

ARTÍCULO

Cambios en la poesía de la segunda mitad del siglo XX venezolano: el caso del grupo Apocalipsis

Omar Osorio Amoretti

Universidad Católica Andrés Bello

osorioamoretti@hotmail.com

Resumen: En este artículo se estudia el proceso de transformación estética de mediados del siglo XX venezolano en el área de la poesía, tomando como principal referente el fenómeno de los grupos literarios de vanguardia. *Apocalipsis*, uno de los primeros en gestarse durante la década dictatorial pretoriana (1948-1958), ejemplifica el proceso al incorporar en calidad de apropiación con finalidad innovadora de su producción artística el discurso surrealista y pretender desplazar a un rango periférico los valores perpetuados de la lírica premoderna.

Palabras clave: estudios literarios, literatura venezolana, vanguardia, poesía del siglo XX, grupo *Apocalipsis*.

Changes in the 20th Century Poetry in Venezuela: the Case of the Group *Apocalipsis*

Abstract: This article analyzes the aesthetic transformation process of poetry in the middle of the Venezuelan 20th century, taking as a main interest the avant-garde literary groups. *Apocalipsis*, one of the first to be formed during the pretorian dictatorial decade (1948-1958), shows this process when it assimilates the surrealistic discourse as an appropriation with an innovative purpose, pretending to oust the values of the premodern lyric to a peripheral rank .

Keywords: literary studies, venezuelan literature, avant-garde, 20th century poetry, *Apocalipsis* group.

I cambiamenti nella poesia della seconda metà del Novecento in Venezuela: il caso del gruppo *Apocalipsis*

Sommario: In questo articolo il processo di trasformazione estetica della seconda metà del Novecento in Venezuela è studiato nell'area di poesie, prendendo come riferimento principale il fenomeno dei gruppi di avanguardia letteraria. *Apocalipsis*, uno dei primi a prendere forma durante il decennio dittatoriale pretoriano (1948-1958), mostra questo sintomo perché incorpora come appropriazione il discorso surreale con uno scopo innovativo della loro produzione artistica, e perché ha lo scopo di spostare a un intervallo periferico i valori perpetuati della lirica premoderna.

Parole chiave: studi letterari, letteratura venezuelana, avanguardia, la poesia del Novecento, gruppo *Apocalipsis*.

Introducción

Con la llegada de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez al poder, parecía que Venezuela daba partida de nacimiento a la modernidad en todos sus ámbitos. Al menos es lo que traslucía en el discurso del líder del estamento militar, quien a un año de haber resultado “vencedor” en las elecciones del 2 de diciembre de 1952 exponía al público una serie de beneficios que la élite castrense había traído al país:

La fuerza de los hechos alienta los principios que sustentamos. La dignificación de las instituciones sobre las cuales descansan el decoro, la estabilidad y la seguridad de la Nación; el establecimiento de dos universidades privadas; el funcionamiento normal de las universidades nacionales; el avance de las ciencias; la fundación de nuevos órganos de prensa, así como el constante aumento del tiraje de los periódicos y de la calidad y número de sus páginas; el auge del arte en todas sus manifestaciones; el incremento de los deportes; el respeto y el entusiasmo de las multitudes en los actos públicos o en los desfiles con que ellas han rendido homenaje a los creadores de la nacionalidad, son otras tantas demostraciones del robustecimiento del espíritu nacional (Mayobre 2012, pp. 130-131)

Sin embargo, tales hechos no tendrán un alcance muy amplio en la nación; a pesar de los progresos innegables que el Gobierno realizó, estos tuvieron lugar sólo en ciertas regiones de Venezuela, especialmente la zona central. Así, las dos universidades de las que el presidente habla en su discurso fueron creadas en la capital: La Universidad Católica Andrés Bello y la Universidad Santa María. Las principales construcciones habitacionales, las principales vías de comunicación, buena parte de lo realizado fue centralizado, construyendo, tal vez sin quererlo, aquello que alguna vez Rómulo Betancourt llamó las dos Venezuelas, la Venezuela de la “danza del Bolívar” y los “rascacielos de treinta y cinco pisos”, y la Venezuela paupérrima donde el hambre “danza una danza patética”.

Es entre estas dos Venezuelas donde se mueve buena parte de la literatura y el arte nacionales. Algunas manifestaciones de la tradición conviven con las nuevas maneras de producción estética que paulatinamente habrán de adquirir relevancia en la década de los sesenta, momento por antonomasia de las vanguardias artísticas.

En el transcurso de las páginas siguientes exploraremos cuáles son los síntomas del cambio que se gestó en el plano cultural para exponer luego un caso particular y emblemático de la poesía venezolana: el grupo Apocalipsis (1955-1958) fundado en la ciudad de Maracaibo, estado Zulia.

El surrealismo como fuente necesaria para el desplazamiento de la tradición poética

Como se sabe, la curiosidad de los artistas y escritores de mediados del siglo XX por conocer nuevas formas en el arte los llevó a buscar nuevos horizontes. No fueron pocos los que fueron a París a descubrir las bondades de la Ciudad Luz: tampoco los que las hallaron en países latinoamericanos. Juan Sánchez Peláez es un ejemplo, mas no el único. Hesnor Rivera (1928-2000), al igual que su compatriota, descubrió las fuentes del surrealismo en Chile, en el año 1951, con los integrantes del grupo literario *Mandrágora*.

Históricamente hablando, el movimiento surrealista chileno llevaba mucho camino andado (ya para esa época Humberto Díaz Casanueva, Pablo de Rhoka y Gonzalo Rojas eran figuras representativas que

habían renovado la literatura de su país entre los años treinta y cuarenta¹). Rivera lee los textos fundamentales del movimiento, conoce los principios del surrealismo, así como su herramienta básica de composición: la escritura del pensamiento. Este aprendizaje le servirá de mucho en su literatura posterior y al llegar a Venezuela fundará, el 12 de noviembre de 1955, el grupo *Apocalipsis*² junto con Régulo Villegas (1931-2001), Alfredo Áñez Medina (1938-1993), Ricardo Hernández Ibarra (1937), Néstor Leal (1936), Miyó Vestrini (1938-1991), Laurencio Sánchez Palomares (1929-1967), Ignacio de la Cruz (1926-2001), César David Rincón (1938-1992) y Atilio Storey Richardson (1937-1991)³.

Aunque considerado como el líder del grupo gracias a la fundación de *Apocalipsis* y a su conocimiento del surrealismo a través de los chilenos, los testimonios indican que la dinámica de los integrantes era bastante horizontal. Esto ocurría tanto en la participación igualitaria en la escritura como en el aporte que cada uno hacía para realizar nuevas lecturas y debatir nuevos temas artísticos. Los bares, como en buena parte de la década siguiente, serán lugar de encuentro de estos escritores, en especial para realizar los ejercicios de la escritura del pensamiento (cadáveres exquisitos). Pero las lecturas y la reflexión intelectual solo tendrán lugar en los hogares, espacios muchos más serenos, con el material bibliográfico a la mano. En la casa de los Vestrini, dice Mariela Díaz en su biografía sobre la poeta exclama: “se reunía la cofradía de suicidas de *Apocalipsis*”, donde Miyó, a pesar de ser la más joven, no mantenía una actitud pasiva, pues “traducía para el resto del grupo los libros que en francés e italiano formaban parte de la biblioteca de su casa” (p. 19). Descendiente de padres franceses y lectora de Breton antes de cumplir los quince años, era imposible que no hubiese aprovechado el caudal de conocimientos que tenía en beneficio de un grupo ávido de revolucionar el ambiente intelectual. Entre las lecturas compartidas estaba Robert Desnos, Paul Éluard y Aimé Césaire, es decir, lo más granado del surrealismo francés.

Elena Vera (1985), quien conversó sostenidamente con varios de sus miembros, descubrió que *Apocalipsis* tenía dos objetivos precisos: “1. Romper con los esquemas tradicionales de la literatura zuliana, muy especialmente los de la poesía que tenía como modelos a Rafael María Baralt y a Udón Pérez. 2. Instruir a los nuevos poetas sobre las teorías

de las escuelas de vanguardia, especialmente en las del Surrealismo” (p. 28). Esto muestra que era una agrupación cohesionada, con intereses comunes y una aspiración a renovar la manera de escribir poesía en Venezuela. Díaz señala que, según Vestriani, el grupo produjo un manifiesto, pero éste no logró conservarse y la verdad es que con estas características es verosímil que lo haya tenido (Vera, 1985, p. 23). Hay en ellos una actitud totalmente atípica e innovadora.

Que una nueva generación de escritores hable de deslindarse del pasado no debe verse como esnobismo, o al menos no en este caso en particular. No podemos afirmar que rechazan la obra de Baralt o de Pérez para obtener dividendos publicitarios (el escándalo social de cuestionar lo incuestionado –y más aún: lo incuestionable–). Se trata de rechazar un modelo poético que, debido a su monotonía discursiva, no dice nada a los jóvenes escritores y les resulta obsoleto. Los grandes vates no aportan nada nuevo a la cultura de su momento, y la irreverencia de su actitud pareciera decirle al resto de los autores que no entendían su postura: “es absurdo escribir como Baralt. Hay que hacer algo distinto”. El surrealismo será ese faro que habría de llevarlos a esa novedad:

Apocalipsis

Mi país rumia en secreto
el agua de los desastres.
Desenaja los dientes de las alas y rumia
– los dientes que sangran
mucho más
que los remos de un náufrago.
Mucho más que las jóvenes bajo el cielo
tormentoso de agosto.

(...)

¿Qué manda el amo? gritan [*sic*] niños melancólicos
en las noches de barro. Se escribe M
delante de B y P como en la palabra Constantinopla
(AA.VV., 2010, p. 18)⁴.

Este fragmento de Hesnor Rivera distingue muy bien la nueva expresión poética de la que se está realizando. Es un giro radical en la construcción lírica que tuvo poco impacto en su momento. De súbito, el poema abandona todo ejercicio de métrica y rima, algo que ya había tenido amplia acogida en Venezuela, desde la publicación de *Áspero* (1924) de Antonio Arráiz. Pero no es solo una mudanza de la forma: el poema ha abandonado todo anclaje lógico-racional para la confección de sus versos, y ha puesto en su lugar a la trascripción de las pulsaciones que la mente dicte, sin intermediaciones que censuren, corrijan o prohíban tales asociaciones. El carácter realista de los movimientos literarios anteriores (la correlación del enunciado poético con un mundo externo comprobable o aprehensible en la mentalidad del receptor) es destruido y se suplanta por un plano superior: el de la conjunción entre lo verdadero y lo fantástico.

Quien observe esto recordará aquellas palabras que escribiera Breton (2001) en su primer *Manifiesto del surrealismo* del año 1924: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (p. 31, cursivas en el original). Consciente de la limitación que el uso social impone al lenguaje, Rivera emprende la hazaña del escritor francés y rompe con los moldes preestablecidos, ignorando el canon literario y la opinión lectora. Esto hace de “Apocalipsis” una construcción estética que desde el punto de vista lingüístico mantiene una estructura comprensible, pero que en el plano lexical está impregnado de imágenes incongruentes, extrañas y profundamente herméticas, lo que tiene importante repercusión en el ámbito semántico. ¿Puede alguien interpretar lo que significa realmente hablar de que “se escribe M delante de P y B como en la palabra Constantinopla”, o “que los dientes sangren más que los remos de un naufrago”? Este tipo de mensajes tiene una complejidad tan elevada que para el lector común (e incluso cultivado) se le hace recalcitrante, no importa cuántas veces lo lea, pues la escasa relación entre sus partes hace imposible un sentido unívoco, a veces incluso la formación del sentido en sí. Y en esto no deja de comulgarse con las ideas del padre del surrealismo: “la imagen más poderosa es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad; la que exige más tiempo para ser traducida al lenguaje práctico” (Breton, 2001, p. 58).

Con esto pareciera que el proyecto surrealista recobra toda la fuerza expresiva de un movimiento que, para la época, ya no tenía tanto vigor en Europa e instala una sucursal en Venezuela. *Apocalipsis* sería entonces un grupo de cuño surrealista, quizá el único de tal consistencia estética.

No compartimos esta opinión. Todo lo contrario: en este grupo, tan entendido en la materia, no hubo una asunción programática de aquel modelo foráneo que Vera aseguraba que existía. El “automatismo psíquico puro” con el que se perseguía mostrar la forma en la cual funcionaba el pensamiento desde el punto de vista de la lengua no fue un paradigma de repetición acrítica, sino una idea inspiradora para ejercer desde la poesía una empresa individuada⁵.

Es lo que hace que Miyó Vestrini (2010) ejerza la libertad en la escritura con versos de carácter íntimo, ajenos a las asociaciones entre lo real y lo fantástico. Su poema “Invocación” muestra por el contrario las características que con más años y lecturas harán de su obra una referencia sólida para finales del siglo XX: “No te vuelvas / El guijarro y la mano / están en el mismo lugar. / Cada cosa tiene el mismo / apellido, la misma arruga / en la frente. / (...) / El camino sólo trae / asfalto y abejas. / La piedra te espera, / sin niño, ni ancla, ni pan” (p. 31). Ciertamente, abandona, al igual que parte de su grupo la simbología pública tradicional y construye una muy personal que solo se descubre (o intuye) en una lectura prolongada de sus poemas. Pero aquí no hay voluntad de irracionalidad, no hay fusión entre el sueño y la vigilia. Es la elaboración de un tono intimista casi religioso, donde las palabras velan un significado oculto, de un hermetismo que solo los enterados pueden captar. Vestrini no se está plegando al movimiento francés: persigue, citando a Darío, “una forma que no encuentra su estilo”.

El surrealismo le brindó a *Apocalipsis* nuevas posibilidades de creación en la medida en que sus miembros comprendieron que se podía hacer literatura sin necesidad de apegarse a preceptos tradicionales. Gracias a este conocimiento, sus miembros dejan de explorar las imágenes públicas en sus poemas (aquellas conocidas y asimiladas a un grupo social específico que conoce y se reconoce en ellos) para desarrollar otras mucho más privadas (en tanto gestadas y configu-

radas sobre la base de ideas, discursos, experiencias y sentimientos propios del autor).

Es lo que ocurre en el poemario *Para una fábula* (1958) de Laurencio Sánchez Palomares, donde no existe un uso plenamente “arbitrario” de las imágenes de una mente libre del yugo de la razón, todo lo contrario: ha sido el raciocinio poético el que ha permitido construir un puñado de textos despojados de la vieja retórica romántica y neoclásica, impregnados en cambio de una naturaleza mítica, donde la voz poética pareciera referirse a un vivencia atemporal, un “tiempo sin tiempo” que pierde conexión con el mundo real para entrar en uno íntimo, abstracto, infinito:

VI

Andabas entre animales tristes acompañada de la muerte.

Allí estaba la noche con sus árboles fríos,
la soledad de los caballos y el olor de la hierba.

(..)

Tú esperabas la lluvia
como los caballos,
como las noches.

(..)

Te veía regresar de los altos jardines del sol
después de buscarte en la tristeza del día.

(..)

Entonces yo iba por los altos corredores
en busca de una jícara y de aquella esterilla
que tenía un tigre y un león pintados.
y abría todas las puertas y oía el viento
en la alta noche de la hierba bajando de los árboles (p. 23).

El hablante lírico se refiere a una persona de la cual no tenemos ningún elemento físico que nos la describa. No podemos decir si se trata de un hombre o una mujer. El ambiente comparte con el romanticis-

mo poético el desarrollo de una geografía natural, pero la forma de plasmarlo es totalmente distinta. No se trata, como sí es posible ver en Udón Pérez, de la naturaleza venezolana. Más aún: esta no es la protagonista del poema. Lo relevante del tema es esa segunda persona a la cual se le habla, que precisamente por carecer de cualquier referencialidad precisa adquiere un rasgo mítico, propio de la configuración de una fábula que, en este caso específico, está asociada con el recuerdo y la infancia, el pasado y sus alrededores que, al provenir de la interioridad de la voz lírica, no tiene una referencialidad histórica específica. No podemos decir que se trata del mundo rural del siglo XX o XIX y difícilmente podríamos obtener de ahí datos que nos permitan aproximarnos a una construcción sociológica de una Venezuela específica.

En definitiva: se trata de una forma emergente de construcción literaria en un espacio geográfico periférico, alejada de intereses políticos visibles y de formulaciones estéticas preconcebidas, socialmente asentadas como en el siglo anterior (el famoso caso de Udón Pérez y Rafael María Baralt, paradigmas indiscutibles de la *poiesis* aliada con la retórica). La comprensión del mensaje poético, aunque con mucho esfuerzo, es viable para el lector avezado. Cada uno de sus elementos está ordenado para generar esa imagen atemporal y mitológica de lo que se narra, es decir, existe un componente notorio de la razón como instrumento creador y organizador del poema. En consecuencia, difícilmente se podría hablar en el caso de la poesía de Sánchez Palomares (sin mencionar al resto de los miembros de *Apocalipsis*) de un esfuerzo por implantar una sucursal del surrealismo en Venezuela, a pesar de las aseveraciones de Vera.

El surrealismo fue para los miembros del grupo algo más que un nuevo dogma a seguir e instaurar en el país: se convirtió en el trampolín hacia la construcción de un discurso poético propio. Es cierto, practicaron la técnica, pero como escritores jóvenes con otras aspiraciones (las edades de los miembros de *Apocalipsis* variaban entre los diecisiete y los veintiséis años) tomaron la influencia como un acto de asimilación, no como de repetición.

Y es que de no haber sido por los componentes surrealistas, sobre todo aquellos relativos a la conexión atípica entre diversos elementos de la vida y el lenguaje, hubiese sido difícil para unos escritores nove-

les alejados del gran centro cultural venezolano romper el paradigma poético tradicional. El texto “Mutaciones”, de César David Rincón, muestra hasta qué punto se logró deslastrarse de él:

Mi corazón diseminado en todos los puertos, con la palabra abierta en el oleaje. Me levanto y escucho voces extrañas. Tomo por confidentes a las olas, digo flores como dinamita sin contaminaciones peligrosas. Sin embargo, algo ocurre ahora y siempre.

Atento a los movimientos del sol, nunca oí los pájaros. Súbitamente desperté frente a mí. Allí se prolongaban los tejidos secretos, sueños de una vida anterior. Cierta madrugada que no termina nunca *y un mismo grito de la sangre.*

Estoy separado de mí mismo. Señor de los árboles, el viento se inclina entre las hierbas. Soy de los últimos guerreros. Armado hasta la muerte. Vigilando un horizonte que no es más que la memoria.

Rumor de ola cerrada. Soplo de peces más antiguos que la vida. Y el oro de la luna bajo una lluvia demente (p. 38. Las cursivas son nuestras)

Impregnado de múltiples sentidos, aquí el lenguaje poético aspira a una trascendencia de lo comprensible por la mera codificación de las palabras. Nadie sabe con certeza a qué se refiere con “un mismo grito de la sangre” o a las “flores dichas como dinamita sin contaminaciones peligrosas”: en tanto operación libre de la mente es una expresión natural que ha tomado lugar en el poema y como tal es un producto genuino. Pero al mismo tiempo todo el texto tiene, al mismo estilo que Sánchez Palomares, una naturaleza eminentemente simbólica, donde todo está concatenado en aras de hacer sentir que dicho mundo es *específicamente irreal*, no la fusión de ambos planos.

Esta elaboración de un mundo marcado por un ambiente onírico es propio del simbolismo francés, ese que con la figura de Charles Baudelaire (2008) había comprendido que “En ciertos estados de ánimo casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se manifiesta por entero en el espectáculo que miramos, por muy vulgar que éste sea. Se convierte en el Símbolo” (p. 22). Esto además tendría relación con que Rincón utilice (algo totalmente atípico en los años cincuenta)

la prosa como forma de escritura poética. Se trata del momento en el cual comienzan a ser revisados los libros, olvidados y desconocidos durante años, de José Antonio Ramos Sucre, quien recogió parte de las ideas del mismo Baudelaire. Entre tantas, la que merece ser destacada es aquella frase que el escritor francés llegó a escribir en sus diarios y luego materializó en sus poemas de *El esplín de París*, publicados póstumamente en 1869: “Sé siempre poeta, hasta en prosa” (p. 57). Esta apropiación del discurso simbolista junto con el surrealista debe interpretarse, entonces, como el resultado inevitable de una búsqueda personal expresiva que, es necesario reiterarlo, ha encontrado en estas corrientes un apoyo fundamental para cambiar un paradigma de escritura estética y a su vez renovarla.

Así, la verdadera dimensión del surrealismo en *Apocalipsis* no tuvo un carácter colonial (no fue mera trasplatación) sino liberador. Fue una fuente de aprendizaje trascendente, gracias a las posibilidades que le daba a la imaginación como partícipe inicial del proceso creador, libre de ataduras y convencionalismos ya hueros para la década. Primero libres de la dictadura de la métrica. Luego libres del lenguaje denotativo que lo caracterizaba. A esto solo les faltaría un aspecto: un discurso propio, con una simbología coherente que hiciera de esa nueva expresión de sus integrantes un todo orgánico, estético, personal. Sería cuestión de tiempo para que la mayoría lo lograra en publicaciones posteriores.

Tal vez esto explique que el grupo haya durado tanto y a su vez no se haya agotado. La verdadera dimensión del surrealismo en *Apocalipsis* no tuvo un carácter colonial (no fue mera trasplatación) sino liberador. Fue una fuente de aprendizaje trascendente, gracias a las posibilidades que le daba a la imaginación como partícipe inicial del proceso creador, libre de ataduras y convencionalismos ya hueros para la década.

Epílogo

No fue común en Venezuela que los grupos literarios durasen tanto tiempo. Con excepción de *El techo de la ballena* (1961-1969) y en comparación con los siguientes, este vivió bastante. En cinco años se produce mucho, se escribe mucho y se lee aún más, pero en el caso de

Apocalipsis apenas tuvo una que otra publicación en algunos medios culturales⁶. Logró establecer, gracias a Vestrini, contactos con el grupo caraqueño *Sardio*, que tuvo escasa participación en su momento. Habían quedado impresionados con el trabajo de los marabinos, y a partir de ahí su relación con los caraqueños se hizo frecuente, en especial con Miyó, quien luego haría su vida en la capital.

Los motivos por los cuales deja de existir parece haber sido de índole política. Perán Erminy (2001) asegura que la Seguridad Nacional se encargó de acabar con una buena cantidad de grupos literarios, entre ellos *Apocalipsis* (p. 406), y a partir de ahí cada quien hizo su carrera artística por su cuenta. No deja de ser inquietante saber en qué momento eso ocurrió, pues cuatro años de actividad en una dictadura que aparentemente acabó con ellos de un momento a otro genera incertidumbre sobre las actividades que hacían, cuando no de la certeza de su erradicación por parte de los aparatos represivos del Estado. En todo caso, es un tema que queda por dilucidar.

Lo cierto es que, a finales de la década de los cincuenta, *Apocalipsis* deja de existir. Desde una de las ciudades tradicionalmente más importantes en el plano cultural, había logrado conformarse una rareza en la Venezuela de mediados del siglo XX: un grupo literario. Desde los años veinte no se veía uno en la ciudad (como el caso del grupo *Seremos*, en 1927). Era algo tan impensable que no impresionan los testimonios que afirman que sus integrantes eran vistos como una excentricidad y no como una amenaza. Ciertamente, su carácter contestatario se limitó a romper con los grandes valores de la literatura zuliana de su momento, proponiendo nuevas formas de escritura. Quizá no fueron más allá, tal vez porque en parte no les interesaba. Pero había quedado un antecedente. Un nuevo momento estaba por llegar. Caída la dictadura, vendría la democracia, y con ella una mayor libertad en el plano artístico, así como la revolucionaria idea del marxismo ligado a la cultura, o lo que es lo mismo, al intelectual venezolano, al escritor relacionado con la ideología de izquierda⁷. Con esto, lo que apenas fueron casos aislados en Maracaibo y Caracas ahora serán una constante durante la década de los sesenta con la llegada de las vanguardias. Sería el momento estelar de los grupos literarios, una irrupción cultural que vendría a ser la consecuencia

inequívoca de aquello que se había gestado lentamente durante la dictadura militar.

Notas

- 1 El aporte de los chilenos en la renovación poética nacional de este momento es fundamental. Díaz Casanueva (quien llega a vivir un tiempo en Venezuela) participa incluso en las tertulias del grupo Viernes. Para los interesados véase su artículo “Retumba como un sótano del cielo”, en *Revista Nacional de Cultura*, N° 236 (mayo-junio), Caracas, pp. 39-40.
- 2 Parece que el nombre del grupo viene de ese espíritu iconoclasta y demolidor que tenían sus integrantes, que buscaban con la destrucción de los antiguos cánones una suerte de renacer de la cultura. “De allí”, dice Mariela Díaz (2008) “que el grupo se autoproclamara apocalíptico, ‘dispuestos a poner la ciudad patas arriba’” (p. 20).
- 3 Junto a ellos estuvo un personaje más que con los años se convertiría en figura clave de la poesía vanguardista de los años sesenta: Juan Calzadilla. Contactado por Cesar David Rincón, estaría brevemente en Maracaibo, escribiendo y compartiendo con el grupo. Es bastante positiva la experiencia que tuvo de aquella convivencia: “yo fui tan solidario de este grupo que hubiera llegado a considerarme un miembro de él, de no haber sido porque, al cabo de seis meses de vivir y trabajar en el Zulia, regresé a Caracas, luego de compartir esa experiencia tan provechosa, de cuyo ascendiente no me he librado”. No es casual, por tanto, que en su obra *Los herbarios rojos* (1958) esté presente el discurso surrealista con aspectos propios del simbolismo francés (posible influencia, entre tantas otras, de las lecturas de José Antonio Ramos Sucre), inusuales para la época y que están presentes como forma de composición en los integrantes de Apocalipsis. El testimonio de Calzadilla se puede ver en Internet. Elvia Silvera, “Entrevista a Juan Calzadilla”, <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh14calzadilla3.htm> [visitado el 19 de marzo de 2013].
- 4 “Apocalipsis”, en *El Salmón. Revista de poesía, Apocalipsis*, año III, N° 7, Caracas, Editorial Ex Libris, 2010, p. 18. Es necesario acotar que la incursión en la estética surrealista en Venezuela ya tiene exponentes desde principios de los años treinta con el grupo Viernes, en especial con la poesía de Luis Fernando Álvarez y tiempo después de manera sistemática en autores como José Lira Sosa. Sin embargo, en esta década cobra una fuerza mayor.
- 5 No es exagerado señalar que esta idea en la actualidad tiene sus detractores. En general pervive la apreciación de que en Venezuela desde finales de 1930 el surrealismo llegó y formó doctrina en los escritores, cuyos repre-

sentantes más notables serían los miembros de *El Techo de la Ballena*. Un ejemplo contemporáneo es el de Diego Sequera, quien en el 2013 en una ponencia titulada “Notas generacionales: ¿adónde es que estamos nosotros? Apuntes sobre poesía chavista” al reflexionar sobre las características de la lírica venezolana contemporánea señala que “No existe (y ya no existirá) ningún documento que atribuya una identidad grupal, que nos defina por nombre; ni postulado que propugne nuestra búsqueda estética, ni tampoco una composición de clase estricta que permita que “generación” se corresponda con grupo de señoritos bien a lo Viernes con clara conciencia de importación estética y un lugar perfectamente delimitado en el marco de las desigualdades socioeconómicas” (p. 27. Las cursivas son nuestras). A pesar de que es un hecho notorio que no todos los integrantes del grupo *Viernes* incluyeron la estética surrealista, la generalización de Sequera es un lugar común vigente en la apreciación del fenómeno.

- 6 La revista *Cultura Universitaria* de la UCV dedicó en 1957 el número 59 a los poemas de este grupo. Asimismo, el *Papel Literario* del 20 de junio de 1957 del diario *El Nacional* les dedicó un apartado especial para dar a conocer las novedades que traía Maracaibo.
- 7 Hay testimonios de principios del siglo XX de escritores que simpatizan con conceptos que hoy en día podrían considerarse de izquierda. Así, Rufino Blanco Fombona, José Rafael Pocaterra y Antonio Arráiz llegaron a considerarse como socialistas. Sin embargo, cuando reflexionan sobre esto (lo cual ocurre, vale la pena decirlo, en tiempos del gomecismo) todos coinciden en ser socialistas en tanto defienden la idea de que deben tomarse medidas políticas que vayan en pro de la sociedad, es decir, que en ningún momento se refieren a las doctrinas políticas conocidas hoy en día con ese nombre.

Referencias

- AA.VV. (2010). *El Salmón. Revista de Poesía. Apocalipsis. III* (7). Caracas: Editorial Ex Libris.
- Baudelaire, C. (2008). *Diarios íntimos*. Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rana.
- Breton, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Díaz, M. (2008). *Miyó Vestrini*. Caracas: El Nacional/Bancaribe, Biblioteca Biográfica Venezolana, n° 80.
- Erminy, P. (2001). Tendencias actuales del arte en Venezuela. En R. Esteva-Grillet. *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX* (pp. 401-412). Caracas: Universidad Central de Venezuela .
- Esteva-Grillet, R. (2001). *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Mayobre, E. (2012). *Venezuela 1948.1958. La dictadura militar*. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt, Serie antológica Historia Contemporánea de Venezuela, n° 6.
- Sequera, D. (2014). Notas generacionales: ¿adónde es que estamos nosotros? Apuntes sobre poesía chavista. *1er Coloquio sobre Poesía Venezolana Contemporánea* (pp. 27-33). Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.
- Silvera, E. "Entrevista a Juan Calzadilla". *Jornal de Poesia*, 14. Recuperado de <http://www.jornaldepoesia.jor.br/bh14calzadilla3.htm>
- Vera, E. (1985). *Flor y canto. 25 años de poesía venezolana*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

