaria venezolana?

Salvador Garmendia: Yo no sé si hablarte de propuestas estéticas, porque *El techo de la ballena* no nació propiamente de una proposición estética. Nació más bien de una proposición política. Claro que nosotros, como artistas, veíamos la sociedad y la política siempre a través del arte, nuestra manera de expresarnos era ésa. Considerábamos que en aquel momento no valía la pena hacer un arte ex-

quisito, un arte para minorías, un arte con proposiciones estéticas solamente, sino que había que hacer un arte de combate, un arte de agresión, de acción contra la sociedad; que el arte no se preocupara por permanecer, sino por golpear y desaparecer, escandalizar, sacudir, aunque después desapareciera. Eso era lo que pensábamos en ese momento, por eso se hizo la exposición de la "Necrofilia", una exposición que estaba condenada a morir, es decir, ya se estaba descomponiendo cuando se expuso. No nos importaba eso a nosotros; todo lo contrario, nos parecía graciosísimo que se corrompiera y que se la llevara el aseo urbano. Nos interesaba el efecto que, de hecho, produjo en la sociedad: de agresión, de golpe, casi de escupitajo a la cara, por eso se trabajó con las materias más deleznable y más infelices, con vísceras de animales, con huesos, gusanos de animales muertos, porque pensábamos que era una manera de agredir y de insultar.

CD: Pero, ¿Ud. no cree que eso sea una propuesta estética: escatología, irreverencia, etc.?

SG: Sí, y si buscamos en el pasado, encontraremos que, en otras épocas, en muchos momentos en la historia de la literatura, la irreverencia, la escatología, lo pútrido han ocupado un lugar en el arte y en la literatura. Pero, como te decía al principio, nuestra proposición no fue esencialmente estética; no nos unimos para decir: "vamos a producir arte con las basuras, con lo podrido"; sino: "vamos a producir un arte; nosotros vamos a participar en esta guerra —no era una guerra, obviamente, una mini-guerra, una mascarada de guerra, la creíamos guerra en ese momento— con nuestras propias armas, vamos a fabricar la bomba". ¿Cuál es la bomba? La bomba nuestra va a ser una hecha con podredumbre, hecha con basura. Es decir, si la sociedad no nos da otra cosa que basura y podredumbre, pues de eso nos valemos. La basura, al fin y al cabo, es el producto de la vida de todos los días y eso es lo que nos deja la ciudad, el montón de basura de cada día. Nos valíamos de ese montón de basura material para crear arte, para crear belleza. Allí había belleza. El artista no puede moverse por otra cosa que por la belleza, debe querer producir determinados efectos con su literatura o con su arte, porque si no considera bello lo que hace, no le parece que está bien.

CD: Sin embargo, ¿había una conciencia realmente clara de hacer arte con lo feo? Ahora, por ejemplo, recuerdo a Teodoro Adorno, quien, en su Teoría estética, nos dice que lo bello es apenas un momento del arte. Cuando habla de lo feo, también nos dice lo mismo: lo feo es apenas un momento del arte. Ambas cosas se retroalimentan y una cosa fortalece a la otra. ¿Había esa conciencia? ¿Era deliberada esta postura de hacer belleza con lo feo?

SG: La había, aunque no hubiéramos leído a Adorno. Porque no hay otra finalidad del artista que producir belleza, aunque tenga que producir belleza a través de lo feo. Se puede buscar a Dios en las basuras, en donde sea. En la vagina se puede hacer un altar.

CD: Si es verdad que esto fue una propuesta estética o política; cualquiera que haya sido, ¿cuál es la génesis de este proceso? ¿En cuáles escritores se ha continuado? ¿Podríamos hablar de una continuidad de ese estilo, si no desde el punto de vista estético, al menos desde la perspectiva de la postura que asumió *El techo* en el momento?

SG: No; no ha habido una continuidad, ni una coherencia, porque nosotros no aspirábamos a la coherencia. Tampoco ni aspirábamos a la perennidad ni nada de eso. Pero, sin duda, la sacudida que produjo *El techo de la ballena* continúa sintiéndose hoy. Los últimos grupos literarios de estos tiempos se han llamado *Tráfico* y *Guaire*, y no hay nada más ballenero que eso: hacer del Guaire un objeto de belleza y de inspiración para los poetas es insólito, y el tráfico lo mismo, que es lo más molesto que hay. Sin embargo, ellos eligieron esto. Eso quizás no habría sido posible sin la experiencia de *El techo de la ballena*, sin ese nuevo espíritu para decir: “lo bello no es solamente lo precioso, lo que está inscrito como bello, hay belleza en otras partes, en otros lugares, hay belleza en el Guaire”. No se trata de un catálogo que nos dice: “un crepúsculo es bello, un plenilunio es bello, un lago transparente es bello, pero una plasta de mierda no es bella, una llaga no es bella”. Luego esas cosas no podrían figurar, ni la plasta ni la llaga. Y ¿quién ha dicho eso? ¿Quién elaboró ese catálogo de belleza? ¿Quién nos asegura que un crepúsculo siempre es bello?

CD: Claro. Además, a veces, es terrible, es sangriento.

SG: Por supuesto, ¿quién dice qué es la belleza? ¿Quién puso ese rótulo allí? Entonces no, no se trata de irse a consultar el catálogo de lo bello y decir “esto es”, sino de encontrar la belleza en las realidades más insólitas, en lo más vulgar; por ahí está la belleza, se encuentra un poco humillada, un poco rota, pero ahí está ella. El problema está en quien la encuentre y la vivifique, la eleve, y la eleve con su propio aliento.

CD: Y escritores anteriores a esta tradición literaria, Pocaterra por ejemplo. ¿Era un personaje atractivo para ustedes? Me refiero a Pocaterra, porque es, sin duda, el primer escritor que en Venezuela hace de lo feo un tema literario.

SG: Sí, podría ser, digamos, un cierto antecedente, aunque dentro de otra manera de ver las cosas.

CD: Sin duda, sabe que hay interesantísimas relaciones entre su primera novela y los *Cuentos Grotescos* de Pocaterra. La manera, por ejem-

plo, en que el observador aborda el objeto y cómo lo deforma. En Pocaterra hay eso, un observador constante, y, en cierta forma, Mateo Martán no es más que eso, un observador-deformador. Por otra parte, en ambas obras es fácil decantar una postura irónica ante la vida. ¿Podría hablarnos sobre estas relaciones?

SG: Puede ser, porque, sin duda, Pocaterra es de una importancia capital en nuestra literatura, pero no lo veíamos como a un maestro. Las influencias no eran deliberadas, en todo caso. Si acaso, el antecedente que tomábamos por su carácter de agresión era el Marqués de Sade. Decir que nuestro antecedente es el Marqués de Sade es ponernos del lado de lo maldito, del lado de lo que ofende a la gente.

CD: Ud. ha tocado un punto muy interesante. Ud. habla del Marqués de Sade y yo recuerdo ahora dos cuentos suyos: uno está en Doble Fondo y es "Noche; 9:30" y el otro es "Maniqués", que aparece en el tercer "Rayado sobre el techo". En estos cuentos hay unas propuestas sádicas o sadianas, una postura hacia el mal. Sin embargo, es una postura decididamente escindida de la tradición sádica en el sentido siguiente: Sade se plantea una real postura hacia el mal. En Sade no hay ambivalencia, no hay matices, mientras que en "Maniqués", por ejemplo, hay un largo paréntesis que nos introduce en una suerte de erotismo de letrinas. El cuento comienza hablándonos de los maniqués e inmediatamente el paréntesis cobra cuerpo en el texto para finalizar con un narrador que sale espantado de aquella letrina por haber manifestado lo que siente, por haber expuesto su lado terrible, su parte maldita. Este carácter ambivalente, esta sensación de culpa es precisamente la que rompe con la tradición de Sade, ¿no le parece?

SG: Lo que pasa es que Sade no era un moralista, ni era tampoco un escritor, ni pretendía serlo. Además, odiaba la literatura. La literatura era para Sade una manera de expresarse, la que tenía más a la mano, la que le parecía con más posibilidades de expresar y comunicar su filosofía a los demás, por eso elige la forma de novela, y no hay una cosa más aburrida que las novelas de Sade porque la idea de Sade es ese círculo, ese círculo en donde uno ensarta a otro y el otro a otro, un eterno círculo que no hay manera de romper. Sade lo que hubiera querido hacer era teatro, pero no lo hubiera podido hacer, no se lo hubieran permitido. Lo hizo para jugar un poco en su castillo y lo hizo después en el manicomio con los locos. De tal manera que no hubiera podido crear escuela, no lo hubieran dejado. Pero nadie podía creer en la influencia literaria de Sade, porque sería negativa, sería horrendo porque no hay escritor más simplista que Sade y de menos adorno literario que Sade.

CD: Sin embargo, Ud. me habla de una relación en el sentido de que él es el primero en introducir una postura hacia el mal.

SG: Sade es un maldito, sin duda. Nosotros nos adherimos a Sade, nos adherimos al mal como permanente rechazo contra el pudor, entre otras cosas. Nosotros nos aliamos a este marginal y con ello agredimos a la sociedad. Era una manera de hacerlo.

CD: Sí, pero con una propuesta, a mi modo de ver, mucho más rica, porque hay un constante contrapunteo entre la fidelidad y la rebelión. En el caso de *El techo de la ballena*, se trata de transgredir una norma ética, social y moral, pero siempre de pie ante un modelo, deformando y degradando ese modelo.

SG: Estoy de acuerdo contigo.

CD: Su primera novela, *Los Pequeños Seres*, se publica en el año 59. Para ese momento, Ud. es miembro del grupo *Sardio*. Sin embargo, esta novela posee un lenguaje muy cercano al que más tarde desarrollará *El techo de la ballena*. Me refiero a eso que los balleneros llaman “materia en ebullición”, “rescatar el magma”, etc. Esto se hace presente sobre todo a partir de esta obra, a través del tratamiento que hace de lo corporal, un órgano inacabado, en permanente fusión y reconstrucción con sudores, verrugas, objetos y animales. ¿Cómo explica Ud. estos vínculos? ¿Se trata de una preocupación estética del momento o es un despliegue expresivo que parte de su propuesta?

SG: Yo creo que ahí se maneja mucho la intuición. Ya decía Ángel Rama, analizando *Sardio* y *El techo de la ballena*, que yo era, entre todos, el menos productivo o el que produjo menos directamente para *El techo de la ballena*, pero que siempre en mi obra había habido los contenidos básicos y fundamentales de este grupo, ese magma, la materia en descomposición, lo precedero, la roncha, la llaga, la secreción humana, lo despreciable, lo inicuo... eso se pasea por mi literatura. No en el modo del manifiesto del *Techo*, sino que ésa es una condición inherente a mi manera de escribir. De modo que yo no me destaco mucho en este grupo como creador de obras para *El techo*, como sí lo hicieron muchos pintores y escritores, que realmente fueron los adalides del movimiento y sacrificaron muchas cosas por eso. Yo no participé de esa manera como activista del *Techo*, pero, en la base de mi obra, en sus trazos, estaba el espíritu del *Techo*. Eso no es más que un acto de intuición, un acercamiento a la realidad; es un contagio de la realidad. *El techo* lo produce una realidad, de manera que uno se contagia de esa realidad.

CD: Para terminar, quisiera plantearle lo siguiente: en la conversación que Ud. sostuvo con el grupo de estudiantes de maestría en el Instituto de Investigaciones Literarias de la ULA, Víctor Bravo sacó a

colación un comentario de Juan Liscano, quien afirmaba que su obra rompía el peso planetario de Gallegos. Ud. decía que no se trató realmente de una ruptura de lo literario, sino de una ruptura del país y de la sociedad venezolana. Ya no se trataba, decía Ud., de narrar lo exterior, el paisaje, los temas de la tierra, sino lo interior, lo que acontece al hombre. Sin embargo, lo que le ocurre a la literatura venezolana, a partir de *Sardio*, es que esa otra manera de expresar nuestra nueva realidad, está estrechamente vinculada a otra forma de decir las cosas, totalmente separada de Gallegos. Por eso la paradoja, el absurdo, la ironía o lo grotesco se convierten en fieles instrumentos de la expresión literaria. En resumen: ruptura con la forma y ruptura con el contenido. ¿No es esto suficiente para hablar de una literatura escindida de la tradición galleguiana?

SG: Sí. Gallegos es una tradición, es un material que está allí; es una tradición que sigue viva, aunque los materiales de esa tradición seguramente no son los mismos que los que necesitamos ahora, pero se conservan allá como una base, como una reserva. Los materiales de ahora son otros porque la realidad también cambió, como lo decía allí.

CD: Sí, pero me gustaría que me hablara desde el punto de vista del tratamiento de la literatura. Es decir, los medios de expresión de la literatura en *Sardio* me parece que son completamente distintos que en Gallegos...

SG: Claro, por supuesto...

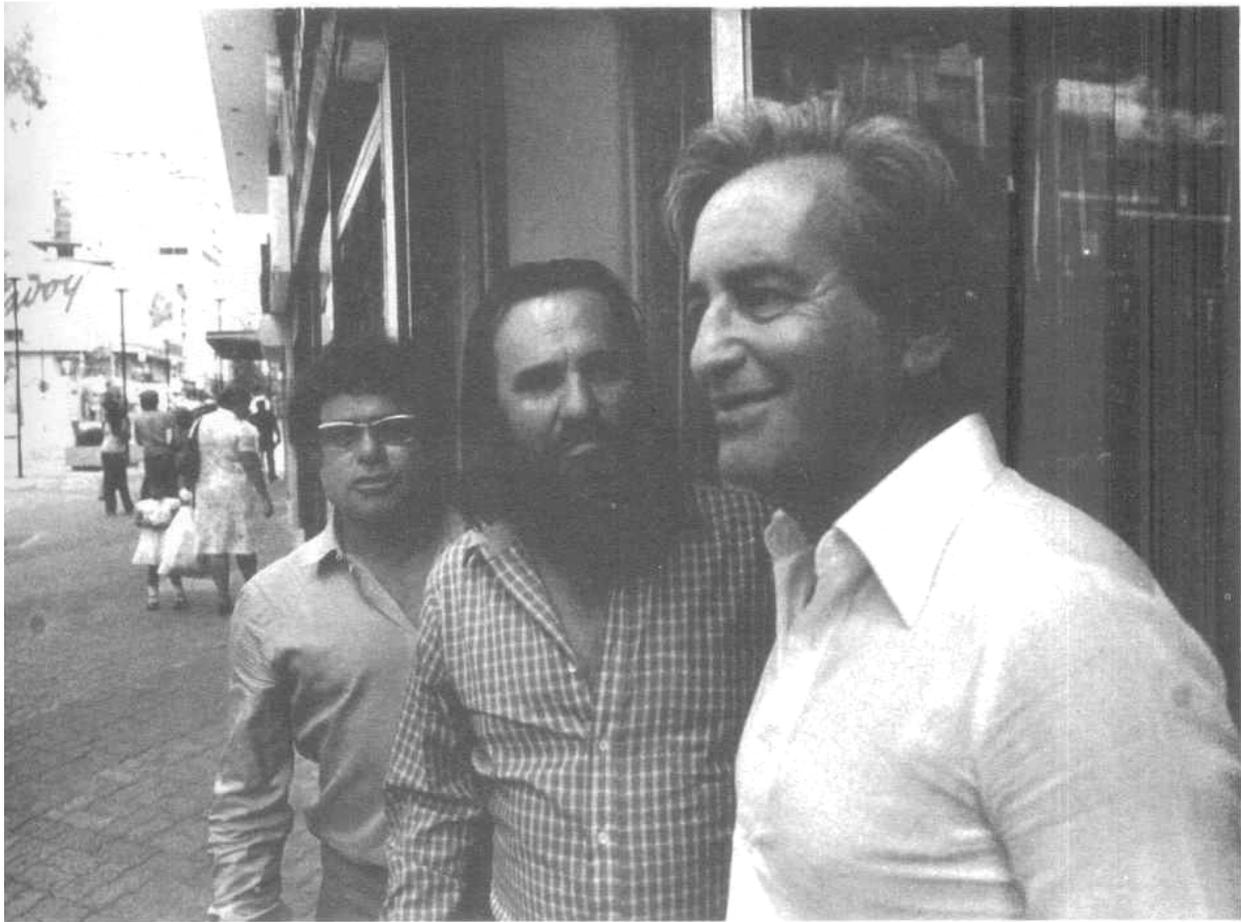
CD: Entonces, ¿de qué cosas se nutren?

SG: Sobre todo, de la literatura europea, una serie de expresiones de la literatura moderna que estaban un poco preteridas, un poco fuera del país, vistas como a la distancia y que se aproximaron mucho más. Joyce, por ejemplo, que se conocía y había sido tratado más o menos en algún ensayo, pero que lo veíamos como a un lord inglés. Kafka también se nos puso cerquita, podíamos verlo en Caracas con la mayor naturalidad, y junto con ellos muchos otros. También toda la novelística norteamericana, esa novelística trepidante, períodos cortos... También Sartre y Camus con su literatura existencialista. Todo eso pegó muchísimo en los 60, fueron, digamos, los nuevos nutrientes, el nuevo abono que llegó allí, para ir produciendo esa nueva realidad.

CD: ¿Y qué quedaba entonces de Gallegos?

SG: Queda la literatura. La literatura permanece siempre, está allí, tiene su valor. No es que sea un modelo a seguir; eso en realidad no existe. Un escritor francés debe tener siempre muy en cuenta a Balzac, pero eso no significa que utilice los procedimientos balzacianos. Eso hace mucho tiempo que quedó por allá, es una cantera que quedó por

allí; pero de ahí a copiar esos procedimientos, pues sería absurdo, la literatura no avanzaría, se mantendría en el mismo sitio. Sin embargo, esa tradición sólida es lo que mantiene a la literatura francesa, inclusive es lo que le da actualidad.



* Entrevista aparecida en *Bajo Palabra*, Suplemento cultural del El Diario de Caracas, Caracas, 28-02-1993. Posteriormente publicada en: *El mediodía de la modernidad en Venezuela*. Mérida, Casa de las Letras "Mariano Picón Salas". CDCHT-ULA. 1997.

