



Laura Alejandra Rubio León

NADAÍSMO: Una propuesta de vanguardia

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS 2020

Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia

Beca de Investigación en Artes Plásticas 2020

Alcaldía Mayor de Bogotá

Claudia Nayibe López Hernández
Alcaldesa Mayor de Bogotá

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Nicolás Montero Domínguez
Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Catalina Valencia Tobón
Directora general

Maira Salamanca Rocha
Subdirectora de las Artes

Mauricio Galeano Vargas
Subdirector de Equipamientos Culturales

Leyla Castillo Ballén
Subdirectora de Formación Artística

Adriana Cruz Rivera
Subdirectora Administrativa y Financiera

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales

Catalina Rodríguez
Gerente

Alfonso Durán Malagón
Ana María Reyes Hernández
Bryan Alexander González Ochoa
Deysi Carolina Méndez Méndez
Diana González Calderón
Eliana Patricia Salazar Moreno
Francy Jasmín Torres Soler
Henry Alejandro Balsero Sánchez
Ingrid Carolina Silva Lurduy
Ivonn Stephani Revelo Bulla
Jennifer Andrea Rocha Amaya
Johanna Marcela Rodríguez Ruiz
Jorge Enrique Ramírez Rodríguez
José Alexander Alarcón Quiroga
Juan José Cuéllar Gómez
Kadir Enrique Molano Martínez

Juanita Espinosa Tapias
Juanita González Cardona
Ledy Emilse Ortiz Galvis
Lilian Osmarla Pérez Quintero
Maira Alejandra Meneses Romero
María Clara Arias Sierra
María Elvira Ardila Acero
Mariana Arango García
Mónica Liliana Torregrosa Gallo
Natalia del Pilar Gómez Machado
Paula Alejandra Gualteros Murillo
Paula Andrea Gil Acosta
Paula Yinneth Pinzón Rubio
Sandra Yaneth Valencia Guaneme
Yeferson Stive Fontecha Díaz
Equipo Gerencia de Artes Plásticas 2021

Yolanda López Correal
Asesora de Publicaciones

María Barbarita Gómez Rincón
Coordinación editorial

Edgar Ordóñez Nates
Corrección de estilo

Sin autor (s. f.). Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez fijando un cartel que anunciaba un acto pánico.
Fotografía de carátula

Mónica Loaiza Reina
Diseño

Buenos y Creativos SAS
Impresión

© Laura Alejandra Rubio León
© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
Marzo de 2022
ISBN impreso: 978-628-7531-09-3
ISBN PDF: 978-628-7531-12-3

Idartes
Carrera 8 n.º 15-46 Bogotá, D. C.,
Colombia
(57-1) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co
www.idartes.gov.co
<http://galeriasantafe.gov.co/>

Laura Alejandra Rubio León

Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



C861.08

Rubio León, Laura Alejandra.

Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia / Laura Alejandra Rubio León -- Bogotá:
Instituto Distrital de las Artes - Idartes, Beca de Investigación en Artes Plásticas 2020.

303 páginas

ISBN impreso: 978-628-7531-09-3

ISBN PDF: 978-628-7531-12-3

1. Conflicto social - Colombia.
2. Nadaísmo - Literatura.
3. Transformación cultural.
4. Crítica - Modelo político.
5. Movimiento nadaísta (Literatura).

Fuente. SCDD 23ª ed. - Centro de Documentación Galería Santa Fe (diciembre de 2021). JT.

Contenido

- 20 **Presentación**
- 22 **Introducción**
- 32 **Capítulo 1. El nadaísmo: Contracultura en medio de la violencia**
- 36 Contexto político, social y cultural de Colombia en la década de 1950
- 41 El *Manifiesto nadaísta*: Una escritura individual que convoca a una colectividad
- 44 Gonzalo Arango: Estado de excepción, estado de decepción
- 49 El nadaísmo: Legítima revolución colombiana
 - 51 La Iglesia en la sociedad colombiana
 - 56 La Iglesia: Un lastre para el país
- 60 Locos, geniales y peligrosos: Gonzalo Arango nombra una generación
 - 64 Llamado a una juventud heroica
 - 69 Los cocacolos, la juventud luminosa convocada por Gonzalo Arango
 - 76 Juventud nadaísta, hija de la violencia colombiana, ha perdido un sastre pero ha ganado un poeta
- 79 La juventud guerrillera
- 89 La propuesta cultural y estética
- 93 Propuesta para el artista
- 100 **Capítulo 2. El nadaísmo: Una propuesta de vanguardia**
- 104 Vanguardia: Entre la modernidad y la ciudad antes del nadaísmo

106 El concepto de vanguardia a lo largo del siglo xx en Colombia

118 **Capítulo 3. El nadaísmo y su estrategia discursiva**

119 De cómo nació el nadaísmo

120 La ciudad de la modernidad postergada

123 Los cafés: La esfera pública de la ciudad

126 Nacimiento del nadaísmo

155 El nadaísmo moja prensa: El ataque discursivo

156 Los manifiestos nadaístas

184 **Capítulo 4. Las acciones disruptivas**

185 Paralelismos con las vanguardias históricas

193 La cotidianidad, la calle y el cuerpo como espacios para las acciones nadaístas

202 Actos pánico y la experimentación

222 Los Festivales de Vanguardia como espacio para las acciones disruptivas

249 El Primer Festival de Teatro de Cámara: Alejandro Jodorowsky en la Casa de la Cultura

266 Los hermanos Jodorowsky y los nadaístas

273 Actos pánico nadaístas después de 1966

290 **Conclusiones**

296 **Bibliografía**

297 Archivos consultados

297 Fuentes manuscritas

298 Fuentes orales

299 Referencias bibliográficas

Lista de imágenes

Imagen 1. Sin autor (s. f.). Fotografía de Gonzalo Arango que acompañó la primera edición del *Manifiesto nadaísta*, en 1958.

Imagen 2. *El Tiempo* (9 de julio de 1958). Nadaísmo, movimiento negativo de intelectuales surge en Medellín.

Imagen 3. Carátula de la primera edición del *Manifiesto nadaísta* (1958).

Imagen 4. Portadilla de la primera edición del *Manifiesto nadaísta* (1958).

Imagen 5. *Diario Occidente* (24 de junio de 1968). Las barbas significan revolución [publicidad].

Imagen 6. *El Espectador* (19 de julio de 1958). El nadaísmo y los cocacolos.

Imagen 7. *El Espectador* (19 de agosto de 1959). Gonzalo Arango pasó fin de semana en la cárcel.

Imagen 8. Sin autor (s. f.). Gonzalo Arango presenta a Jotamario Arbeláez como poeta en Bogotá en el evento Chaqué y Chaqueta. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Imagen 9. *Diario Occidente* (26 de octubre de 1966). Pandillas de gamines en Cali.

Imagen 10. Sin autor (s. f.). ¿Y la violencia por qué? (artículo de periódico). Archivo de Jotamario Arbeláez.

Imagen 11. Jotamario Arbeláez y Eduardo Escobar (s. f.). *El nadaísmo informa*.

Imagen 12. Hernán Díaz (28 de abril de 1963). El nadaísmo en busca de una expresión [reportaje de Mauro Castro publicado en *El Tiempo*].

Juan Manuel Camargo, Humberto Navarro, Darío Lemos, Gonzalo Arango, Eduardo Serrano y Josefina. Archivo de Eduardo Serrano.

Imagen 13. Sin autor (s. f.). Alberto Escobar y Gonzalo Arango. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Imagen 14. Sin autor (s. f.). Alberto Escobar, Gonzalo Arango, Alirio Ozogar y Malmgren Restrepo en un café de Cali. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Imagen 15. Sin autor (s. f.). Jotamario Arbeláez, Gonzalo Arango y Elmo Valencia en el puente Ortiz, en Cali. Archivo de Jotamario Arbeláez.

- Imagen 16. Sin autor (s. f.). El nadaísmo. ¿Qué es esto, la poesía? [artículo periodístico]. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 17. Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez caminando por la ciudad. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 18. Sin autor (s. f.). Elmo Valencia, Gonzalo Arango y Jotamario Arbeláez luego del recital en Bogotá de *El cuerpo de ella*. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 19. Sin autor (1959). Alirio Ozugar, Luis Darío González, Gonzalo Arango, Dina Merlini y Jaime Espinel en el café Metropol. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 20. Sin autor (1959). El día de la fundación del nadaísmo en Cali. Jotamario Arbeláez, Diego León Giraldo y Gonzalo Arango. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 21. Sin autor (1959). Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Amílcar Osorio y Elmo Valencia en un café de Manizales durante una gira. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 22. *Cromos* (28 de julio de 1958). Mejor que peor es nada.
- Imagen 23. *Diario Occidente* (1 de junio de 1967). Los libros de más venta en la Librería Nacional en Cali.
- Imagen 24. Sin autor (s. f.). Montaje fotográfico en el que se presentaba a los diferentes nadaístas para acompañar el artículo de prensa. En la foto aparecen Dina Merlini, Jotamario Arbeláez, Eutiquio Leal, Álvaro Medina y Elmo Valencia.
- Imagen 25. Sin autor (1970). Jaime Jaramillo Escobar y Jotamario Arbeláez caminando por las calles de Bogotá. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 26. Sin autor (s. f.). Invitación a tomar el té realizada por Álvaro Barrios y Delfina Bernal. Archivo de Delfina Bernal.
- Imagen 27. Sin autor (s. f.). Invitación a tomar el té realizada por Álvaro Barrios y Delfina Bernal. Archivo de Delfina Bernal.
- Imagen 28. Sin autor (abril de 1968). Amílcar Osorio en San Francisco. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 29. Sin autor (ca. 1961). Gonzalo Arango presenta el nadaísmo en el café El Automático, en Bogotá. Fotograma tomado de Bogotá nadaísmo. Actualidad Panamericana. Registro. Fundación Patrimonio Fílmico.

- Imagen 30. Sin autor (ca. 1961). Gonzalo Arango presenta el nadaísmo en el café El Automático, en Bogotá. Fotograma tomado de Bogotá nadaísmo. Actualidad Panamericana. Registro. Fundación Patrimonio Fílmico.
- Imagen 31. Sin autor (ca. 1961). Gonzalo Arango presenta el nadaísmo en el café El Automático, en Bogotá. Fotograma tomado de Bogotá nadaísmo. Actualidad Panamericana. Registro. Fundación Patrimonio Fílmico.
- Imagen 32. Sin autor (s. f.). S. F. Amílcar Osorio y Gonzalo Arango en la pensión Estación de Manizales, durante la primera gira del movimiento nadaísta [artículo periodístico].
- Imagen 33. Sin autor (s. f.). Recorte de periódico. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 34. Sin autor (16 de agosto de 1959). *El Espectador* y los nadaístas. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 35. *Manifiesto vallecaucano*. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 36. Sin autor (s. f.). Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez fijando un cartel que anunciaba un *acto pánico*.
- Imagen 37. Fotografía realizada por Jaime Valbuena para acompañar la columna de Jotamario Arbeláez en *El Espectador*, titulada "El huevo filosofal" (1970-1973).
- Imagen 38. *Diario Occidente* (22 de junio de 1967). Jotamario Arbeláez con el parche a lo Moshé Dayán.
- Imagen 39. *El Espectador* (27 de noviembre de 1959). Discurso de inauguración de la Bienal de las Cruces.
- Imagen 40. Sin autor (junio de 1967). Jotamario por las calles de Cali siguiendo la moda Moshé Dayán. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 41. Sin autor (s. f.). Gonzalo Arango es recibido en el aeropuerto de Cali por Jotamario Arbeláez, Raquel Jodorowsky, Elmo Valencia y Pedro Alcántara. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 42. *El Expreso* (s. f.). Los despeinados "nadaístas" en el Cuarto Festival de Arte. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 43. Gonzalo Arango, Raquel Jodorowsky, Pedro Alcántara y Elmo Valencia. Archivo de Jotamario Arbeláez.

- Imagen 44. *Diario Occidente* (16 de junio de 1965). Se inaugura Festival de Arte de Vanguardia.
- Imagen 45. Sin autor (ca. 1964). Fanny Mickey y Gonzalo Arango en Bellas Artes. Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca.
- Imagen 46. *I Festival de Vanguardia* [folleto]. Archivo de Pedro Alcántara.
- Imagen 47. Pedro Alcántara (1966). *San cualquiera*. Escultura de madera y yeso. 31 cm x 14.2 cm x 9 cm. Museo La Tertulia.
- Imagen 48. Pedro Alcántara (1966). *Pedacito de niño* [escultura]. Pedro Museo La Tertulia.
- Imagen 49. Pedro Alcántara (1965). Sin título, de la serie *¿De esta tumba, de estas cenizas no nacerán violetas?* Tinta china y collage sobre papel. 50 cm x 70 cm, 1965. Premio de Dibujo, XVII Salón de Artistas Nacionales.
- Imagen 50. *II Festival de Vanguardia* [folleto]. Archivo de Pedro Alcántara.
- Imagen 51. Sin autor (junio de 1967). Jotamario Arbeláez caminando por la ciudad de Cali.
- Imagen 52. *El Espectador* (27 de agosto de 1959). Alegre fiesta juvenil anoche.
- Imagen 53. *El Tiempo* (4 de septiembre de 1966). Entrevista de Fanny Buitrago a Alejandro Jodorowsky.
- Imagen 54. *El Espacio* (9 de septiembre de 1969). Convención nadaísta en la Casa de la Cultura. Jotamario y Eduardo Escobar. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 55. *El Tiempo* (4 de agosto de 1966). Anuncio del Desfile de Modas para el año 2000.
- Imagen 56. *El Tiempo* (6 de agosto de 1966). Reportaje sobre el Desfile de Modas para el año 2000.
- Imagen 57. Sin autor (s. f.). Poemas de Raquel Jodorowsky publicados en *El Expreso*, acompañados de la foto de ella con su hermano Alejandro Jodorowsky. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 58. Robinson Buitre (1970). Fotografía tomada en la calle 60 después del lanzamiento de *El libro rojo de Rojas*, en medio de un concierto *hippie* del grupo La Gran Sociedad del Estado. Archivo de Jotamario Arbeláez.

- Imagen 59. *El Espectador* (28 de noviembre de 1969). Permiso para fiesta *hippie* piden a Urrea. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 60. *El Espectador* (diciembre de 1969). Invasión *hippie* en Bogotá. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 61. Sin autor (s. f.). Fiesta *hippie* en Cali. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 62. Sin autor (s. f.). El nadaísmo a todo vapor. Jotamario Arbeláez en los baños turcos del hotel San Francisco, en Bogotá. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- Imagen 63. *El País* (12 de enero de 1970). Sexo y violencia en Teatro Actual. Archivo Museo La Tertulia.
- Imagen 64. Sin autor (s. f.). En Bogotá, Jotamario se prepara para salir a leer sus poemas en un concierto del grupo Los Ampex. Archivo de Jotamario Arbeláez
- Imagen 65. Sin autor (1970). Samuel y Fanny, amigos del nadaísmo recién llegados a San Andrés.
- Imagen 66. Sin autor (s. f.). Gonzalo Arango y Elmo Valencia. Archivo de Jotamario Arbeláez.

A María del Carmen Barrantes, que tuvo que
escondarse en una cueva en Carmen de Carupa el 9 de
abril de 1948.

A Ana Rosa Durán, que se fue de Socotá para
perseguir el sueño de ser maestra y me pidió
que escribiera.

A Daniel María León, que recorrió animado el centro
de Bogotá, colado sobre un camión de bomberos el 10
de abril de 1948.

A Angélico Rubio, que recogió a la niña que estaba
sola en una esquina del pueblo y con ella formó
una familia.

A Luis Rubio, que a pesar de las urgencias, siguió
interesado en entender el entramado político del país.

A Clara León, que se aseguró de que mis hermanas
y yo pudiéramos acceder a una educación pública de
calidad exigiéndonos disciplina y pasión.

A mis hermanas: mi inspiración y mi guía.

Deseo agradecer a todas las personas que hicieron posible esta investigación.

Agradezco a Jotamario Arbeláez y su esposa Claudia por permitirme escudriñar en su bodega para desentrañar algunos de los archivos del nadaísmo que estaban perdidos entre cajas y polvo. Gracias por permitirme entrar a su casa y hacer parte de la vida íntima de los amigos del nadaísmo, gracias por abrir la puerta a, en ese entonces, una jovencita que se maravilló con la historia nadaísta de la que no le habían contado nada en sus clases de literatura.

Gracias infinitas a todos los nadaístas que amablemente me concedieron una entrevista y me permitieron consultar sus archivos personales para reconstruir la historia de esa generación llena de genialidad y humor. Gracias a Elmo Valencia, Eduardo Escobar, Armando Romero, Dukardo Hinestrosa, Jaime Jaramillo Escobar. Gracias a todos los nadaístas vivos y muertos, a los que han sido nombrados y a los que no, por haber vivido su historia nadaísta.

Para esta investigación también fue fundamental entrevistar a los artistas nadaístas. Por atender al llamado, gracias, Delfina Bernal, Patricia Ariza, Pedro Alcántara, Álvaro Barrios y Carlos José Reyes.

El otro protagonista de esta historia fue el maestro Álvaro Medina, a quien no tengo cómo agradecerle por ratificarme que el largo camino que estaba emprendiendo era relevante. Gracias, maestro, por acompañarme durante este larguísimo proceso en el que usted siempre estuvo dispuesto a asesorar mis inquietudes y suministrarme información. Gracias por decirme colega y tratarme como tal.

Gracias a José Darío Gutiérrez por apoyarme con sus palabras cuando desfallecía y pensaba que no sería posible publicar el largo camino recorrido, gracias por recordarme el valor de mi investigación y por felicitarme por ir hasta el hueso de los cruces interdisciplinarios y por no quedarme solo en la superficie.

Gracias a Víctor Raúl Viviescas Monsalve por ser mi maestro y mostrarme que la disidencia en el estudio de la literatura y su perspectiva política a lo Rancière eran una posibilidad y una urgencia para la reflexión

de nuestro contexto. Maestro, gracias por estar presente siempre y desde el principio de mi escritura.

Gracias a Luis Equihua por traerme un Corno Emplumado y ayudarme con las imágenes de este documento.

Igualmente, agradezco a Fernando Zalamea, Cecilia Fajardo y Martín Nova por permitirme acceder a los archivos personales de algunos de los protagonistas de la historia artística y cultural de este país. Gracias a todas las personas e instituciones que hicieron posible que consultara los archivos existentes e inexistentes del nadaísmo.

Presentación

La Beca de Investigación en Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes-Idartes es un estímulo que comenzó en el año 2017 con el objetivo de fomentar las prácticas investigativas para construir conocimiento histórico, teórico y crítico en torno al campo artístico colombiano, y de conformar un cuerpo de conocimiento sólido y diverso sobre el mismo. En esta ocasión, como cuarta publicación de la colección Beca de Investigación en Artes Plásticas, se presentan los resultados del trabajo investigativo *Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia*, realizado por la literata e historiadora del arte Laura Rubio León.

Este apasionante trabajo parte de un análisis histórico sobre la guerra en Colombia, y va hilando poco a poco su discurso hasta dejar entrever que el nadaísmo, entendido como vanguardia cultural, surgió como una posibilidad, nada menos que la de realizar una reflexión colectiva sobre Colombia y su proyecto de país, de pensar la nación desde una perspectiva fuera de la guerra, de producir arte sin restricciones temáticas ni formales, de usar el cuerpo como material artístico, de rebelarse contra el orden imperante por medio de la controversia.

Los nadaistas, hijos del 9 de abril, provenientes de las periferias de Colombia, buscaron una transformación en lo más profundo, que es la cultura. No fue un proyecto político, sino uno pensado para los inconformes, capaz de desenmascarar con humor e ironía el establecimiento, para mostrar sus debilidades.

Desafortunadamente, el movimiento no había sido estudiado en las artes plásticas y visuales debido, principalmente, a su aparente ausencia de un programa estético; sin embargo, a lo largo de estas páginas, las incidencias que tuvo en la producción artística de la década de los sesenta se hace clara, así como su intento de abrir un espacio de ocio y libertad, de expresión y desarrollo, para las siguientes generaciones.

Esta investigación parece urgente en medio de un país que necesita, nuevamente, pensarse fuera de la guerra.

Catalina Valencia Tobón
Directora general
Idartes

Introducción



Por qué cada cambio de gobierno implica una completa transformación de modelo de país? Una de las tantas causas de la eterna continuación del conflicto es la imposibilidad de aceptar y reconocer los derechos y las opiniones del otro. De acuerdo con nuestra larga tradición cultural de polarización, el otro siempre será nuestro completamente opuesto, lo que de forma inmediata lo convierte en nuestro enemigo. Esa imposibilidad de escuchar y aprender del otro se reproduce en todas las dimensiones y niveles de nuestra dinámica social, desde las relaciones interpersonales hasta las dinámicas políticas.

Después de la Independencia, en el país hubo nueve guerras civiles generales, catorce guerras civiles regionales y tres golpes de cuartel. A pesar de que se había librado una lucha conjunta para vencer el poder español, cuando fue necesario decidir el camino de la nación, fue evidente la incapacidad para conciliar dos modelos, en apariencia, completamente opuestos: el federalismo y el centralismo. Esto propició la aparición de varias guerras intestinas que se apaciguaron, sin resolverse, al final de la Guerra Civil de 1885, cuando los conservadores, liderados por Rafael Núñez, asumieron el poder en el país e impusieron una constitución que, pese a que fortaleció la idea de un Estado central, expulsó a los liberales de la participación política. La nueva carta política, en lugar de significar el intento de solucionar los problemas que había suscitado el conflicto, en realidad se convirtió en la Constitución de los vencedores, quienes obliteraron los reclamos de los vencidos. Esto significó que el Congreso, aquel espacio que se suponía servía para la discusión de ideas diferentes, se convirtiera en una tribuna corifea en la que solo estaban incluidas las voces de dos representantes del Partido Liberal: Luis A. Robles y Rafael Uribe Uribe.

A partir del momento en que los conservadores asumieron las riendas del país, realizaron varias reformas con el objetivo de crear y fortalecer la idea de un Estado central, tal como tomar el control sobre un único ejército, así como también centralizar la emisión del papel moneda. Además de esto, consideraron necesario recuperar la idea de una nación culturalmente homogénea, por lo que decidieron restablecer la alianza

entre el Estado y la Iglesia, de modo que la fe católica fungiera como elemento de cohesión social. Así, la Iglesia se impuso como hegemonía cultural sobre la vida pública y privada de los colombianos, lo cual fue ratificado por medio del Concordato de 1887.

La Regeneración conservadora se impuso como Estado legal, sin que esto significara su legitimidad, puesto que no podía asegurar la aprobación de las diferentes facciones de los dos partidos tradicionales, ni mucho menos la de las clases de empresarios y comerciantes que habían dirigido los nueve estados del país antes de la entrada en vigencia de su constitución. Por su parte, los liberales, al mismo tiempo que intentaron acceder a la participación política por medio de los mecanismos constitucionales, también empezaron a fraguar una nueva guerra para tomarse el poder, la guerra de los Mil Días (1899-1902), esa última guerra civil con la que entramos en el siglo xx, aún divididos y sin una visión mancomunada de nación.

Al igual que las anteriores guerras, esta se organizó sin asegurar los elementos mínimos para iniciar un enfrentamiento bélico: las armas y la estrategia. Luego de múltiples escaramuzas y enfrentamientos en los que la victoria iba de un lado a otro, sin quedarse en un lugar definitivo, fueron firmados dos acuerdos de paz: el Tratado de Neerlandia (24 de octubre de 1902) y el Tratado de Wisconsin (21 de noviembre de 1902), a partir de los cuales fue posible una mayor participación de los liberales por medio de la Asamblea Nacional Constituyente convocada por Rafael Reyes, el primer presidente que asumió un papel administrativo de la nación, que posteriormente sería continuado por Carlos E. Restrepo, otro presidente que, en lugar de continuar las disputas ideológicas, se ocupó de hacer del Estado un espacio mucho más participativo, al que podían acceder los empresarios y los comerciantes del país, lo que supuso un logro en las perspectivas de nación del país, sin que llegara a consolidarse como modelo absoluto.

A pesar de esos intentos de propiciar la participación y la inclusión de los liberales y demás partidos diferentes al Conservador dentro de la estructura política y social, la hegemonía conservadora se mantuvo hasta la década de los treinta, cuando los liberales asumieron el poder. De manera que, a principios del siglo xx, la Regeneración conservadora se

impuso como Estado legal, sin que esto significara su legitimidad, puesto que no podía asegurar la aprobación de las diferentes facciones de los dos partidos tradicionales, ni mucho menos la de las clases de empresarios y comerciantes de los nueve estados del país antes de la entrada en vigor de la Constitución.

Probablemente, la constante divergencia entre lo legal y lo legítimo ha propiciado la continuación perpetua del conflicto en el país, pues los vencedores, en lugar de ocuparse de construir un Estado legítimo en el que las diferentes posturas ideológicas puedan participar, por el contrario, se esfuerzan por imponer su concepción particular de nación, negando cualquier posibilidad de participación al otro, al diferente. La continua negación y el rechazo de todas aquellas ideas que no coinciden con la perspectiva política que se ha impuesto como legal, sin importar de qué lado sea planteada, asegura el mantenimiento continuo del conflicto, pues aquellos a quienes les es negada la posibilidad de participación política por los medios legales, se sienten y se seguirán sintiendo impelidos a hacerse a un espacio por medio de las vías de hecho, las armas y la guerra.



El 10 de febrero de 2015, la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas presentaron en La Habana un informe conjunto sobre las causas y los orígenes del conflicto armado en el país. Esta comisión se conformó como un acuerdo preliminar entre los representantes del Gobierno nacional y los delegados de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, con el objetivo de establecer los orígenes y causas del conflicto. Como resultado se obtuvo un documento conformado por ensayos de autoría individual escritos por los doce expertos que fueron convocados a la Comisión. Si bien esta no fue planteada como una comisión de la verdad, debido a la ausencia del testimonio de las víctimas, este documento representa un avance en la configuración de una perspectiva mucho más plural sobre el conflicto en el país, en cuanto busca establecer las diferentes razones de este, sin que se llegue a establecer ninguna verdad como la única.

Se trata de un texto polifónico en el que el origen del conflicto no es una verdad acordada ni aceptada por todos, pues, como bien lo menciona Víctor Moncayo, se plantea el origen del conflicto reciente del país en diferentes momentos históricos y por diferentes razones. Por primera vez en mucho tiempo se asumió una perspectiva múltiple en la que no narraban los vencedores ni los vencidos, sino una desde la consideración de múltiples puntos de vista a partir de los cuales lo importante será comprender la complejidad del conflicto, mas no una verdad definitiva que impida la posibilidad de continuar la reflexión colectiva que nos debemos. Dicho documento es tan solo una pequeña parte de las múltiples otras piezas existentes que tendremos que escuchar si realmente queremos alcanzar la paz, la cual, contrario de lo que todos piensan, no significa palomas blancas ni personas de diferentes razas y edades, también de blanco, caminando hacia el horizonte cogidas de la mano. Lejos de esa imagen estereotipada que los medios de comunicación se han encargado de imponer, la paz es conflicto, es decir, la posibilidad de convivir *en y con* la diferencia, discutiendo y llegando a acuerdos para, de nuevo, volver a discutir, en un continuo horizonte de creación conjunta en donde *nadie lleve por encima de su corazón ni le haga daño a quien piense y diga diferente*, y finalmente podamos detener el prolongado movimiento de uróboro en el que ha acontecido nuestra historia.

* * *

Por décadas se ha sostenido que el origen del conflicto armado en el país fue consecuencia de la violencia que se exacerbó luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Durante la década de los sesenta, muchos jóvenes se declararon hijos de ese periodo de violencia, una generación que había sido testigo de la guerra e incluso la había vivido en carne propia. Para muchos jóvenes, la única opción fue tomar las vías de hecho en medio de una estructura política que les negaba su derecho a participar, lo cual dio continuidad a la eterna espiral de guerra en la que ha estado sumido el país. En medio de ese contexto politizado en el que la imaginación y la libertad continuaban siendo un privilegio de unos pocos, un grupo de jóvenes de provincia se atrevió a

manifestar su oposición al estado de las cosas, por medio del humor y la ironía expresados con palabras y con su propio cuerpo.

El nadaísmo le ganó la guerra a la aparente imposibilidad de participación, pues sus seguidores transformaron su condición de excluidos —jóvenes de provincia sin dinero, ni educación ni una familia de renombre— haciendo uso de su potente poder de enunciación. A pesar de todas las críticas, pudieron sobreponerse al destino que los condenaba a hacer parte de la guerra, ya fuera con las armas o como testigos escondidos en la cotidianidad segura de los engranajes de las ciudades. El nadaísmo recuperó, e incluso descubrió, la posibilidad de la creación y la imaginación, que para muchos se convirtió en una opción para que los jóvenes excluidos no se fueran para el monte, sino que se arriesgaran a pensar en otra posibilidad. Es probable que el país haya continuado en guerra, porque le ha faltado imaginación, no para crear obras de arte para la industria del mercado, sino para crear objetos culturales que puedan propiciar una reflexión colectiva sobre nuestro proyecto de país como sociedad. Aunque durante las últimas décadas muchos han hecho esfuerzos en este camino, pensar en esto aún parece una utopía; por eso, quizá sea el momento adecuado para observar desde la distancia un movimiento juvenil que durante tanto tiempo ha sido observado con desdén.



Aunque el nadaísmo se autodenominó *vanguardia*, hasta el momento no ha sido considerado en la historia del arte ni de la literatura nacional como tal, probablemente debido a la aparente ausencia de un programa estético. Esta investigación pretende valorar la condición de vanguardia del movimiento, para lo cual será necesario establecer cuál era el concepto que los nadaístas tenían de este, en contraste con lo que se entendía por *vanguardia* en el país.

El *Manifiesto nadaísta* escrito por Gonzalo Arango en 1958 se constituyó en un texto contestatario y contracultural que se configuró como una opción para la juventud derrotada y frustrada que había crecido en medio de la violencia. El nadaísmo rápidamente dejó de ser una propuesta personal, para convertirse en un movimiento en el que confluían todos

aquellos jóvenes que renunciaban a los sueños prefabricados que la sociedad había elaborado para ellos.

Hasta el momento, el nadaísmo solo ha sido narrado por sus protagonistas, lo que evidencia la poca importancia que se le ha concedido. Estas narraciones han sido escritas con un ánimo literario, pues en ellas se encuentra una gran cantidad de datos y anécdotas que aún no han sido analizados ni valorados lo suficiente. Asimismo, todavía no se ha elaborado ninguna investigación que indague sobre la relación entre el nadaísmo y la producción artística de la década de los sesenta en el país. Solo de forma reciente se ha sugerido la importancia del movimiento en su relación con el campo del arte: *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012), *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo: El arte de los años sesenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín* (2012) y *Cali, ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta* (2014).

En *Fisuras del arte moderno en Colombia* (2012), Carmen María Jaramillo describe el nadaísmo como un movimiento crítico que permeó el campo del arte (pp. 90 y 93). Aunque la autora no desarrolla esta afirmación ni tampoco vincula a artistas con el movimiento, sugiere la necesidad de investigarlo debido a la singularidad de su propuesta y su relación con los artistas del momento:

Estos interrogantes [planteados en un reportaje de la época citado por la autora] permiten entrever la actitud estrechamente ligada *entre arte y experiencia cotidiana*, propia de una generación rebelde por excelencia caracterizada por un espíritu de *confrontación al establecimiento*. El movimiento nadaísta conformado en su mayoría por narradores y poetas tuvo gran influencia en los jóvenes artistas de la época, pese a anunciarse su disolución en repetidas ocasiones. Para Gonzalo Arango la estética estaba estrechamente vinculada con la ética y por lo tanto con la vida; hablaba de la *antibelleza* que “no es para almas platónicas, equilibradas ni razonables. No tiene nada que ver con la nostalgia de un mundo mejor, ni con el sueño de otro mundo. Se instaló en su tiempo porque era allí donde tenía que instalarse, bajo un cielo de dolor, brutalidad y agonía” [Gonzalo Arango, *13 poetas nadaístas: El infierno de la belleza. El Tiempo*, Lecturas Dominicales, 25 de agosto de 1963, p. 6], palabras

que advierten el descrédito en la utopía y *un tono de manifiesto*, poco usual en el ámbito de la plástica local. [p. 90]

Jaramillo menciona una de las principales características del movimiento: la indiferenciación entre arte y vida, lo que contradecía del todo el modo en que se pensaba y se producía arte en el centro del país. El nadaísmo demostraba la posibilidad de una producción artística desvinculada de los parámetros y las convenciones tradicionales, de manera que muchos jóvenes de las regiones encontraron en esta propuesta la posibilidad de expresarse artísticamente sin ninguna restricción temática ni formal. A pesar de esa sugerente descripción, la autora no precisa quiénes fueron esos jóvenes artistas sobre los que el nadaísmo ejerció una gran influencia.

El nadaísmo también es mencionado en *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo* (2012) de Imelda Ramírez (pp. 108 y 115), para quien el movimiento fue una vanguardia expandida, en la medida en que se opuso radicalmente al concepto de vanguardia promovido por Marta Traba. Así, para Ramírez, el nadaísmo fue una estética de confrontación que buscó oponerse al estado de violencia en el que se encontraba el país. Al igual que Jaramillo, Ramírez tampoco se refiere a los artistas vinculados al movimiento, sino que solo describe brevemente la postura estética de este. Una vez más, el tema queda enunciado, sin llegar a desarrollarse.

En *Cali, ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta* (2014), Katia González incluye un capítulo dedicado al nadaísmo (pp. 32-56). La autora sugiere la necesidad de realizar un análisis sobre la recepción del movimiento por parte de los artistas plásticos colombianos del momento, al tiempo que establece tres posibilidades para comprender la propuesta de vanguardia promovida por los nadaístas:

1) como respuesta crítica a la época de la Violencia en Colombia, 2) como alternativa crítica al Festival de Arte de Cali, y 3) como un modo de recoger la influencia de medios de circulación transnacional como las revistas que fueron los vehículos de difusión tanto de escritos, poesía y prosa, como de un mensaje solidario con la Revolución cubana. [p. 41]

Además de ello, afirma que los Festivales de Vanguardia constituyeron una ventana al mundo para el país, puesto que permitieron recibir los discursos que empezaban a circular por la región. Tales asuntos no son desarrollados en el libro, ya que este se concentra en otros aspectos.

De acuerdo con lo anterior, la relación del nadaísmo con la producción de arte en el país es un tema que ha sido reconocido y sugerido como una importante veta de investigación, sin que haya sido desarrollada, con excepción de algunas sugerencias que se plantean en la muy completa investigación realizada por Daniel Llano Parra *Enemigos públicos: Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971*. Este texto presenta una investigación realizada con el objetivo de establecer la historia del nadaísmo en su relación con la producción artística del país, en cuanto narración alternativa y divergente del centro. En este sentido, el texto hará posible evidenciar la existencia y la importancia de discursos divergentes que, a pesar de que hicieron parte de la producción artística de una década, han permanecido ignorados.

Capítulo 1

El nadaísmo: Contracultura en medio de la violencia

El nadaísmo nació en medio de una sociedad que, si no había muerto,apestaba. Apestaba a cachuchas sudadas de regimiento,apestaba a sotanas sacrílegas de sacristía,apestaba a factorías que lanzaban por sus chimeneas el alma de sus obreros,apestaba al pésimo aliento de sus discursos,apestaba al incienso de sus alabanzas pagadas,apestaba a las más sucias maquinaciones políticas,apestaba a cultura de universidad,apestaba a literatura rosa,apestaba a jardín infantil,apestaba a genocidios,apestaba a miserias,apestaba a torturas,apestaba a explosiones, a pactos,apestaba a plebiscitos,apestaba a mierda. Entonces un grupo de jóvenes dejó su coca-cola a medio tomar para gritar: BASTA.

Jotamario Arbeláez, *El nadaísmo a la luz de las explosiones*

El mito fundacional del nadaísmo empieza con una huida. Gonzalo Arango, un joven de veintiséis años que parecía haberse recuperado de las alquimias de la escritura y por fin había empezado su vida adulta, corre por los pasillos del edificio Antioquia, en Medellín, huyendo de un grupo de energúmenos que gritan consignas de libertad. Es el 10 de mayo de 1957, el general Gustavo Rojas Pinilla, quien hacía cuatro años había tomado la Presidencia con el apoyo de las élites de los partidos tradicionales, había sido obligado a dimitir. Arango huía porque era reconocido como uno de los miembros del Movimiento Amplio Nacional (MAN), el partido que el general creó para mantenerse en el poder, luego de que conservadores y liberales dejaron de apoyar su mandato. La incipiente vida como servidor público de Arango se había venido abajo. Ya nada importaba. Si antes se había relamido con la idea de una carrera en la política colombiana, de la mano de quien había llegado al poder como el salvador del país, ahora lamentaba haber sido suplente en la Asamblea Nacional Constituyente convocada por el general.



≈ Imagen 1. Sin autor (s. f.). Fotografía de Gonzalo Arango que acompañó la primera edición del *Manifiesto nadaísta*, en 1958.

La política cambia tan rápido que Gonzalo Arango apenas se pudo dar cuenta de que la dinámica se había transformado, y de simpatizante del general salvador pasó a ser representante del nuevo régimen opresor recientemente destituido. Esta huida encierra cierta paradoja: ¿cómo, quien luego sería el fundador de un movimiento de tendencia escéptica, fue partidario de un presidente militar? Para comprender las razones de esa simpatía es necesario aproximarse a las condiciones históricas en medio de las cuales se encontraba el país a finales de la década de 1950, cuando surgió el nadaísmo bajo la dirección de este fugitivo.

Rojas Pinilla de fachista no tenía un carajo, pero en realidad eso era una cosa saludable en ese momento para el país. Ahora uno ve que el general podría ser muy mal visto, pero Colombia se estaba desangrando en una guerra de liberales y conservadores [...] Este país necesita[ba] un tercer elemento en la política. Y tan saludable sería que entonces los enemigos eternos, que eran liberales y conservadores, en nombre de Lleras Camargo y Laureano Gómez, se reunieron en España y dijeron hay que bajar [a] este señor que nos va a inventar un tercer elemento aquí.

Y tumbaron al general [...] Gonzalo, que como muchos jóvenes había visto una alternativa en la Tercera Fuerza permaneció fiel a Rojas Pinilla hasta el final. Ustedes saben cómo es la cosa aquí [...] mi padre llegó un día a la casa y dijo que no hay trabajo, porque la clase dirigente, industrial y capitalista de Colombia, dijo hay que tumbar a este general, y entonces fue la primera vez que en Colombia hubo un paro patronal. Los dueños de las fábricas y los patrones les dijeron a sus trabajadores, *váyanse para la casa*. Y paralizaron el país. [Eduardo Escobar, entrevistado por David Escobar Parra, 2010]

Contexto político, social y cultural de Colombia en la década de 1950

Este es un breve fragmento de la historia de un país en el que los generales se toman el poder, y no es una dictadura militar sino hasta que los poderosos deciden que lo es, al mismo tiempo que los movimientos anárquicos surgen de la más recalcitrante derecha. Esta es la historia de un país en el que todos dibujan su propia historia más en su imaginación que en la realidad, donde se acontece más en la palabra que en la acción, porque esta pareciera estar condenada a la violencia y la muerte del otro.

El 13 de junio de 1953 el general Rojas Pinilla tomó el poder del país con la aprobación y el apoyo de Mariano Ospina Pérez y algunos miembros del Partido Conservador que veían con desconfianza la orientación política del presidente Laureano Gómez (1950-1951 y 1953),¹ empeñado en instituir en el país un régimen similar al franquista. El ascenso de Rojas Pinilla fue apoyado y aplaudido por los dirigentes liberales y conservadores, puesto que confiaban que bajo su dirección podrían retomar el poder del país de forma mancomunada. Así, lo que para los dirigentes políticos del momento fue un acuerdo soterrado, para los colombianos del común significó la posibilidad de la finalización del periodo de la violencia. Así las cosas, el general ascendió al poder con un apoyo absoluto, pues, de acuerdo con los medios de comunicación, sería el dirigente capaz de restablecer la paz que se había perdido desde el 9 de abril de 1948, con lo cual, el golpe militar fue asumido por la gran mayoría con complacencia y esperanza.

Al cabo de algunos meses este consenso nacional fue deshecho por las mismas élites que habían promovido el golpe, ya que se dieron cuenta de que su treta para mantener el poder había fallado, puesto que el general, en lugar de seguir sus órdenes, había reconocido la importancia del lugar que ocupaba y pretendía quedarse en él. A partir de ese momento, el mesiánico adalid empezó a ser presentado como un dictador: ya fuese

1 El 5 de noviembre de 1951, dada la delicada situación de salud del presidente Laureano Gómez, Roberto Urdaneta Arbeláez, ministro de Gobierno, asumió el rol de presidente designado, y estuvo en el cargo entre 1951 y 1953.

por la persecución que le hicieron los grandes periódicos del país, en manos de los defraudados políticos que le habían confiado el poder, o por las equivocaciones que cometió al intentar mantener el orden.²

En cuanto fue abandonado y criticado por la misma clase dirigente que lo había apoyado, el general decidió promover la formación de un tercer partido, el Movimiento Amplio Nacional (MAN), conformado por el pueblo y el ejército, de manera que su figura adquirió una gran polivalencia y contradicción, lo que suscitó una ingente confusión entre los colombianos. Por un lado era atacado por el Frente Civil, agrupación formada por las élites de los partidos, cuya transformada opinión sobre el general fue reproducida y promovida desde sus diferentes instancias de poder, tal como lo describe Mario Arrubla Yepes en *Síntesis de historia política contemporánea* (1995):

La clase política colombiana, la que tenía el poder económico, la cultura, los medios de información, empezó a hablar entonces de libertades y derechos civiles, percibiendo como una vergüenza y una real derrota que el país que ella manejaba en todos los demás órdenes, pasara indefinidamente al control de los hombres de armas en el punto central del poder del Estado. Fue así como, al paso que los decretos y leyes recaían como órdenes castrenses sobre los diversos terrenos de la vida social, en particular sobre el económico, aquella clase comenzó a mirar de nuevo hacia los políticos liberales y conservadores, salidos generalmente de su propia entraña y que eran, de conformidad con las tradiciones civilistas del país, sus personeros autorizados para el manejo de los asuntos públicos. Para que su retorno al poder se identificara con un anhelo nacional, a unos y otros políticos se les exigió ante todo el logro de un acuerdo que, moderando los ímpetus partidistas, les permitiera proponer al país la tarea de poner fin a la violencia. [Arrubla, 1995, p. 188]

2 El general Rojas Pinilla es uno más de los innumerables personajes políticos de nuestro país cuya significación histórica aún requiere una necesaria y objetiva revisión, puesto que sobre él se ciernen dos imágenes completamente disímiles en el imaginario popular: el perverso dictador colombiano y el militar que promovió la modernización del país.

En contraposición a la imagen negativa que se promovió desde la gran prensa del general, este pretendió encontrar adeptos en las clases menos favorecidas del país, adoptando y reproduciendo las ideas antioligárquicas de Jorge Eliécer Gaitán.³ Sin embargo, este esfuerzo fue infructuoso, ya que las masas estaban completamente confundidas, pues era difícil creer en los postulados de un militar mientras la clase dirigente tradicional lo acusaba de tiranía, entre otras cosas, por haber cerrado los principales periódicos del país, *El Espectador* (1956-1958) y *El Tiempo* (1955-1957), órganos de poder de esa misma clase política.⁴ Además de esto, el asesinato de estudiantes universitarios, el 8 y 9 de junio de 1954, por las autoridades policiales y militares de la ciudad, justo un año después de la toma de poder del general, determinó el inicio de la pérdida de su legitimidad.

A pesar de lo anterior, Gonzalo Arango se adhirió al movimiento de Rojas Pinilla. Las razones por las cuales decidió hacerlo son difíciles de establecer; sin embargo, podría creerse que continuaba confiando en la primera imagen que se ofreció del general. Probablemente Arango, al igual que muchos colombianos, reconocía en el discurso populista de Rojas Pinilla la aniquilada promesa de Gaitán, al mismo tiempo que empezaba a darse cuenta del modo en que funcionaba el poder político en el país. Es importante señalar el estado de ambigüedad y confusión que se promovió desde las diferentes instancias de poder, además de los intrincados juegos discursivos en los que los colombianos se veían enredados mientras se establecía la nueva maquinaria política conveniente a las élites del país.

Entretanto, la oposición al gobierno del general se intensificó a partir de 1957, cuando empezó a gestionar su reelección por medio de otra Asamblea Nacional Constituyente —ANAC— (30 de abril de 1957), creada por miembros adeptos al régimen, con la que buscaba asegurar su continuación en el poder para el siguiente periodo presidencial (1958-1962).⁵

3 Esto resultaba del todo contradictorio, puesto que, en Cali, como comandante de la Tercera Brigada, aplastó las revueltas populares que surgieron luego de la muerte del líder liberal.

4 A pesar de esta censura, los diarios continuaron circulando con otros nombres: *El Espectador* como *El Independiente* y *El Tiempo* como *Intermedio*.

5 En 1954, el general Rojas Pinilla había sido legitimado en el poder hasta 1958 por una Asamblea

Sin embargo, sus planes fueron truncados. La oposición, encarnada por la élite política del país que antes lo había apoyado, se organizó para presionar su renuncia luego de que el régimen arrestara a Guillermo León Valencia (1 de mayo de 1957), miembro activo del Frente Civil. Esto precipitó los planes de derrocamiento urdidos por Alberto Lleras Camargo y el mismo Valencia, quienes habían organizado una estrategia de derrota apoyada en los estudiantes universitarios y en los industriales: el paro cívico.

Para derribar el régimen de los militares se congregaron en un solo frente los empresarios de la banca, de la industria y del comercio: los liberales de los más diversos matices; los conservadores del oro puro y de la escoria, es decir, los expulsados del poder por Rojas y los que habían entrado con él; la Iglesia, por supuesto, en fin, los comunistas y los estudiantes. Durante meses, los hijos y las mujeres de la burguesía habían practicado métodos conspirativos, mientras que los marxistas agitaban la consigna de las libertades democráticas. A la hora cero, con el estandarte de un candidato conservador, simpático a fuer de folclórico, los empresarios pararon la economía y los estudiantes invadieron las calles. [Arrubla, 1995, pp. 188-189]

El general insistió en reelegirse. La Iglesia volvió a guiar la oposición. El arzobispo primado envió al presidente una carta pública advirtiéndole que la ANAC no tenía el mandato para ello. Entonces Rojas cometió el error irreparable de precipitar su reelección sin estar dispuesto a reprimir un movimiento huelguístico que encabezaron la ANDI, Fenalco y la Asociación Bancaria, y que embonó con la agitación de los estudiantes universitarios en las principales ciudades. Rojas decidió renunciar y dejó una Junta Militar de cinco miembros que rápidamente se puso a disposición del Frente Civil y de las agremiaciones económicas para que la transición hacia el gobierno constitucional se efectuara política y ordenadamente. [Palacios y Safford, 2012, pp. 466-467].

Nacional Constituyente compuesta por la élite que en ese entonces promovía y apoyaba su golpe a Laureano Gómez.

Los primeros en movilizarse fueron los estudiantes universitarios que se declararon en huelga en los primeros días de mayo. El día 5, por iniciativa de sus directores, dejaron de circular los principales diarios del país. El 6, los bancos cerraron sus puertas, desencadenando la huelga general del comercio capitalino. El 7 de mayo se inicia la parálisis industrial en Medellín y Bogotá. El 8 de mayo, el paro económico se extiende a Cali y parcialmente a Barranquilla, Manizales y otras ciudades. Mientras el gobierno anunciaba sanciones a los bancos, hubo manifestaciones de estudiantes y de señoras enlutadas en Bogotá, Popayán, Palmira y Buenaventura. El día 9, los víveres escaseaban en la capital, se desarrollaron nuevas manifestaciones en Cali y Bogotá y se conocía la condena del cardenal Crisanto Luque al régimen, por “asesinato, por profanación sacrílega de las iglesias y por faltar a la promesa de no buscar la reelección”. [Aguilera, 1999]

Luego del engranaje creado por la clase dirigente del país, Rojas Pinilla, a pesar de haber asegurado su reelección con la Asamblea Nacional Constituyente de la que hizo parte Gonzalo Arango como suplente, finalmente se vio obligado a renunciar y salir del país el 10 de mayo de 1957.⁶ Una vez derrocado el dictador, sus seguidores fueron perseguidos. Gonzalo Arango corría por los pasillos; atrás había quedado la calavera con la que se había encerrado a escribir su primera novela. Su vida como ermitaño escribiente había terminado, así como ahora parecía desvanecerse su incipiente carrera política. Como pudo, logró escabullirse hasta esconderse en un baño, en donde tuvo que esperar hasta que se calmaran los ánimos. La decepción y la impotencia recorrían el cuerpo del joven Gonzalo Arango. Ni la escritura ni la vida política habían sido posibles.

6 Tras la salida del general Rojas Pinilla, la Junta Militar, compuesta por cinco miembros provenientes del Ejército, la Armada, el Servicio de Inteligencia Colombiano y la Policía Nacional, gobernó el país entre el 10 de mayo de 1957 y el 7 de agosto de 1958, periodo durante el cual atendió asuntos económicos y de comercio exterior, al tiempo que permitió la transición al Frente Nacional mediante el plebiscito (1 de diciembre de 1957) para formalizar la alternación política de los partidos tradicionales —Liberal y Conservador—, orden que se mantuvo en los siguientes dieciséis años. El 4 de mayo de 1958, mediante elección popular, fue elegido como presidente Alberto Lleras Camargo, quien asumió el poder el 7 de agosto del mismo año.

El Manifiesto nadaísta: Una escritura individual que convoca a una colectividad

EL TIEMPO

"Nadaísmo", Movimiento Negativo de Intelectuales Surge en Medellín

Una organización que repudia el trabajo y la Inconformidad con el orden espiritual imperante en Colombia.—Poesía sin dialéctica.

MEDELLÍN, 8. — En los círculos culturales y artísticos de Medellín se viene hablando con insistencia de un movimiento de intelectuales jóvenes llamados el "Nadaísmo".

No se sabe concretamente en qué consiste. Su "contenido" es apenas conocido por un grupo reducido que se reúne en "La Basilla". Pero la sola mención de la palabra "nadaísmo" ha bastado para crear una virtual zozobra en los medios de universitarios y coacales, y aun en reuniones serias de intelectuales de prestigio.

Se rumora en estos círculos que se trata de una impostura literaria, de un anhelo existencialista de nuevo cuño o de una moda.

Lo único que es cierto es que los intelectuales que se llaman a sí mismos Nadaístas, se exhiben por la ciudad de Medellín las más extravagantes poses y algunas de ellas están acreditando la moda del peinado a lo François Sagan.

Para aclarar el asunto nadaísta entrevistamos a Gonzalo Arango, el autor de un manifiesto que está próximo a aparecer, y que contiene las bases del movimiento.

UNA REBELIÓN ESQUIZOFRENICA

—Cuando el corresponsal preguntó al "sociólogo" del movimiento qué es el nadaísmo, dijo en el acto:

"Es una rebelión esquizofrénica-consistente de la juventud contra los estados pasivos del espíritu y la cultura."

A la pregunta de quiénes son los nadaístas, respondió:

"Somos unos tipos muy hot dotados intelectualmente. Fluctuamos entre los extremos de la genialidad y la locura. Somos indefinibles, pero la definición más aproximada la dio Hegel: el decir que el genio es una cualidad natural."

Respecto de la condición necesaria para ser nadaísta, se expresó así:

"Hay una muy esencial: tener ideas y emociones indefinibles. Algunos tipos están en los manicomios por culpa de esta cualidad que nosotros exigimos como la gran virtud del nadaísmo."

—Es, en consecuencia un movimiento de locos?, preguntamos.

—Si la locura es no estar de acuerdo con el actual régimen de la cultura colombiana.

—En general, ¿a qué se dedican los nadaístas?

—En general, a nada, y en particular a la vida ociosa.

—¿No trabajan?

—Nos dedicamos a lo maravilloso cotidiano.

—¿Qué es eso?

—La poesía, la belleza.

—Pero no se vive de poesía...

—Tampoco se vive de antipoesía, o mejor, se vive de todos modos.

INCOMPATIBILIDADES

Preguntamos también a "Gonzalo" Arango si existe incompatibilidad entre la poesía y el trabajo, y dijo:

"En Colombia no se puede ser poeta y profesor de literatura colombiana al mismo tiempo; escritor y miembro de la sociedad de mejoras municipales; nadaísta y empleado de la dirección de educación, poeta y cobrador de impuestos, poeta y arrendatario, etc."

—Entonces, ¿de qué vive?

—La vida es un facilismo de la muerte", como dice el filósofo. Pero para defenderse de la policía y cumplir las leyes sobre vagancia nos hemos inventado nuestra propia teoría sobre el trabajo. Una nueva moral.

—¿En qué consiste?

—Regamos el trabajo por las siguientes razones:

1. Porque el trabajo es atentatorio contra la dignidad de la poesía y contra la misma dignidad humana.

2. Porque no existe en Colombia



GONZALO ARANGO
"Nadaísta", número uno...

ningún trabajo que pueda desempeñar un nadaísta y ser el cual pueda cobrar una remuneración honesta.

3. Porque en esencia el trabajo es muy aburrido.

4. Porque amamos la vida, y el trabajo constituye un derecho absurdo de energías vitales que gasta el aparato orgánico, envejece las células generadoras de la vida fisiológica y strala los centros nerviosos que producen las ideas y la belleza nadaísta.

5. Por razones obvias, etc.

—¿Los nadaístas tienen dinero?

—Yo no tengo, al menos, otros son de familia burguesa. Alguien dijo malévoloamente que sólo puede ser nadaísta el que tiene un hermano que trabaja para sostenerlo.

EL SURGIMIENTO

Respondió a otra pregunta manifestando:

—Fue una larga gestación. El primer fue un impulso instintivo de rebeldía frente a los valores consagrados de la literatura y de la tradición espiritual del país. Luego abandonamos el proyecto."

—¿Está el nadaísmo en su segunda etapa?

—En realidad, lo de esa época era un aborto. Ahora ha nacido verdaderamente.

—Podría determinar el momento preciso, el lugar y la fecha de nacimiento?

—Café Bemoca, Cali, una noche de enero de 1958, soledad abyecta, miraba a una mujer muy bella llamada Leonor. La vida me propuso fácilmente esta alternativa: el suicidio o... Esos puntos suspensivos fueron el nadaísmo. Nació como un impulso de vivir, de luchar, como un rechazo de la muerte. Necesitaba crear una música para vivir. Esa música nació cuando lo terminé me vine a Medellín.

"FILOSOFÍA" PROPIA

—El nadaísmo es una filosofía personalista.

—No es filosofía, ni es pesimismo, aunque sí es un movimiento negativo.

—¿Y usted cree posible la aceptación de algo que es solamente negativo?

—El lado positivo del nadaísmo es la negación del orden espiritual imperante en Colombia, particularmente en el arte y la cultura.

—¿Por qué medios van a expresar su inconformidad?

—Por medio de una revista sin avisos. Si es necesario, y en última instancia, trabajaremos para sostenerla. No queremos hipotecarle a nadie nuestro pensamiento.

—¿Cómo se llamará la revista?

—Se llamará simplemente "Nada".

PARA EL CASO COLOMBIANO

El corresponsal preguntó también si el nadaísmo tiene parentescos con otros movimientos artísticos anteriores colombianos y del extranjero, y Arango respondió:

—En ciertas bases generales comunes a todo movimiento revolucionario si. Los surrealistas lo llamaron: un cierto estado de furor. Por lo demás, tiene una dinámica concreta y específica sobre Colombia, su cultura, sus sistemas, sus valores representativos.

—¿El movimiento de ustedes aspira convertirse en escuela literaria?

—No. Nosotros no somos dogmáticos, ni vamos a sacrificar la libertad a simulaciones de ella. Nuestra es una libertad abierta a las posibilidades de la cultura colombiana. Yo comparo la libertad del escritor nadaísta con la del hombre que se lava de un delfino pisa como protesta al dogma de la gravitación de la tierra.

—¿Quiere eso decir que no hay normas para el "Nadaísmo"?

—Habrá un tipo específico de literatura nadaísta, sobre todo en la poesía.

—¿Y cómo se podrá reconocer?

—Cuando alterca en la poesía la razón frígida le la sensibilidad intuitiva, simultáneamente con la sensibilidad de las razones para educativa.

—Eso va a ser muy difícil reconocerlo.

—Más claramente de la poesía nadaísta se excluyen los siguientes valores: la polémica, la balística, la lógica, el ritmo, la rima, la belleza en todas sus manifestaciones, el sentimiento, la razón y (todo lo contrario) y esencial que se le pueda quitar hasta que el poema quede reducido a la nada, al simple esquema de belleza, a una especie nueva de pecado original. El escritor creador.

SIN JEFES

—¿Quiénes lidera el grupo directivo del movimiento?

—Por sus obras los conocí, son hombres eminentemente desconocidos: Alberto, Guillermo Amílcar, Humberto, Lucía, Eraso, etc.

—¿Usted es el jefe?

—No hay jefes. El nadaísmo no es un partido político. Es una pasión del espíritu individual para expresar inquietudes indolentes y emocionales colectivas.

—¿Es cierto que es casa de un pintor casi se daña una fiesta de intelectuales y artistas por culpa del nadaísmo?

—Es cierto. Debido a los malentendidos de algún tipo irresponsable que tiene la petulancia de hacerse pasar por nadaísta sin saber lo que significa eso.

—¿Usted defendió la seriedad del nadaísmo como un medio de ideas?

—Era inútil. Ya le habían ganado un piso falso. Pero Pedro Restrepo Palaz, Carlos Castro Saavedra, Eduardo Correa, Manuel Mejía Vallejo, Federico Ospina, Alberto Acuña y otros entendieron que la impostura era una

—¿Distinguen algún concepto?

—Castro Saavedra dijo que el nadaísmo es como un niño pequeño tirando piedras contra las vitrinas de Jaimé. Rectificará cuando conozca el manifiesto.

—¿Y cuándo aparecerá?

—Cuando gahya dinero para editarlo. Dentro de un mes, dentro de un año", como dice melancólicamente François Sagan.

GARCÍA, corresponsal.

« Imagen 2. El Tiempo (9 de julio de 1958). Nadaísmo, movimiento negativo de intelectuales surge en Medellín.

De acuerdo con Carlos Mangone y Jorge Warley (1993), el manifiesto es una forma textual con la que un grupo determinado hace pública una postura que implica una transformación. A lo largo del siglo xx fueron publicados varios manifiestos con los que se daba a conocer una propuesta política o artística, con el objetivo de acceder a la esfera pública con una voz propia diferente de las otras. Debido a su naturaleza, en este tipo de textos se emplea un lenguaje combativo, con el que se pretende manifestar una ruptura con el estado de las cosas. Las vanguardias históricas europeas evidenciaron que el manifiesto no era solo un texto escrito, sino también una expresión corporal:

En su trabajo sobre el texto de Tzara, Claude Abastado subraya la secuencia declamación-espectáculo que lo aleja en parte de la tradición puramente escritural. Un manifiesto supone su difusión y, al repudiar las tradiciones dadá *construye un espectáculo que hace ingresar al mundo del gran arte el escándalo de la publicidad*. Tal exhibición se nutre de la hipérbole, el anatema, la interjección, la injuria. El artista visionario suplanta la demostración por un caleidoscopio de imágenes y neologismos que eluden, sin embargo, con su sintaxis simple, las complicaciones lógicas. Se puede ver entonces cómo un manifiesto promueve una situación de crisis que obliga a la reestructuración del campo ideológico. [Mangone y Warley, 1994, p. 37. Cursivas agregadas]

De acuerdo con los dos autores, desde las vanguardias históricas, el uso del escándalo como estrategia de enunciación se convirtió en una estrategia recurrente que con el tiempo fue validada. Este reconocimiento por parte de la historia del arte resulta del todo pertinente para comprender el acontecer discursivo y corporal del nadaísmo, a cuyos representantes durante mucho tiempo se los acusó de ser un simple escándalo sin ningún tipo de propuesta. Como se verá más adelante, los nadaístas se desarrollaron en dos dimensiones: la discursiva y la corporal. Así, aquello que enunciaban por medio de la palabra en sus manifiestos, se expresaba casi de forma simultánea por medio de su cuerpo, puesto que muchas veces sus manifiestos fueron acompañados de *actos pánico*, acciones disruptivas gracias a las que sus manifiestos tenían una mayor difusión.

Por esa razón, al referirse al nadaísmo se puede hablar de una escritura performativa, pues en su interés por hacerse un espacio en el estrecho campo cultural colombiano, recurrieron a acciones disruptivas para llamar la atención de la prensa, tal como lo habían hecho los dadaístas y los surrealistas. Los nadaístas sabían que no era suficiente con escribir un texto explosivo para que las instituciones culturales colombianas prestaran atención a sus voces de provincia; por ello consideraron necesario realizar acciones que, además de darles visibilidad, evidenciaran el talante de su propuesta: un estado permanente de rebeldía que se expresaba por medio del cuerpo y la palabra, sin aspiraciones estéticas ni circunscritas al campo del arte, porque antes de ello era necesario hacerse a un lugar, ganar una plataforma de enunciación.

Aunque el *Manifiesto nadaísta* fue el resultado de una escritura individual, logró convocar una colectividad, pues por medio del uso de la primera persona en plural, Gonzalo Arango definió con su voz la existencia de un grupo de personas con un espíritu combativo, aunque este aún no existiera ni supiera que constituía un conjunto con unas características específicas. Arango tuvo la habilidad de identificar el malestar de toda una generación que, si bien no se encontraba organizada aún como grupo, lo era porque compartía las mismas características e inquietudes: jóvenes de provincia con inquietudes intelectuales, ni ciudadanos ni campesinos, parte de la incipiente burguesía que podía disfrutar de la libertad del tiempo libre. De manera que, con su manifiesto, Gonzalo Arango definía el espacio de esa generación que parecía perdida, sacó a los jóvenes de la soledad y les dio un lugar para encontrarse e identificarse como grupo, en la otredad y en la diferencia.

Gonzalo Arango: Estado de excepción, estado de decepción⁷

La soterrada debacle que significó el acuerdo del Frente Nacional (1958-1974)⁸ enmascaró la continuación de las dinámicas políticas y sociales que perpetuaban los conflictos que dieron lugar a la violencia. El aparente orden que se imponía, y que suponía el arribo al ansiado estado de paz, en realidad entrañaba una vorágine de la que muy pocos fueron beneficiados. En medio de esa paradójica confusión estaba el joven Gonzalo Arango, de 26 años, asistiendo al segundo de sus fracasos.

Antes de 1957, Arango había abandonado la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia⁹ sin terminar su carrera profesional, para

- 7 Durante el Frente Nacional, el estado de excepción fue decretado en varias ocasiones: Guillermo León Valencia lo decretó en mayo de 1963 para controlar un paro cívico en los municipios de la zona petrolera del departamento de Santander; el 21 de mayo de 1965 el estado de sitio ya no era utilizado para evitar los brotes de violencia en el campo, sino para impedir las perturbaciones del orden que causaban las manifestaciones ciudadanas, obreras y estudiantiles, movimientos que se habían despertado y que se desarrollaban principalmente en las ciudades. Se declaró estado de sitio en todo el país con el objetivo de disminuir las protestas estudiantiles iniciadas en Medellín para repudiar la invasión de los Estados Unidos a Santo Domingo. Ese estado de sitio solo sería levantado tres años y medio después (25 de mayo de 1965 a 25 mayo de 1969). Luego hubo otra declaración de estado de sitio, que fue del 9 de octubre de 1969 a abril de 1970, debido al secuestro del hijo del cónsul honorario de Suiza en el país. Además de estos, se pueden nombrar el que se extendió del 21 de abril de 1970 al 15 de mayo del mismo año por las protestas que despertó la pérdida de las elecciones de Rojas Pinilla; el del 19 julio de 1970, y el que se extendió entre febrero de 1971 y febrero de 1974.
- 8 Durante este periodo de tiempo se estableció un pacto entre los partidos tradicionales del país, el Conservador y el Liberal, con el objetivo de restaurar la presencia en el poder del bipartidismo. Dicha coalición política fue ratificada por medio del Pacto de Bernidorm (24 de julio de 1956), por medio del cual se estableció como sistema de gobierno que, durante los siguientes dieciséis años, el poder presidencial se alternaría, cada cuatro años, entre un representante liberal y uno conservador.
- 9 No existe una biografía cuidadosa de Arango, y por ello, no se tiene claridad respecto al tiempo que estuvo vinculado a la universidad. En la biografía que Eduardo Escobar escribió afirma que Arango había cursado tres años de la carrera de derecho, pero en el “Esquema para una definición de mi existencia”, incluido en la publicación del *Manifiesto nadaísta*, Arango señala que solo estuvo vinculado dos años. La información al respecto está por establecerse. A partir de los diferentes aportes hechos a la narración de la vida de Arango se puede establecer que era el menor de los trece hijos de Francisco Arango, telegrafista del pueblo, y Magdalena Arias, ama de casa. Luego de cursar los primeros años de primaria en Andes, Antioquia, su familia se trasladó a Medellín en 1949, donde Gonzalo fue inscrito en el Liceo de la Universidad de Antioquia, donde conoció a Fernando Botero, en ese entonces también estudiante. Luego

dedicarse a la lectura y la escritura. De acuerdo con Eduardo Escobar, Arango migró de la ciudad al campo para hacerse escritor, pero esto también significó un gran fracaso.¹⁰ Por el momento no son claras las razones ni la forma en que Arango decidió dejar la escritura y volver a la ciudad para intentar entrar en la vida política. La información al respecto es vaga; sin embargo, se puede pensar que probablemente sus papás desaprobaban sus intenciones intelectuales, y, por el contrario, lo animaron a iniciar una vida profesional que le asegurara un mejor destino.

Sin embargo, en 1958, en la publicación del *Manifiesto nadaísta* se incluyó “Esquema para una definición de mi existencia”, en el que Arango intentaba explicar su vida de forma sintética por medio de cuadros titulados de acuerdo con las dimensiones de su vida: vida biológica en general, vida intelectual, vida amorosa y sexual, vida religiosa, vida política, posiciones filosóficas, vida social y económica, relaciones humanas, conducta moral. Al contraponer estos esquemas se puede tener una idea general del modo en que Arango comprendió su incursión en la vida política, que describe como el único periodo de “comodidad relativa” de su vida, en contraste con el constante estado de “ruina” en el que había permanecido. Además, señala que se trató de un tiempo de burguesía intelectual y política, durante el cual tuvo relaciones con la clase dirigente política y militar. En cuanto a su vida religiosa y filosófica, señala el racionalismo, el positivismo y el materialismo, que siguieron a una etapa de dudas y enajenación, probablemente referida al tiempo de su apuesta por la escritura.

estudió tres años de Derecho en la Universidad de Antioquia, donde trabajó como redactor de la revista de la Universidad y como secretario de la Biblioteca. Luego de abandonar la universidad, fue colaborador del suplemento literario del periódico *El Colombiano*, y posteriormente trabajó como corresponsal en Antioquia del *Diario Oficial* de Rojas Pinilla, tiempo durante el cual fungió como suplente de la Asamblea Nacional Constituyente. Durante ese mismo periodo se inscribió en el Sindicato de Artistas comprometidos con Rojas Pinilla.

- 10 “Cuando el joven Gonzalo Arango Arias abandonó la universidad para entregarse a la literatura, se retiró a una finquita de unos parientes suyos, acompañado por un perro viejo y una calavera, robada en el Cementerio de San Pedro de Medellín, que le recordara sus ensueños de gloria [...] don Paco Arango, su padre, fue a visitarlo preocupado. Y no le gustó ni cinco lo que vio: el joven poeta macilento y amarillo, el amasijo de huesos ácidos amargamente desdelambrado, se entregaba a escribir una novela. El título lo decía todo. Se llamaba *Después del hombre*” (Escobar, 1989, p. 9).

De ese estado de relativa seguridad, cuyo motor era la ambición de poder y de gloria, como él mismo lo menciona en su cuadro “Conducta moral”, salta a la descripción de la “última época”, a la que otorga una única palabra: el nadaísmo, aquel estado común a todas las dimensiones de su vida. La narración de la transición del interés por la política al nadaísmo aparece de forma soterrada en el manifiesto. Este se convierte en su forma de asumir la derrota, un invento por medio del cual pretendía llamar a la juventud a tomar las riendas del país desde la cultura. El estado de decepción y frustración se había convertido en el punto de partida para la propuesta de vanguardia de Arango, ahora transformadas en potencia.

El 10 de mayo de 1957, cuando Gonzalo Arango dejó de escuchar los vivos a la patria, en el baño del edificio Antioquia en el que se había escondido, salió huyendo despavorido de su fracaso en la vida pública de la política colombiana. Primero huyó a Chocó, y de ahí viajó a Cali, donde finalmente se refugió, asumiendo la postura de Bartleby. Durante este periodo, 1957-1958, Gonzalo Arango escribió a su amigo Alberto Aguirre varias cartas en las que narraba cómo caminaba su abatimiento moviéndose por Cali sin ningún destino preciso, mientras esperaba la llegada de la noche, momento en el que podía entrar al edificio de oficinas donde uno de sus amigos, Jaime Jaramillo Escobar, lo dejaba hospedar. Sin esperanzas y sin dinero, Gonzalo Arango era un Bartleby a la colombiana. En medio de su deambular, sentía que su estado de decepción y frustración resonaba en la ciudad misma, en su pobreza e inequidad.

Quando voy a los bajos fondos de la ciudad en donde el hambre y la miseria del pueblo me golpean terriblemente el corazón y me colma con sus olores y desesperación, entonces me convenzo [de] que yo he elegido mi existencia contra los hombres y que en cada uno de mis actos, de mis sueños, de mis pasiones y de mis ideas, yo los desprecio con una crueldad abominable y ruin. [Arango, 2006, pp. 158-159]

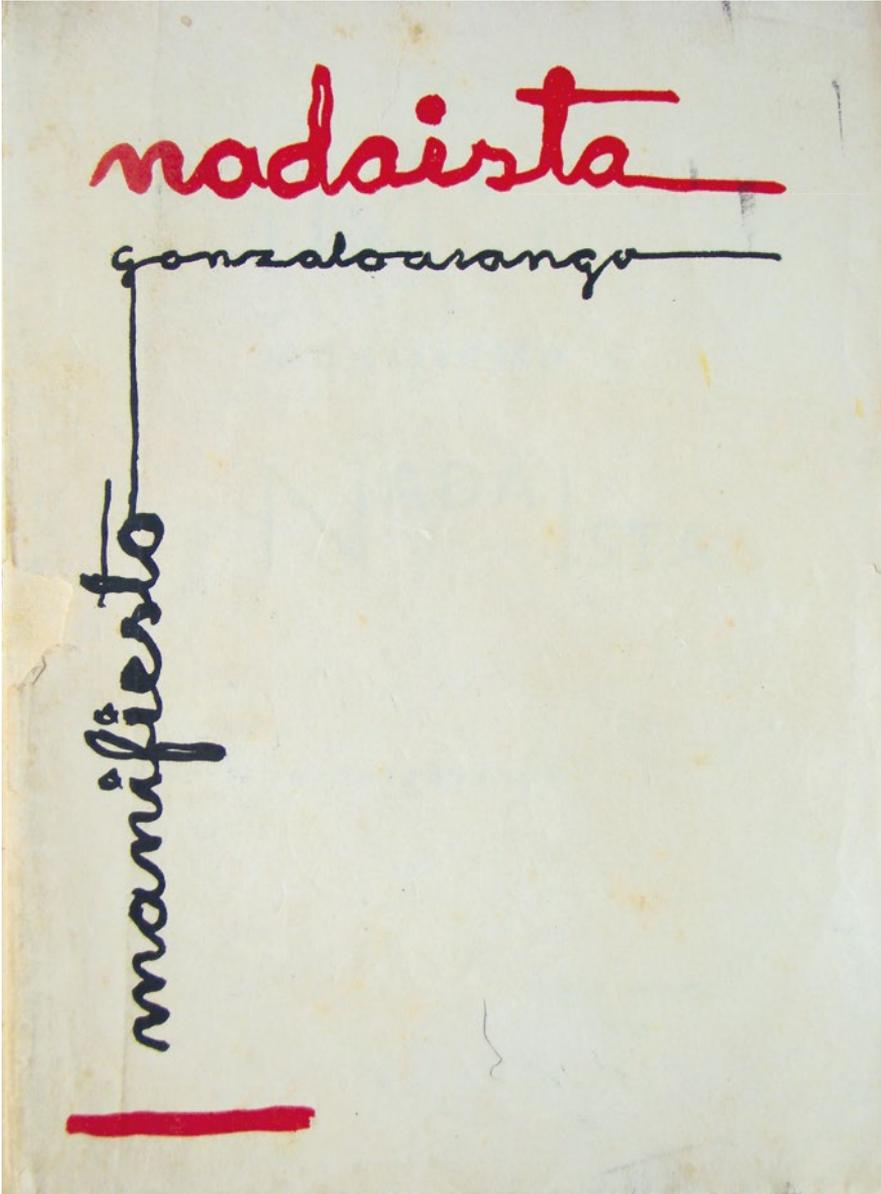
Esa conmiseración por el otro lo lleva a realizar reflexiones más profundas y globales respecto a la estructura social y económica del país, que evidencian una conciencia social, así como también algunos de los

conocimientos que había adquirido durante su corta permanencia en la universidad:

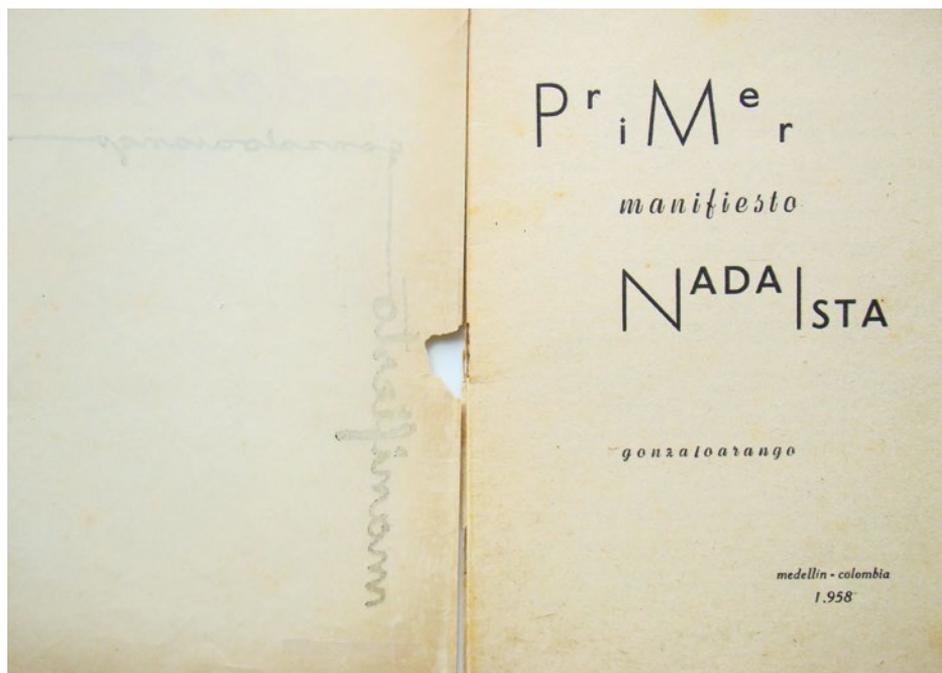
La paz es un producto de la justicia, y la justicia es un postulado del amor al hombre, y este amor sólo es posible por el derecho que se le reconozca al hombre para poseer lo que merece para su vida: trabajo, pan y techo, libertad del espíritu, igualdad de oportunidades para realizarse. Si se le niegan al hombre colombiano estos derechos, ¿qué paz y qué justicia y qué amor podemos esperar de él? Sólo la violencia, el odio, la muerte. Y tenemos que perdernos en el crimen y por el odio para conquistar estos bienes que sólo se dan como victoria de una lucha a muerte. [Arango, 2006, p. 206]

Gonzalo Arango empezó a identificar que su condición no le era exclusiva, sino que era compartida por un gran porcentaje de la población colombiana, los desposeídos y pobres a los que continuamente se les negaba la posibilidad de llegar a ser libres y realizarse, como una condena perpetua otorgada por la estructura social establecida. Probablemente, Arango se sentía también condenado a sobrevivir, sin llegar a realizarse, pues, aunque lo había intentado, no había podido acceder al espacio cultural ni al político del país; en otras palabras, no había podido acceder a la esfera pública.

Ese estado de decepción desapareció cuando anunció a Aguirre que se encontraba trabajando en un texto que transformaría las cosas, ese inventico suyo, como lo llamaba, que terminó por cambiar el tono de sus cartas. Si bien la frustración fue el germen de la escritura del *Manifiesto nadaísta*, este tono desapareció casi completamente de la escritura del mismo; el desasosiego se transformó en potencia creadora con el empleo de un lenguaje combativo, lleno de optimismo y luminosidad.



≈ Imagen 3. Carátula de la primera edición del *Manifiesto nadaísta* (1958).



≈ Imagen 4. Portadilla de la primera edición del *Manifiesto nadaísta* (1958).

El nadaísmo: Legítima revolución colombiana

De acuerdo con lo mencionado por Arango en sus cartas, escribió el *Manifiesto* en el curso de seis meses; sin embargo, la publicación solo se hizo al año siguiente (1958), debido a las dificultades económicas que solo fueron resueltas por su amigo Alberto Aguirre, quien publicó el manifiesto en un pequeño cuadernillo de 44 páginas.

El *Manifiesto* estaba dividido en trece apartados: I. Definición del nadaísmo; II. Conceptos sobre el artista; III. El nadaísmo y la poesía; IV. El nadaísmo y la prosa; V. El nadaísmo: principio de duda y de verdad nueva; VI. El nadaísmo: legítima revolución colombiana; VII. Impostura de la educación colombiana; VIII. El nadaísmo es una posición, no una metafísica; IX. Prohibido suicidarse; X. Hacia una nueva ética; XI. La soledad y la libertad; XII. El nadaísmo y los cocacolos; XIII. No dejaremos una fe

intacta, ni un ídolo en su sitio. En los cuatro primeros apartados, Arango se concentró en establecer la dimensión estética del nadaísmo, refiriéndose de forma específica a la literatura, para luego dedicarse a la explicación del nadaísmo como un llamado a la revolución que se oponía al orden imperante (v-viii), para finalmente plantear la estrategia de destrucción nadaísta (ix-xiii). Para poder comprender la importancia del *Manifiesto nadaísta*, a continuación, se analizarán algunos de sus principales postulados con relación al contexto en el que fueron formulados.

**las barbas significan
revolución?**

**Jaime Gutiérrez
Lega tiene barbas
y ha diseñado para
GERCOL una línea de
muebles totalmente revolu-
cionaria. Para admirar es-
tas nuevas ideas en muebles
de sala, comedor y alcoba
le invitamos a visitar a
GERCOL en cualquiera
de sus cinco almacenes,
Venga desarmado,
que nosotros le ofre-
cemos amplio crédito**

GERCOL 

TODO PARA SU HOGAR... TAN FACILMENTE

Bogotá: Chapinero, carrera 13 esquina calle 58 Medellín: en el Marco del Parque de Berrio
Bogotá: Centro, carrera 7 esquina calle 18 Cali: Carrera 3a. esquina calle 11
Girardot: Frente a Telecom

« Imagen 5. *Diario Occidente* (24 de junio de 1968). ¿Las barbas significan revolución? [publicidad].

La Iglesia en la sociedad colombiana

En el *Manifiesto nadaísta* (1958) Arango acusa constantemente a la Iglesia del atraso del país, ya que consideraba que su actividad de censura impedía que los colombianos vislumbraran las grandes transformaciones del siglo xx. Por ello, condenaba constantemente la fe católica, por mantener la nación en un eterno letargo. De acuerdo con Arango, esa concepción retrógrada, evidente en la férrea moral católica de los colombianos, permeaba y determinaba la estructura social del país:

Por otra parte, el feudalismo y los subproductos modernos de la nobleza siguen vigentes entre nosotros, en forma de sistemas económicos de explotación y abismales diferencias de clase, con la sola diferencia de que en la nueva democracia se han cambiado los sistemas de opresión: el látigo por el salario, el Conde por el conductor, el Siervo se llama hoy obrero; el arzobispo se sigue llamando Arzobispo, y el terrateniente conserva su nombre y sus latifundios. [Arango, 1958, p. 16]

De acuerdo con Arango, ese *statu quo* social era respaldado y fortalecido por los principios de sacrificio y obediencia que promulgaba la Iglesia. Denunciaba la fe y la moral como preceptos que impedían al país consolidarse como un Estado moderno, ya que limitaba cualquier posibilidad de libertad para sus ciudadanos, condenados a desempeñar la labor a la que los determinaba la necesidad de sobrevivir. En ese sentido, evidenciaba que el país aún se encontraba colonizado, puesto que sus referentes culturales aún estaban anclados en España, lo que mantenía las mismas dinámicas restringidas que habían iniciado varios siglos atrás. Arango afirmaba que los preceptos católicos eran la fuente del anquilosado orden imperante en el país, puesto que se extendían como principios a las demás instituciones: la familia, la educación y la política; pues dentro de estos espacios eran asumidos, reproducidos y, por lo tanto, perpetuados. En consecuencia, los preceptos de la Iglesia no solo afectaban la construcción de subjetividad del individuo, sino también las estructuras sociales y culturales, incluida la literatura. Pero ¿qué papel desempeñaba la Iglesia en la sociedad colombiana en la década de los años cincuenta?

Desde la época de la Colonia existió una estrecha relación entre el Estado y la Iglesia, que fue ratificada a finales del siglo XIX con el Concordato de 1887, cuando el Partido Conservador retomó el control político del país y estableció un periodo de “Regeneración”, posterior a las guerras intestinas que siguieron al periodo de la Independencia. De acuerdo con este tratado, el país era una nación que profesaba la fe católica, por lo que esta se convertía en el cohesionador social del país.

La regeneración se cimentó sobre la idea de la “cristianización de la República”, en forma tal que el orden político estaba subordinado a la hegemonía cultural de la Iglesia, control que se materializó en normas que regulaban tanto la vida pública como la privada: la afirmación católica de que la Iglesia católica era “esencial elemento del orden social”; la intromisión concordataria en el estado civil de las personas, y el férreo control clerical de la educación. La expresión más protuberante de la simbiosis entre lo político y lo religioso se pudo apreciar con la promoción de un imaginario de la unidad nacional anclada en un monarquismo religioso cuyos pilares eran el Corazón de Jesús o el llamado “reinado social de Jesucristo”, sancionado por leyes y pastorales eclesiásticas. Tal monarquismo religioso tenía estrecha correspondencia con el unipartidismo y autoritarismo presidencial. Para la vida cotidiana, esto significó cierre de periódicos, persecución a sociedades científicas y de libre pensamiento, y estrechamiento de los horizontes del sistema educativo. Cuando los rebeldes buscaban democratizar el orden político apuntaban también, en el fondo, a la democratización del orden cultural. Dicho de otra manera, una demolición del orden político conllevaba de hecho el derrocamiento cultural. [Sánchez y Aguilera, M., 2001, p. 21]

Colombia llegó al siglo XX con el Partido Conservador en el poder, y con este, la Iglesia católica como un poder cultural que aseguraba la permanencia de las ideas reaccionarias en la sociedad. Así, tal como lo afirman Sánchez y Aguilera (2001), cualquier cuestionamiento y rebeldía política implicaban también enfrentarse a la sagrada Iglesia.¹¹ Aunque la

11 Como se verá más adelante, mientras durante la República Liberal se intentó cambiar el funcionamiento de esa alianza, al intentar democratizar el orden político, que no llegó a cambiar

consagración del país al Corazón de Jesús, en 1902, fue promovida como un acto simbólico de reconciliación entre liberales y conservadores, luego de la guerra de los Mil Días, en realidad, este acto fue la ratificación de la alianza entre el Partido Conservador y la Iglesia católica, tal como lo señala Cecilia Henríquez al citar un artículo publicado en la revista *El mensajero del corazón de Jesús* en noviembre de 1887, titulado “La regeneración política en Colombia”:

Colombia se dirigía a pasos agigantados hacia su desquiciamiento social y orgánico, caminaba hacia su disolución completa como Estado, a la demoralización, a la anarquía más horrible, al descreimiento más absoluto... y quiso la providencia deparar un libertador, un caudillo, en Rafael Núñez [...] Gloria a Colombia y a su ilustre regenerador. [Henríquez, 1996, p. 82]¹²

Además de esto, la Iglesia se aseguró de erigirse como el cohesionador social al determinar la educación que recibían las nuevas generaciones. Según al Concordato de 1887, la educación pública en escuelas, colegios y universidades debía organizarse de acuerdo con los dogmas y la moral católica, por lo que era obligatoria su enseñanza. De manera que la educación no buscaba el desarrollo de ideas liberales y racionalistas de sus estudiantes, sino la formación de individuos dentro de los parámetros de la moral cristiana.

La instauración de ese orden político y cultural refractario que rechazaba la participación de cualquier tipo de disidencia se mantuvo durante tres décadas, hasta que el liberalismo volvió al poder, específicamente en 1936, cuando por medio de una reforma constitucional, Alfonso López

la idea de cultura ni dio lugar a su democratización, los nadaístas, en lugar de manifestar su rebeldía ante dicho orden desde la política, lo hicieron desde la cultura, lo cual constituye probablemente su mayor aporte a la sociedad colombiana.

12 Colombia fue consagrada al Sagrado Corazón de Jesús en 1902 por medio del Decreto 820 de ese año. Además, con este decreto se ordenó la construcción de la iglesia del Voto Nacional en el centro de Bogotá, cuya construcción se inició ese mismo año, hasta ser terminada en 1916. De acuerdo con Cecilia Henríquez Hernández, en Colombia la devoción al Sagrado Corazón de Jesús se remonta a 1867, cuando apareció en el país la revista mensual *El Mensajero del Corazón de Jesús*, lo que propició la expansión del culto a todas las esferas sociales colombianas, de manera que la consagración fue una continuación de esta devoción oracional.

Pumarejo, presidente en ese momento, intentó quebrantar la estrecha relación del Estado con la Iglesia. A pesar del fallido intento de la República Liberal (1930-1942) de secularizar el Estado y la sociedad colombiana, la Iglesia mantuvo su poder cultural por medio de diferentes estrategias, de manera que cuando el Partido Conservador volvió al poder, en 1946, con Mariano Ospina Pérez, esa lucha por la separación de la Iglesia del Estado político desapareció completamente. El Partido Conservador había logrado volver al poder luego de presionar a Alfonso López Pumarejo, antes de que terminara su segundo mandato (1942-1945), para que renunciara a la Presidencia de la República, ya que sus propuestas amenazaban seriamente el *statu quo*. Así, el proceso de secularización y democratización del Estado y la sociedad colombiana fue interrumpido. En 1946, el regreso del Partido Conservador a la Presidencia significó la victoria de la Iglesia frente a las amenazas liberales, pues de nuevo se afianzó en el poder, al tiempo que promovía una cultura del orden en medio de una atmósfera cargada de religiosidad, en la que la conformidad católica era sinónimo de buena ciudadanía.

Así, entre 1946 y 1953, la Iglesia recuperó el poco terreno perdido durante la República Liberal. El trabajo iniciado por la Acción Social Católica durante el mandato de los liberales se consolidó con el auspicio de Laureano Gómez, lo que dio una mayor fuerza a la Iglesia entre los colombianos. Así, en 1952, durante el periodo presidencial de Gómez, fue renovada la consagración del país al Sagrado Corazón (Ley Primera del 8 de enero de 1952), lo que significaba el restablecimiento oficial de la Iglesia en el poder.¹³ Así, durante el periodo de la reacción conservadora (1946-1953), los pocos mecanismos que logró establecer López Pumarejo para propiciar una educación laica fueron desmontados sistemáticamente:

13 La gran relevancia iconográfica e ideológica del Sagrado Corazón es evidente a lo largo de la historia del país, incluso hoy en día. Así, de la banda presidencial de Laureano Gómez con la imagen de un Sagrado Corazón oculto bajo el escudo nacional, se puede pasar al actual logo del partido del Centro Democrático, en el que se recupera esta imagen iconográfica de hondas implicaciones culturales en el país. Respecto a este análisis crítico de la presencia del Sagrado Corazón en la cultura colombiana, véase *Ciudadanías en escena: Performance y derechos culturales en Colombia*.

A partir de ese momento se intensificó el empeño de los gobernantes por “erradicar” la inclinación educativa de los años 30 y 40, se señaló la infiltración comunista en universidades y colegios a través de profesores y textos escolares. Esta influencia pretendió subsanarse a través de la inculcación de valores y hábitos de índole religiosa, al tiempo que se insistió [en] que la educación debía colocarse [sic] al servicio del restablecimiento del orden social. Esta voluntad de rectificación de la enseñanza, fundamentada en la égida del catolicismo, estaba a la vez atravesada por la agudización de las pugnas partidistas, por el acrecentamiento de la violencia política y por la crisis social que registró el país en este lapso. [Herrera, 1993, p. 56]

A finales de la década de los cincuenta, la Iglesia había recuperado y fortalecido todo su poder, puesto que había sido capaz de sobrevivir a la propuesta laicista liberal y mantenerse en el poder de la mano del Partido Conservador. A pesar de los constantes estremecimientos políticos—golpe a Laureano Gómez y la posterior dimisión del general Rojas Pinilla—, la Iglesia se mantenía incólume, ya que conservaba todo su poder sobre la vida privada y pública de los colombianos. De acuerdo con lo mencionado por Fernán González en *La Iglesia en el siglo xx*, el Frente Nacional otorgaba a la Iglesia un lugar preponderante en el nuevo acuerdo entre las élites, puesto que le devolvía la autoridad para determinar la moral y la ciudadanía de los colombianos:

El texto del plebiscito, que tenía carácter de reforma constitucional, representaba un cierto retorno a la confesionalidad del Estado, pues estaba encabezado en nombre de Dios como fuente suprema de toda autoridad y reconocía que una de las bases de la unidad nacional era el reconocimiento que los partidos hacían de la religión católica como la de la nación: como tal, los poderes públicos deberían hacerla respetar como elemento esencial del orden social. Además, la Comisión Política del liberalismo dio por canceladas las pugnas de origen o pretexto religioso, mientras un grupo de notables liberales dirigió al cardenal primado Crisanto Luque una carta en la que se declaraban “hijos sumisos de la Iglesia”, manifestando que su vinculación al liberalismo era de carácter

exclusivamente político y rechazando los errores del liberalismo filosófico [...] Así, el plebiscito retrotraía las relaciones Iglesia-Estado a las fórmulas conservadoras de 1886, con una diferencia importante: el plebiscito era obra de los dos partidos tradicionales. Por eso, el Frente Nacional significó una ruptura de la dependencia abierta de la Iglesia católica con respeto al Partido Conservador y el fin de sus conflictos tradicionales con el Partido Liberal, al hacerla parte del régimen bipartidista. [González, 2016]

En 1958, cuando Gonzalo Arango publicó su manifiesto, se enfrentó a una Iglesia fortalecida, completamente afincada en el poder gracias al nuevo acuerdo establecido entre las élites de los partidos Conservador y Liberal: el Frente Nacional. Así, aunque Arango nació cuando los liberales alcanzaron el poder presidencial en el país, creció en medio de un contexto en el que la Iglesia continuaba ocupando un lugar preponderante, situación que rayaba en el fanatismo en su natal Antioquia.

La Iglesia: Un lastre para el país

En el *Manifiesto*, Arango culpa a la Iglesia de la incapacidad del país de alcanzar la modernidad, pues consideraba que esta lo mantenía sumergido en un oscurantismo demasiado parecido a la Edad Media. Denunciaba que, a pesar de la supuesta independencia política, el país continuaba siendo colonizado culturalmente por la moral cristiana, que se imponía en todas las dimensiones culturales de la vida del país, al plantearse como la única verdad posible.

Nuestro nacimiento como cultura es un aborto engendrado por la Madre España, madre de todos los idealismos bastardos de Europa: catolicismo, feudalismo, monarquía. Ese legado espiritual nos trajeron las carabelas de los conquistadores: una religión que conforma una mentalidad dogmática, oscurantista, refractaria a las libertades del espíritu, y que encadena al hombre a la ignorancia y a los temores supersticiosos de los idealismos trascendentes. Y un idioma sin cultura universal, pues el Siglo de Oro español, máxima empresa del espíritu ibérico, produjo una literatura al servicio de la religión y de la nobleza. [Arango, 1958, p. 16]

Esa imposición sobre el cuerpo y la mente de los colombianos aseguraba el mantenimiento del orden político y social del país, que debía ser destruido:

No dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio. Todo lo que está consagrado como adorable por el orden imperante en Colombia, será examinado y revisado. Se conservará solamente aquello que esté orientado hacia la revolución, y que fundamente por su consistencia indestructible, los cimientos de la nueva sociedad. [Arango, 1958, p. 35]

A finales de la década de los cincuenta, el poderío de la Iglesia se extendía a las aulas de clase, pues, al igual que las demás propuestas de la República Liberal, la propuesta de una educación libre de cualquier dogma religioso había quedado aplazada. Esta enseñanza confesional impedía la entrada de la sociedad colombiana al mundo moderno, puesto que, en lugar de la razón, se utilizaba la fe para dar respuesta a cualquier problema. Por ello, el control que la Iglesia ejercía sobre las instituciones educativas aislaba al país de las corrientes ideológicas y culturales de las demás partes del mundo. Las instituciones educativas continuaban siendo espacios para el adoctrinamiento del individuo de acuerdo con la moral católica, lo que implicaba la restricción del conocimiento, puesto que solo se enseñaba y se podía aprender lo que determinara la Iglesia; cualquier idea diferente era censurada y prohibida.

La larga crisis política y de orden público posterior a la muerte de Gaitán hizo que el Partido Conservador y los jerarcas de la Iglesia coincidieran en que había que emprender una campaña de recristianización y reeducación patriótica de la sociedad. La entronización de cuadros del Sagrado Corazón de Jesús en las escuelas y colegios se incrementó, y la Virgen de Fátima se puso de moda. Las oleografías religiosas y de próceres de la patria se imprimieron en abundancia y se entregaron a las 355 escuelas existentes en el departamento. Adicionalmente, por decreto se instituyó el acto semanal de izada de bandera “mientras la comunidad entona el himno nacional” y expresa “Juro por Dios”. [Melo, 1996, pp. 579-580]

Después del 9 de abril de 1948, luego de que se había sido evitado a sangre y fuego el regreso de ideas liberales a la Presidencia, se inició un proceso de restablecimiento del orden en los términos de la élite refractaria conservadora y católica. Era necesario formar a las nuevas generaciones en esa idea única de orden posible, el establecido por la Iglesia, amangualada con el Partido Conservador, lo que llevó a que en el escenario aparecieran personajes ilustres que hacían parte de la historia del país, y que aún hoy en día se reproducen como espectros que vociferan los mismos argumentos, solo que con otros nombres.

La recristianización tuvo como paladines a monseñor Miguel Builes, a Félix Henao Botero, al padre Fernando Gómez Mejía, al secretario de Educación Joaquín Pérez Villa y a visitantes escolares como José María Rodríguez Rojas. En la ofensiva ideológica, Félix Henao opinaba que “el antídoto contra el existencialismo, la comodidad y el totalitarismo era la eucaristía como pedagogía de juventudes. Así se debía luchar contra las doctrinas laicas modernas” [*El Colombiano*, Medellín, 30 de enero de 1949]

El magisterio fue el centro de esta arremetida doctrinaria desde 1949: “expurgar al profesorado de tanto elemento comunista o libre pensador, basar los programas en tesis espiritualistas y darle a la enseñanza una estructura de acuerdo a nuestra índole indo-latina, son imperativos de la restauración” (*El Colombiano*, Medellín, 14 de noviembre de 1944). (Jiménez, 1996, p. 580).

Arango criticaba la educación porque, en lugar de propiciar la apertura del individuo a otras posibilidades, reafirmaba las restricciones morales aprendidas en la casa y en el templo. Sin embargo, señalaba que la educación podría propiciar el cuestionamiento del orden tradicional si promovía una formación basada en la razón, y no en el dogma. Por ello, señalaba la necesidad de liberar la educación del lastre de la Iglesia, de modo que dejara de ser un espacio para la reproducción del mismo molde, para convertirse en un lugar para la libertad de pensamiento, porque “Todo eso que reconocemos como la herencia de la Hispanidad pesa como un lastre sobre nuestra sociedad, impidiendo una evolución de la cultura en relación directa con la evolución científica del mundo moderno” (Arango, 1958, p. 16). En ese sentido, Arango veía

en las instituciones educativas, fábricas de individuos obedientes cuyo germen de sublevación era mitigado para siempre, dispuestos a asumir el rezagado lugar que les correspondía dentro de la sociedad desigual a la que pertenecían. Por ello, Arango encontraba en la renuncia a las instituciones educativas la posibilidad de la sublevación:

Trágicas consecuencias individuales y sociales trae consigo la educación elaborada de antemano, seleccionada [...] a partir de ese desconcierto surge la claudicación o el abandono, dos maneras de cometer el suicidio moral e intelectual. Claudicación por negarse a aceptar una cultura elaborada con sofismas de distracción; y abandono de toda esperanza, de la lucha del dinamismo que se apaga y se repliega en una angustia solitaria e infecunda [...] No tiene más alternativa que claudicar de los estudios en una decisión sublevada contra la cultura de simulación que se le ofrece, o adaptarse a los estrechos moldes del conformismo espiritual de esa cultura [...] Lo que demuestra que cualquiera sea su elección, el estudiante colombiano elige siempre un fracaso. [Arango, 1958, p. 16]

Esa sublevación significaba un fracaso, en cuanto implicaba la renuncia a seguir el camino determinado para alcanzar el supuesto éxito que ofrecía la sociedad colombiana en ese momento: la consolidación de una familia de clase media sostenida por el trabajo del padre asalariado, pues “la vida del hombre colombiano es una mentira que se repite para sí y con relación a los otros; en que la carta del ciudadano es un pacto de conformismos y vergonzosas resignaciones” (Arango, 1958, p. 10). Así, Arango señalaba que la Iglesia y las instituciones educativas no hacían más que continuar reproduciendo el modelo social que perpetuaba las mismas tradiciones sin dar lugar a ninguna posibilidad de cambio. Además de esto, Arango identificaba la incoherencia entre lo que se aprendía en las aulas de clase y su relación con la realidad del país, refiriendo su propia experiencia:

Cuando el individuo reacciona ante la presión educativa, y se aventura en la libre investigación para conocer como verdadero aquello que comprueba con su experiencia directa, entonces surgen las contradicciones, la confusión, la desesperación del espíritu que no encuentra su camino, ni su

objetivo, ni sus fines éticos [...] Todos los idealismos se derrumban, y con ellos, esas esperanzas ingenuas que se pudrieron sobre el mundo, sobre la vida, sobre la cultura y sobre la trascendencia. El hombre colombiano, en la mitad de su torpe y oscuro camino, se extravía en el más desolado escepticismo, por culpa de los sistemas educacionales esclavizantes y tiránicos. [Arango, 1958, p. 20]

En ese sentido, el *Manifiesto* convocaba a realizar una revolución capaz de destruir o, por lo menos, desacreditar ese orden imperante católico y feudal, por medio de la controversia y el cuestionamiento. El nadaísmo no suponía la instauración de un nuevo orden, sino, por el contrario, una revolución de destrucción: “Aspiramos a desacreditar el ya existente [orden tradicional] por la imposibilidad de hacer las dos cosas, o sea, la destrucción del orden establecido y la creación de uno nuevo” (Arango, 1958, p. 34). Una evidencia del grado de represión que la Iglesia ejercía en la sociedad y la cultura colombiana es el relato de Illán Bacca sobre su estadía en Medellín en los años en que surgió el nadaísmo:

No era nada raro que, por instancias de la curia, la policía sacara a empujones a los asistentes a un cineclub que proyectaba *Los tramposos*, una película de la Nueva Ola Francesa. O que, también ordenado por el arzobispo, se hiciera retirar de los estantes de las librerías, *Sexus* de Henry Miller, traducido por el intelectual antioqueño Alberto Acevedo Benítez. [Bacca, 1998, p. 214]

Locos, geniales y peligrosos: Gonzalo Arango nombra una generación

Usted es joven, luego es NADAÍSTA;

usted es NADAÍSTA, luego es joven.

No hay que aceptar el mundo como es, sino como uno quiere que sea.

Gonzalo Arango, *Manifiesto nadaísta*

El sujeto joven, por naturaleza está unido al concepto de vanguardia, pues desde los manifiestos de principios del siglo xx se aludía a la juventud como un *locus* de enunciación que significaba renovación y transformación. Así, a la idea de una nueva generación que renovaba las fuerzas y la energía de las sociedades, fue asociada la idea de vanguardia, que también quería significar lo mismo. A pesar de esto, no se puede afirmar que cada nueva generación sea una vanguardia. En realidad, la atribución de esta categoría responde a otras determinaciones históricas, políticas y sociales. En ese sentido, la asociación de la juventud a una idea de vanguardia depende del contexto sociocultural en el que se desarrolla, ya que el carácter vanguardista solo tendrá sentido si significa una contravención o un avance respecto a las reglas o cánones establecidos.

De acuerdo con lo expresado por Gonzalo Arango en el *Manifiesto nadaísta* (1958), los llamados a destruir el orden establecido eran los jóvenes, pues en ellos permanecía un resto de libertad, en el que bullía la vida, el instinto irracional y la incorrección de los sentimientos. En su manifiesto, Arango no habla a nombre propio, sino de una generación: *nosotros los jóvenes*, una generación frustrada. Aunque en cierta medida esa decepción era una proyección de su experiencia, la generación de los años cincuenta experimentaba esa sensación. De acuerdo con lo mencionado por Carlos Reina en sus tesis de doctorado *Historia de los jóvenes en Colombia*, a diferencia de la juventud de los años veinte y treinta, que se había granjeado un espacio en la política gracias a su posición social y su capacidad discursiva,¹⁴ los jóvenes de la década de los cuarenta y cincuenta

14 Durante la década de los años veinte, la juventud de la élite se organizaba de acuerdo con el partido político de preferencia. Esas nuevas generaciones que no eran tenidas en cuenta por

permanecieron en la invisibilidad, puesto que durante el periodo de la violencia, en el campo eran carne de cañón —ya fuera como parte del ejército o de las primeras formaciones de subversión—, mientras en las ciudades simplemente continuaban el modelo de vida pequeño-burgués del trabajo y el matrimonio. Ni los jóvenes urbanos ni los rurales llegaban a comprender claramente las razones del conflicto —dirimido por la clase dirigente tradicional del país—, debido a la falta de educación y formación política. De manera que dos décadas antes del surgimiento del nadaísmo, la juventud no era considerada por la sociedad más allá de su valor vital como fuerza de trabajo y de combate, como elemento que renovaba los engranajes de producción de la adultez.¹⁵

A finales de la década de los cincuenta, la juventud no existía como concepto, puesto que no existía un claro periodo de transición entre la infancia y la adultez. Dependiendo del estatus social y económico, los niños se vinculaban al campo laboral; así, los más pobres empezaban desde muy pequeños, cuando podían seguir órdenes, mientras los de clase media lo hacían al final de la pubertad, luego de culminar su ciclo escolar básico. De manera que en la sociedad colombiana no existía un espacio ni un tiempo para la transición de la niñez a la adultez, puesto que todos debían trabajar,

los políticos de vieja data (generación del centenario), se vinculaban por medio de proyectos de publicaciones periódicas, por lo regular de muy corto aliento, para explorar la relación entre el campo literario y la política, puesto que podían servirles de trampolín para hacerse a un nombre y una voz, de forma tal que, demostrando su madurez y seriedad, pudieran acceder al restringido espacio de la política que pertenecía solo a los adultos, tal como se verá más adelante. Es importante resaltar que estas posibilidades de participación y agencia de la juventud eran exclusivas de quienes pertenecían a la élite social, económica y política, puesto que los demás jóvenes permanecían por lo general limitados a los caminos que habían sido trazados previamente para ellos por la sociedad.

- 15 Además de esto, es importante mencionar que hasta la década de los años cincuenta, la juventud representaba una importante fuerza manipulable para los partidos políticos tradicionales, que las soliviantaban en momentos de coyuntura política. Por esa razón, las únicas juventudes que podían identificarse eran las políticas, aquellas que nacían bajo la tutoría de los partidos y que luego las vinculaban de acuerdo con sus intereses. Esto permite reconocer la importancia de la propuesta nadaísta, puesto que fue un movimiento juvenil, identificable por los colombianos, que nació sin ningún auspicio político. Así, mientras las anteriores generaciones de jóvenes simplemente continuaban reproduciendo el modelo tradicional de acceso a los lugares de poder, la propuesta nadaísta la negaba al mismo tiempo que la criticaba, lo que significó un importante espacio de independencia y autonomía que lamentablemente luego los jóvenes perdieron con el paso del tiempo.

ya fuera para sobrevivir o para pagar deudas, debido a la desigualdad imperante. En este sentido, cualquier actividad que fuera realizada al margen de los imperativos de trabajo y sacrificio que dictaba el orden conservador normalizado, significaba una gran rebeldía. Esa linealidad inconsciente era precisamente aquello que Arango denunciaba en su manifiesto: la incapacidad de vivir, debido a la necesidad de cumplir con obligaciones y deberes que se seguían sin ningún tipo de cuestionamiento ni reflexión. En este postulado contra las convenciones que impedían el libre desarrollo de los jóvenes resuena la respuesta que, a principios del siglo xx, dio Tristan Tzara respecto a la pregunta por el surgimiento del dadaísmo:

Dadá nació de una rebelión que era común a todos los jóvenes, una rebelión que exigía una adhesión completa del individuo a las necesidades de su naturaleza, sin considerarlas para la historia, la lógica, la moral común, el Honor, la Patria, la Familia, el Arte, la Religión, la Libertad, la Fraternidad y tantas otras nociones correspondientes a necesidades humanas, pero de las cuales no subsistían más que esqueléticos convencionalismos, porque habían sido vaciadas de su contenido inicial. Queríamos morar al mundo con ojos nuevos y queríamos reconsiderar y poner en tela de juicio la base misma de las nociones que nos habían sido impuestas por nuestros padres, probar su justeza. [Citado por Mario de Michelli, 2000, pp. 135-136]

En este sentido, Arango invitaba a la nueva generación a preguntarse por las posibilidades de realización a las que podían acceder en el contexto colombiano, de modo que se pudiera interrumpir la perpetuación del orden establecido, por lo menos en el acontecer de la vida individual. El matrimonio, el trabajo y, en el mejor de los casos, la universidad eran las únicas perspectivas de futuro que tenían los jóvenes colombianos de clase media a finales de la década de los cincuenta:

Y si es cierto que nosotros no tenemos nada que perder, pues esta sociedad no nos ha ofrecido ninguna posibilidad de realizarnos independientemente sin la previa sujeción a sus prejuicios y a sus dogmas, en cambio sí tenemos mucho que ganar: el derecho a ser libres frente a la mentira que se nos propone, y por lo cual, en el caso de aceptarla, la sociedad nos pagaría una

halagadora remuneración en títulos, en posiciones y en dinero. [Arango, 1958, p.11]

Con su manifiesto, Arango renunciaba a todas las expectativas que había sobre él, a todos los sueños prefabricados que intentaban imponerse a su vida individual. La universidad, la familia, la Iglesia y la cultura misma eran instancias que reproducían y perpetuaban el orden imperante. Por eso, proclamaba un grito de rebeldía que anunciaba su renuncia a todas las instituciones que parecían determinar su vida: la universidad, la familia, el trabajo y la literatura. Llamaba a la juventud a renunciar a la tranquila quietud de la continuación de las formas del orden establecido del ascenso social, pues con este paradigma la rebeldía de la juventud era silenciada y acallada.

Llamado a una juventud heroica

En el apartado “El nadaísmo y los cocacolos” del *Manifiesto nadaísta* (1958), Arango se refiere al 10 mayo de 1957, fecha en que el general Rojas Pinilla fue derrocado, pero no como la fecha de derrota, sino como el inicio del despertar de la juventud colombiana, a la que llamaba a sumarse a su propuesta:

Un día se sacudió [la juventud]—el 10 de mayo—incapaz de resistir las abominaciones, y demostró su pasión por ciertos ideales para tener conciencia de su dignidad de seres libres, y de su gran poder de decisión histórica [...] Ese día aportó su sangre y el sentido heroico del sacrificio para derrumbar una tiranía castrense que al fin de cuentas fue una vergüenza que defraudó la fe de los colombianos, y cubrió de ignominia la libertad y la cultura. [p. 33]

En lugar de mencionar la decepción y la frustración que había significado para él la dimisión de Rojas Pinilla, Arango decidió cambiar su versión para identificarse con los movimientos universitarios que, sin darse cuenta, hicieron parte de la maniobra política diseñada para destituir a Rojas Pinilla. Así, la fecha que en realidad había significado su completa decepción, en el manifiesto aparecía como el acontecimiento que supuestamente había dado inicio al despertar de la juventud.

El Nadaísmo y los "Cocacolos"

Por GONZALO ARANGO

(Especial para EL ESPECTADOR-Dominical)

Los Cocacolos parecen decir: No hay que aceptar el mundo como es, sino como uno quiere que sea. Por esta razón, ellos forman inconscientemente la generación del Nadaísmo. ¿Quién es un Cocacolo?

El que no ha llegado a la edad de la razón, en el sentido en que no acepta la vida como un acontecimiento serio, con deberes, responsabilidades y compromisos.

Siente hondamente la pasión de vivir. Es una existencia vacía de ideales, más cerca de las emociones que de la reflexión.

Cambió, en un excelente negocio, la metafísica y el cielo por el deporte y el baile; la biblioteca por los estadios olímpicos; la academia por el cinematógrafo.

Se cuida más de su apariencia externa que de la vida interior.

Para él no significa nada la frase tonta de Sócrates: "Conócete a ti mismo".

Perfumado, seductor, sufre el éxtasis del bolero y la fascinación voluptuosa del rock and roll.

Es indistintamente alegre al soñar que al despertarse.

Carece de ideales. No tiene rumbos, ni destino, ni proyección. Vive extraviado en el presente. No va hacia ninguna parte. No viene de ninguna otra.

No tiene respuesta para ninguna pregunta. Pero no se pregunta nada.

Se desmaya en los instantes de la ternura. No resiste la crudeza de la vida erótica. En la posibilidad de elegir su forma de amor, elegiría el amor libre. Es sano y sensual. Romántico de una manera apasionada. Es libertino en las apariencias sociales y mundanas, pero casto en el fondo de su corazón.

Depende en tal forma de

sus padres en lo económico y en lo espiritual, que han terminado por enamorarse de ellos, contrayendo el complejo de Edipo (los jóvenes) y de Electra (las jóvenes).

Se ha edificado contra el puritanismo familiar su propia moral hedonista. Contra la moral establecida eligió el placer y la desobediencia.

Su ideal intelectual es ser librepensador, pero no tiene pensamientos libres, ni de los otros.

Le gusta ser comunista, nadaísta y existencialista para desobedecer a sus tutores y a sus padres; y para que sus amigos piensen que es un inconformista y un revolucionario.

No tiene dudas. No se decepciona porque nada espera.

Ingenuamente identifica el bien y el mal, el vértigo de la muerte heroica y de la muerte estúpida.

No le importan las causas primeras, ni los fines ulteriores de la existencia. Su vida es lo inmediato: un pasar, un dejar, un estar. Se detiene en el éxtasis sensual y la vida ociosa.

La muerte no es para él una puerta que abre posibilidades trascendentes, sino un lúgubre renunciamento al baile, los besos, el frenesí, la embriaguez, los deslumbrantes chaquetas "Mc Gregor", el viaje a la luna, el triunfo de los bolcheviques.

Hace revoluciones heroicas, y a la hora de la victoria se va para un cumpleaños, mientras sus enemigos cobran por ellos la sangre de sus sacrificios.

Su ideal de la santidad y el heroísmo es el deportista, el delincuente y, el astro cinematográfico.

Confunde un ataque al corazón con la crisis de la poesía...

« Imagen 6. El Espectador (19 de julio de 1958). El nadaísmo y los cocacolos.

Sin embargo, es importante mencionar que, a lo largo del *Manifiesto*, Arango se refiere al escepticismo de la juventud colombiana, lo que en gran medida era una proyección de su anterior estado de frustración. Por ello, se podría afirmar que el *Manifiesto* describe su propia transformación, pues expresa que ese estado de decepción, en lugar de condenarlo a la impotencia, se convirtió en la experiencia necesaria para formular su propuesta de revolución. Así, en lugar de referirse a la juventud pobre y oprimida que había visto durante su deambular por Cali, aludía a la juventud que había sido capaz de manifestarse contra Rojas Pinilla, a la que se sumó *a posteriori*, sin haber tenido ninguna relación con ella, e incluso tras haber estado en el lado contrario.¹⁶

Así, Arango se apropia de las manifestaciones nadaístas y las enuncia como la primera expresión de esa generación innombrada a la que otorgará el título de *nadaísmo*, y las define como una expresión del estado de escepticismo en que se encontraba la juventud, que en realidad era su estado. Es como si Arango se hubiese dado cuenta de que había estado jugando en el bando equivocado, así que decidió refutar y criticar al dictador que hacía unos meses había sido su jefe supremo. De manera que el *Manifiesto* se convierte en la narración del triunfo del estado de escepticismo:

... rechazados por las clases dirigentes, combatidos y perseguidos, y ante la indiferencia complaciente y despectiva de nuestros intelectuales consagrados incapaces de una varonil rectificación a nombre de la libertad del espíritu; y mientras merecemos el respaldo de una juventud revolucionaria que ha vivido marginada por falta de oportunidades y próxima a la frustración de sus grandes poderes creadores, el nadaísmo estará abierto a todos los inconformismos y todas las irreverencias de tipo cultural, estético, social y religioso. [Arango, 1958, p. 13]

16 La conciencia de esa transición aparece en el cuadro "Vida política" del esquema que Arango hace de su vida, puesto que allí menciona que durante la época de Rojas Pinilla fue fascista, para luego pasar al anarquismo, y de ahí, al nadaísmo.

Pero ¿por qué la juventud aparecía en el escenario público como una generación heroica? Los medios de comunicación adjudicaron el derrocamiento del general Rojas Pinilla a la juventud colombiana. Los jóvenes universitarios fueron visibilizados en el escenario público, pues gracias a las artimañas políticas empleadas en la prensa se habían convertido en los héroes que habían liberado al país del lastre de la dictadura militar. Lo mejor era atribuir el derrocamiento del dictador a un movimiento popular, de modo que se pudieran ocultar las enmarañadas argucias políticas construidas por las élites políticas. Al paro cívico, convocado por la clase dirigente tradicional del país para destituir al mismo general que habían puesto, asistió la juventud universitaria para protestar por la reciente muerte de dos estudiantes el 5 de mayo de 1957, lo que constituyó el detonante definitivo para derrocar a Rojas Pinilla:

Días antes había sido detenido, en Cali, Guillermo León Valencia, lo que provocó que se dieran manifestaciones en todo el país. En Bogotá, los estudiantes de la Universidad Javeriana por primera vez decretaron cese de actividades lanzándose a bloquear el tráfico en la carrera séptima: era el 2 de mayo de 1957. La actitud de los javerianos se extendió por todo el país, y comenzaron los desórdenes callejeros; tachuelas, piedras, gases lacrimógenos, gente huyéndoles a las cargas de la policía y el ejército; esa era el panorama que durante ocho días consecutivos sacudió a las principales ciudades del país, en particular a Bogotá y Cali [...] Los estudiantes, distribuidos en brigadas, recorrían todos los almacenes y establecimientos públicos pidiendo a sus dueños que cerraran y bajaran las rejas, pues la orden era paro general. El paro adquirió elementos dramáticos cuando todos los bancos cerraron sus puertas al público. [Reina, 2012, pp. 96-97]

Resulta relevante el hecho de que la protesta universitaria se iniciara en la Pontificia Universidad Javeriana, puesto que su vinculación directa con la Iglesia la llevó a fungir como uno de sus órganos de poder en la lucha contra el régimen que impedía la continuación de la clase dirigente tradicional en el país. Aunque la Universidad Nacional también estuvo involucrada en las protestas de 1957, en remembranza de la muerte de

los estudiantes ocurrida el 9 de junio de 1954, su participación no fue definitiva.

Por esta razón, como la juventud fue elogiada y ponderada por la sociedad colombiana, pues, de acuerdo con los medios de comunicación, las protestas universitarias habían desempeñado un papel fundamental en el derrocamiento del general, la juventud adquirió un protagonismo respetable en la sociedad, ya que la prensa y la clase dirigente le atribuyó la victoria de la democracia sobre la dictadura, cuando en realidad todo se había tratado de una artimaña finamente urdida y pactada entre las élites, en la que la comunidad universitaria solo operó como brazo de fuerza de la confabulación. Los jóvenes aparecieron en el escenario cultural como una nueva generación que había sido capaz de devolver la libertad al país:

Se les ha elogiado, se les ha apreciado y seguramente por allá entre un fólter y otro deben estarse fabricando no pocos sonetos, poemas, romances. Pero siempre se les nombra “la calumniada generación de los ‘cocacolos’”, o lo que es espantoso, “la generación del rock and roll”. No puede ser. Nuestros estudiantes, estos que estuvieron en todas las calles de todas las ciudades del país, los que impusieron el cierre de la Universidad y sin un instante a perder llevaron a todas partes un nuevo himno remozado y heroico, que sonaba con el tono de clarín juvenil por entre los gases y las balas. Esta generación cuya conciencia plana se despertó en medio de una dictadura, rodeada de gestos agrios, de padres y madres tristes o descontentos, esta generación que en pocos días adquirió una disciplina y llenó la patria con su ideal, el viejo ideal de la libertad a toda costa, aun de la vida, sabe cómo es Colombia y hasta qué punto se puede contar con ella, desde que cumple siete años y avanza hasta el bachillerato. Ha visto caer a sus compañeros y entiende muy bien que ningún ardid puede tapar las injusticias que afrontan al país y los actos que lo deshonran. ¿Y es la generación de los “cocacolos”? ¿Es así como esa muchachada, los hombres y mujeres del mañana han de pasar a la historia? [*El Tiempo*, La generación del 10 de mayo, 11 de mayo de 1957, cit. en Reina, 2012, p. 172]

Esa narrativa de heroicidad fue aprovechada por Arango en su manifiesto, pues en lugar de llamar a la juventud *frustrada y decepcionada*, tal como la había visto y él mismo se había sentido en Cali, a aquellos cocacolos heroicos loados por la prensa y la élite los llamó *salvadores de la sociedad*:

Esa sacudida de los cocacolos hizo temblar de la raíz a la altura el engranaje blindado del gobierno militar que postergaba para nunca la necesidad de una revolución económica y espiritual que nunca llegó y que sigue siendo impostergable [...] Ese día hizo respetable y admirable [la juventud] para el país. Pero constituyó, después de todo, un salto en el vacío en el que nada ganó históricamente como generación. [Arango, 1958, p. 33]

Esa referencia a las protestas universitarias, al igual que su cambio de postura respecto a la figura de Rojas Pinilla, obedeció a una estrategia discursiva, más que a una convicción política. De manera que en el *Manifiesto*, Arango llamó a esos jóvenes *la generación de la amenaza*. La ambigüedad política del *Manifiesto* es evidente, puesto que, a pesar de que señala el aparente triunfo de la juventud universitaria, menciona que en realidad no logró nada, puesto que las estructuras seguían siendo las mismas. En este sentido, Arango alude a la juventud como un significativo vacío en el que reúne tanto el aparente triunfo de la protesta universitaria, como la juventud frustrada de la que se sentía parte.

Los cocacolos, la juventud luminosa convocada por Gonzalo Arango

En el apartado XII del *Manifiesto* (“El nadaísmo y los cocacolos”) se afirma que los cocacolos eran los llamados a realizar la revolución. ¿Quiénes eran ellos? De acuerdo con Álvaro Medina, testigo de la época, a finales de los años cincuenta se acuñó la palabra *cocacolo* para referirse a los adolescentes que iban a fiestas familiares, en donde bailaban y solo podían beber coca-cola, puesto que tenían prohibido consumir bebidas alcohólicas.

Cuando nos invitaban a la fiesta, nos sentíamos grandes e importantes. Las reuniones podían ser melcochas bailables, bautizos de muñecas, empanadas bailables, coca-colas bailables, cumpleaños, cumpleaños de quince y presentaciones en sociedad, entre otras. Eran la forma como los padres trataban de socializar a los “chinos” y a las “chinas”. En algunas casas las fiestas eran de las 3:00 a las 6:00 p. m. [...] Los preparativos a propósito de estas reuniones incluían [...] la compra de una canasta de coca-cola pequeña, que luego era colocada en una olla grande (la del ajíaco de los domingos) y a la que se le añadían dos o tres copitas de ron y limón en rebanadas, mejor dicho, un cubalibre. Nos sentíamos como personas mayores tomando trago [...] Ya más grandecitos, las fiestas eran a una hora diferente: 8:00 o 9:00 p. m. [...] La verdad, en las casas no es que dieran mucho de beber, entonces había que meter camuflada entre la ropa una botella de algún licor [...] se escondía en el baño de emergencia, en la cisterna, y cada vez que se iba al baño se tomaba un traguito. [Borda, 2014, p. 60]

Arango reconocía un atisbo de libertad en aquellos que apenas abandonaban la niñez y, por lo tanto, disfrutaban de la libertad de la irresponsabilidad y la ausencia de cualquier tipo de compromisos: “Es un tipo adónico que no ha llegado a la edad de la razón, en el sentido en que no ha aceptado la vida como un acontecimiento serio, con deberes, responsabilidades y compromisos” (Arango, 1958, p. 29).

Esa osadía significaba la posibilidad de la revolución a la que aspiraba. Así, aunque no pertenecía a esa nueva generación, con su manifiesto pretendía serlo, puesto que constantemente criticaba lo que había sido y en lo que había creído hasta hacía poco:

Cambió [la generación de los cocacolos] en un excelente negocio, la metafísica y el cielo por el deporte y el baile; las iglesias por los estadios olímpicos; la biblioteca por la cancha de tenis; las aulas académicas por el cinematógrafo. Se cuida más de su apariencia externa que de la vida interior. [Arango, 1958, p. 29]

Así, el Gonzalo Arango que había permanecido largo tiempo en la biblioteca de su universidad y su colegio, ya fuera como usuario o como trabajador, despotricaba de esos espacios, y también de la Academia y las reflexiones filosóficas.

Arango consideraba que los cocacolos podían cuestionar las instituciones sin consignas ni protestas, sino con la vida misma, pues eran la promesa de la transformación y la revolución. Sin embargo, en su manifiesto señalaba que esa generación no era consciente de su potencia, por lo que se veía en la necesidad de llamarlos a ese maravilloso invento que había imaginado en soledad. Arango se rebelaba contra la idea de su fracaso pensando en la luminosidad de esa nueva generación, aún libre de las aspiraciones veleidosas de hacer parte de la restringida intelectualidad colombiana, a la que él mismo había aspirado años atrás. Luego de adjudicarles esa responsabilidad, invitaba a los cocacolos a asumir la responsabilidad de su papel dentro de la historia del país:

El cocacolo es eso. Pertenece a una generación innominada que irrumpe como una claridad al fin de una larga noche de la burguesía colonial [...] Ante esa catástrofe social, ante esa desintegración de la estructura del viejo orden burgués, esta generación sigue sin decidirse, temerosa de entrar en la Historia, de ser una generación histórica [...] Esa generación de jóvenes eunucos mentales sólo tiene un camino para asumir su propia conciencia histórica: ¡Ser la Generación nadaísta! [Arango, 1958, p. 31]

Arango consideraba que la frivolidad de los cocacolos era el espacio susceptible de la revolución, porque la permanencia en el gozo de la vida permitía a esa nueva generación mantener cierta distancia respecto a las exigencias de las instituciones tradicionales. Ese deleite por los pequeños placeres de la trivialidad contradecía del todo el paradigma de la trascendencia que imponían la moral cristiana y las ideologías políticas.

De acuerdo con la fe católica, la vida es solo un valle de lágrimas lleno de dificultades y sacrificios que termina con la muerte, momento en que el hombre podría aspirar a la trascendencia de los cielos. Ese principio era compartido por la mayoría de los colombianos, lo que determinaba una vida de virtud que condenaba y castigaba los excesos

del cuerpo, concebido como cárcel del alma. Esto implicaba un serio control sobre el individuo, ya que cualquier manifestación instintiva de este era considerada pecado, si no se desarrollaba de acuerdo con los límites que determinaba la doctrina católica. Esto implicaba que, para muchos colombianos, el cuerpo solo fuera fuerza de trabajo, pues sus dimensiones sexual y sensorial solo eran exploradas bajo el yugo de la moral cristiana, que las satanizaba.

Gonzalo Arango Pasó Fin de Semana en la Cárcel

Por su Manifiesto "Nadaísta". Le Robaron los Pantalones, en "La Ladera".

Gonzalo Arango, el fundador del "Nadaísmo", fue detenido reventivamente el sábado pasado por orden de la Inspección Décima Municipal de Medellín, y permaneció en "La Ladera" hasta las horas del medio día de ayer.

Un redactor de este periódico estableció comunicación telefónica hoy con el doctor Gabriel Restrepo Rivas, director de "La Ladera", y lo interrogó sobre el caso de Gonzalo Arango. El doctor Restrepo dijo:

"Sí. Gonzalo Arango estuvo preso aquí en "La Ladera" durante el "puente". Entró a la cárcel el sábado, y ayer a las 12 del día fue puesto en libertad.

—¿Qué comportamiento siguió Gonzalo Arango durante su prisión?

"Una conducta perfectamente sencilla y normal. No hubo problemas."

Continúa en la pág. 8ª columna 3ª)



GONZALO ARANGO

"Hay Quienes Quieren Negociar con las Desgracias del País"

« Imagen 7. El Espectador (19 de agosto de 1959). Gonzalo Arango pasó fin de semana en la cárcel.

Arango reconocía que esa concepción casi medieval era tímidamente transgredida por los cocacolos, quienes precisamente, por su frivolidad y superficialidad, se dedicaban a disfrutar la vida en el presente de las dinámicas sociales, sin ningún tipo de pretensión de trascendencia, ni compromiso político ni moral:

No le importa el camino ascético que conduce a la perfección del Alma. En lugar del arduo sendero de la virtud eligió la satisfacción de los instintos naturales [...] La muerte no es para él una puerta que abre posibilidades trascendentes, sino un lúgubre renunciamiento al baile, los besos, la embriaguez, las luminosas chaquetas McGregor, la última moda, el viaje a la luna, el triunfo de los bolcheviques [...] Perfumado, seductor, sufre el éxtasis del bolero y siente la fascinación voluptuosa del rock and roll. Capaz de todos los excesos brutales y de renunciamientos generosos. Ingenuamente identifica el bien y el mal, el vértigo de la familia heroica y de la muerte estúpida. [Arango, 1958, pp. 29-30]

Arango se rebela contra ese principio de trascendencia cristiana que lo habría condenado a conformarse con su fracaso, con la esperanza de la redención en la muerte. Se da cuenta de que esta no es una puerta, sino, por el contrario, la negación de toda posibilidad. Así, en contraposición a ese final que implicaba una renuncia a la lucha, se concentra en la vida y sus posibilidades de libertad. Esa renuncia implica un giro fundamental, puesto que, en lugar de continuar postergando la felicidad en la vida, pretende buscarla en el presente de esta:

Hostiles a la aceptación de esa herencia que nos disimulan con un orden de valores aparentemente estables, la generación de los cocacolos ha renunciado al bien, a la virtud, al orden y a la belleza, porque sabe que esos valores representan unos idealismos bastardos y anacrónicos que exigen la renuncia a la libertad, al mundo y a la pasión de vivir. [Arango, 1958, p. 32]

A lo largo del *Manifiesto*, Arango aboga por la vida, y configura un campo semántico nuevo: proclama la redención del cuerpo natural, las

sensaciones, los instintos, la sexualidad, los excesos. Enuncia la moral del hedonismo, concentrada en el presente. Esa transformación de la comprensión de la muerte implicaba la renuncia a la vida de sacrificio cristiana: “Siente hondamente la pasión de vivir. Es una existencia vacía de ideales, más cerca de las emociones que de la reflexión” (Arango, 1958, p. 29). En esa medida, aunque Arango compartía el deseo de promover una cultura moderna, con este tipo de ideas se adelantaba a su época y se aproximaba a los postulados posmodernos, en cuanto su propuesta negaba la perfectibilidad del futuro para mantenerse en la inmanencia del presente. El *Manifiesto nadaísta* proponía dislocar su idea de trascendencia y de éxito en el futuro, lo que significaba la renuncia a las limitadas aspiraciones que suponía la vida católica y moderna:

Carece de ideales concretos. No tiene rumbos, ni objetivos, ni dirección. Vive extraviado en el presente. No trasciende bajo formas espirituales [...] Para él la vida es lo inmediato: un pasar, un dejar, un estar. No tiene destino, ni proyección. No va hacia ninguna parte, no viene de ninguna otra. Se detiene en el éxtasis sensual y la vida ociosa [...] No tiene respuesta para ninguna pregunta. Pero no se pregunta nada [...] No le importan las causas primeras ni los fines ulteriores de la existencia [...] Le interesan más las sensaciones que los significados. [Arango, 1958, p. 30]

En ese sentido, el nadaísmo se proponía como una revolución sin ninguna filiación política definida, una insurgencia en contra de todo orden imperante, una revolución cultural capaz de destruir los referentes católicos sobre los que continuaba construyéndose la sociedad colombiana. Así, “El nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia” (Arango, 1958, p. 3).

Por ello, Arango insistía en que el nadaísmo era un movimiento que se planteaba a partir de las necesidades específicas de la sociedad colombiana, por lo que era una revolución legítima y adecuada que debía ser liderada por la juventud cocacola:

Porque vamos a trabajar sobre la materia modelable del hombre colombiano y de la sociedad en que vive, o mejor, de la sociedad en que sufre, desespera, y en la que finalmente muere sin poder decir antes de eso, para qué le servía la vida [...] El movimiento Nadaísta no es una imitación foránea de escuelas literarias o revoluciones estéticas anteriores. No sigue modelos europeos. Él hunde sus raíces en el hombre, en la sociedad y en la cultura colombiana [...] En nuestro caso colombiano, una imagen, una representación verdadera de nuestra situación espiritual, solo es posible si ponemos en duda y entre paréntesis esa imagen heredada que nos legaron las anteriores generaciones, y que nosotros, nueva generación, no nos hemos ocupado de preguntarnos si es legítima, o bastarda, indestructible o vulnerable [...] y en lo posible responderá sobre la autenticidad o simulación de las verdades que nos legaron como ciertas, y de las cuales, en esta crisis de la cultura colombiana, empezamos a dudar y a considerar funestas para la evolución científica y liberal de la cultura [...] Dentro del actual orden cultural colombiano, toda verdad reconocida tradicionalmente como verdad debe ser negada como falsa, al menos en principio. Por ahora el único sentido de la libertad intelectual consiste en la negación. La aceptación sumisa o la indiferencia pasiva significarían claudicación, resignación o cobardía. Comprometerse en la rebelión y la protesta frente al orden establecido y las jerarquías dominantes tendrá el sentido de poner el ejercicio intelectual al servicio de la justicia, la libertad y la dignidad del hombre. [Arango, 1958, pp. 14-15]

Juventud nadaísta, hija de la violencia colombiana, ha perdido un sastre pero ha ganado un poeta



« Imagen 8.
Sin autor (s. f.).
Gonzalo Arango
presenta a
Jotamario Arbeláez
como poeta en
Bogotá en el
evento Chaqué y
Chaqueta. Archivo
de Jotamario
Arbeláez.

Una de las razones por las que quizá el nadaísmo se escabulló del permanente estado de polarización combativa del momento fue que constantemente sus miembros se declararon hijos de la Violencia, que se había intensificado con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán:

9 de abril: la misteriosa madeja del destino. La muerte de este hombre altera mi vida [...] La belleza de la revolución se revolcaba en el lodo de la demencia y el crimen: el aborto era bautizado por el diablo. Esa tarde la revolución se resbaló y cayó en el infierno de la violencia. Después supe por qué. Aquella tarde no lo comprendí. Mi padre nos encerró en un cuarto oscuro y nos rezó como siempre que había tormenta: “Aplaca, Señor, tu ira, tu injusticia, y tu rigor”. Y también: “Señor Dios de los Ejércitos, llenos están los cielos y la tierra de la Majestad de Vuestra Gloria”. Para mí esas oraciones eran el fin del mundo, el diluvio y la guerra. Yo rezaba y lloraba de espanto al mismo tiempo [...] Si Gaitán no hubiera muerto, yo no sería hoy Gonzalo Arango. ¿Quién o qué sería? No lo sé. No juego a la nostalgia ni a la profecía. Pero sí tengo la certeza de que si Gaitán viviera, el nadaísmo nunca hubiera existido en Colombia. Entonces, ¿dónde estaríamos y qué estaríamos haciendo los escritores nuevos? Es casi seguro que hoy estaríamos al lado de Gaitán, con Gaitán a la carga, defendiendo sus banderas revolucionarias. [Gonzalo Arango, citado por Armando Romero, 1988, p. 52]

El vacío y la sinrazón que Arango había percibido en el discurso político que arrojaban huestes políticas era una inquietud compartida por sus compañeros, cuyos primeros textos literarios hacían referencia a la violencia. En este sentido, los nadaístas, a pesar de su discurso de destrucción de los cánones literarios, empezaron publicando cuentos de tipo realista con un interés de denuncia social.¹⁷ En sus narraciones, muchos de sus miembros en varias ocasiones han mostrado que la Violencia no era una palabra abstracta, sino una imagen o un relato del que eran testigos en los pueblos en los que habían crecido. Ejemplo de ello son los primeros cuentos que le publicaron a Jaime Jaramillo Escobar (conocido por su pseudónimo X-504): *Narices por orejas* y *Un bachiller en la violencia*, en los que denunció todas las atrocidades que le había tocado presenciar cuando se desempeñó como inspector de policía en Antioquia:

17 Este aspecto del nadaísmo ha sido pocas veces mencionado, y mucho menos estudiado, tarea que está pendiente de ser realizada.

A mí no me contaban cuentos de hadas en mi infancia. En mi casa se reunían todos esos emigrados de la Violencia de Urao o de todo el su-
deste antioqueño. Se reunían con mis padres. No vi los muertos, pero los
cuentos que oí, hablaban, describían los cortes de franela, los saqueos,
los crímenes. [Romero, 1988, p. 7]

A pesar de esa conciencia respecto al proceso de violencia, los nadaístas asumieron una posición de aspecto ambivalente respecto al desarrollo político del país al establecer una relación directa con referentes foráneos que muchos fueron descubriendo a medida que avanzó su relación con el movimiento. “Su ideal intelectual es ser librepensador, pero no tiene pensamientos libres, ni de los otros [...] Le gusta ser comunista y existencialista para desobedecer a sus padres, y para que sus amigos piensen que es un inconformista y un revolucionario” (Arango, 1958, p. 31).

En varias ocasiones, en el *Manifiesto*, Arango señala que la generación de cocacolos no tenía un pensamiento político claro, lo cual constituía una ventaja, porque les permitía observar con humor e ironía la política en el país. El descubrimiento de esa apariencia que les servía de disfraz les daba un cariz de ambigüedad política, que se mantuvo desde el principio hasta el fin del movimiento; sin embargo, esa indefinición política no era el resultado del completo desconocimiento de la historia política del país: por el contrario, era consecuencia de ese conocimiento, pues, tal como lo menciona Armando Romero, el nadaísmo se configuró como una alternativa para los jóvenes que no tenían otra opción en el país, para esa generación frustrada que había resultado de la violencia que no quiso hacer parte de la guerrilla:

Si la violencia había arrasado con los viejos valores de la sociedad colombiana, no se trataba, pues, aquí, de restituirlos, sino de forjar, a costa de una profunda rebelión, nuevos valores opuestos frontalmente a los anteriores, que abrieran perspectivas diferentes para encarar la vida. Sin embargo, Arango era consciente de que este proyecto de escándalo y desorden no sería fácil de lograr. [Romero, 1988, p. 202]



➤ Imagen 9. *Diario Occidente* (26 de octubre de 1966). Pandillas de gamines en Cali.

La juventud guerrillera

Su filosofía, por llamarla así, era la violencia y la muerte. Me habría gustado preguntarle en qué escuela se la enseñaron. Él me habría contestado: “Yo no tuve escuela, la aprendí en la violencia, a los 17 años. Allá hice mis primeras letras, mejor dicho, mis primeras armas [...] Se había hecho guerrillero siendo casi un niño: no para matar sino para que no lo mataran, para defender su derecho de vivir, que en su tiempo era la única causa humana que quedaba por defender: ¡la vida! En adelante, este hombre, o mejor, este niño, no tendrá más ley que el asesinato. Su patria, su gobierno lo vuelve asesino, le da una sicología de asesino. Seguirá matando porque es lo único que sabe: matar para vivir. (No vivir para matar) [...] Yo, un poeta-filósofo, en las mismas circunstancias de opresión, miseria, miedo y persecución, también habría sido

bandolero [...] Por eso le hago esta elegía a Desquite, porque con las mismas posibilidades que yo tuve, él se habría podido llamar Gonzalo Arango, y ser un rebelde poeta nadaísta. Pero la vida es a veces una cosa muy rara y asesina [...] Dentro de su extraña y delictiva filosofía, este hombre no reconocía más culpa que la de dejarse matar por su enemigo: toda la sociedad [...] Pero también era inocente en cuanto el asesinato lo eligió a él [...] Por eso, en uno de los ocho agujeros que abalearon el cuerpo del bandido, deposito mi rosa de sangre. Uno de esos disparos mató a un inocente que no tuvo posibilidad de serlo. Los otros siete mataron al asesino que fue [...] Que los hombres no matan porque nacieron asesinos, sino que son asesinos porque la sociedad en que nacieron les negó el derecho de ser hombres [...] ¿No habrá manera [de] que Colombia, en lugar de matar a sus hijos, los haga dignos de vivir? Si Colombia no puede responder a esta pregunta, entonces profetizo una tragedia: Desquite resucitará, y la tierra volverá a ser regada de sangre, dolor y lágrimas.

Gonzalo Arango *Desquite*, (abril de 1964)

El nadaísmo se constituyó como una guerrilla cultural en la medida en que se planteó como un espacio de disidencia al margen del orden establecido, cuyas armas de protesta eran la ironía y el humor expresados por medio de la palabra y el cuerpo. De esa manera, se constituyeron como una opción para los jóvenes en medio de un contexto fuertemente politizado que forzaba a seguir dando continuidad a la larga historia de guerras fratricidas del país. Mientras en Bogotá se consolidaba y aclaraba el trato establecido entre las élites, en el campo se continuaba librando la guerra fratricida que había iniciado con la violencia bipartidista, lo que llevó a que muchos campesinos decidieran organizarse, ya no solo para defenderse, sino para luchar contra el estado de las cosas. Por ello, a lo largo de la década de los años sesenta, en el país se formaron varios movimientos y agrupaciones que se opusieron al Frente Nacional.

Debido a la continua fragmentación de los movimientos de oposición en el país, las primeras organizaciones guerrilleras fueron percibidas como un movimiento dividido en el que difícilmente se podía reconocer un único líder, puesto que sus miembros continuamente fluctuaban entre

los diferentes grupos, sin llegar a configurarse como un fuerte movimiento político ni de insurgencia, lo que evidenciaba la ausencia de una verdadera formación política. En este sentido, aunque se sentía la urgencia de reaccionar ante las políticas de Estado, dicha carencia determinaba el fracaso de las iniciativas de oposición.



« Imagen 10. Sin autor (s. f). ¿Y la violencia por qué? (artículo de periódico). Archivo de Jotamario Arbeláez.

Mauricio Archila, en el artículo “¿Utopía armada? Oposición política y movimientos sociales durante el Frente Nacional” establece que los movimientos de oposición que se formaron a lo largo de la década de

los sesenta estaban conformados por las clases sociales que habían sido excluidas de las decisiones políticas del país: campesinos, obreros, sindicalistas y, posteriormente, estudiantes universitarios.

Así, mientras el Frente Nacional ganaba sus primeras victorias en la ciudad, fortaleciendo el crecimiento de la economía y la inversión en infraestructura gracias al dinero aportado por Estados Unidos para contener cualquier intento de continuación del espíritu revolucionario, por medio de la Alianza para el Progreso,¹⁸ en el campo aumentaba el descontento y la desaprobación campesina, pues el nuevo régimen político respaldaba y legitimaba los intereses económicos de los viejos latifundistas rurales con el objetivo de proteger el antiguo orden patrimonial que había resultado de la bonanza cafetera (1948-1956). En este sentido, el Frente Nacional complacía los intereses de su clase: urbanizaba las ciudades con avenidas y mantenía su monopolio en el campo, lo que significaba la perpetuación de la exclusión de las clases oprimidas.

De manera que el llamado de Jorge Eliécer Gaitán a hacer una revolución antioligárquica se convirtió en un reto cada vez mayor, que empezaba a ser acariciado por muchos, a la luz de la esperanza que había significado la Revolución cubana. Así, a modo de reacción ante un estado que disfrazaba sus estrategias de dominio con un disfraz de modernización y preocupación por las clases menos favorecidas de la sociedad,¹⁹ aparecieron, a mediados de la década, diferentes grupos guerrilleros, como las FARC, el ELN y el EPL.

18 La Alianza para el Progreso fue un programa creado durante la presidencia de John F. Kennedy con el propósito de contrarrestar la difusión de las ideas y postulados de la reciente Revolución cubana (1959). Dicha política se presentó como una estrategia de ayuda que Estados Unidos ofrecía a América Latina con el fin de crear condiciones para el desarrollo y estabilidad política en el subcontinente. Para aproximarse a algunos de los modos en que dicha política impactó el contexto colombiano, se recomienda la lectura de *Los años sesenta: Una revolución en la cultura*, de Álvaro Tirado Mejía.

19 Aunque la Alianza para el Progreso, fundada por el presidente John F. Kennedy para contrarrestar la Revolución cubana, promovió ciertas políticas para combatir la pobreza, estas no implicaron necesariamente la inclusión de la población en las decisiones políticas del país. A pesar de que esta política amplió la cobertura educativa y creó la política de las juntas de acción comunal, la ausencia de un apoyo sostenido durante toda la década hizo que no llegara a convertirse en un proyecto de largo aliento; fue una política de reacción sin proyección.

Aunque las guerrillas se formaron en el campo, en las ciudades se constituyeron en referentes de la utopía, basadas en el idealismo desatado por la Revolución cubana. De manera que para cualquier joven, unirse a la guerrilla era una posibilidad digna de consideración. Así fue como muchos jóvenes universitarios se sintieron impelidos a hacer parte de esa reivindicación de los oprimidos. Álvaro Medina, en ese entonces nadaísta barranquillero, comenta respecto a esa época:

Que conste, ningún nadaísta se fue al monte. El único que lo intentó en serio fue el querido poeta Eduardo Escobar, y yo lo disuadí personalmente de participar en la fundación de un grupúsculo en la Sierra Nevada de Santa Marta. Eduardo llegó a Barranquilla en noviembre de 1963 y, aunque no nos conocíamos, me buscó por los lados de la Librería Nacional. Dada la hermandad nadaísta, me contó algo asustado en qué diablos andaba, y yo le hice ver que estaba loco. Por fortuna, me hizo caso, así que durante días celebramos su decisión con ron blanco y poca comida, razón por la cual las borracheras eran a fondo. Yo tenía veintidós años ya cumplidos, y Eduardo iba a cumplir veinte en cuestión de tres semanas. Teníamos la ventaja de ser dos pequeñoburgueses irresponsables sin ganas de ser miembros de la Academia Colombiana de la Lengua, pero sí escritores, metas que por fortuna alcanzamos ambos. [Medina, 2009]

En lugar de las revoluciones emprendidas por las armas, el nadaísmo se planteaba como una revolución cultural, en cuanto criticaba y ponía en tensión el orden establecido y las convenciones de la pacata sociedad colombiana conservadora y rezandera. Se trataba de una revolución blanda, *con* el cuerpo y *desde* el cuerpo, sin armas:

Porque estamos en un siglo en que la Revolución Social es inminente y mientras los unos luchan por la Revolución Política y los otros luchan por la Revolución Económica (revoluciones reductibles), nosotros luchamos por la Revolución Intelectual [...] SOMOS NADAÍSTAS, en fin, porque descubrimos en nosotros algo inconsciente, como una voz silenciada, próxima a convertirse en grito: que nuestra vida era siempre una reacción contra lo establecido y no sabíamos cómo nombrar aquella fuerza ignorada y

rebelde, aquella fuerza que hoy llamamos NADAÍSMO. [*Primer manifiesto del movimiento nadaísta vallecaucano*, 1959]

Ante el compromiso ideológico que exigía la década, el nadaísmo se convirtió en un fortín de resistencia, pues como testigos de la violencia e hijos de la clase trabajadora, los nadaístas eran conscientes de que seguir empleando su fuerza vital para alinearse en una ideología política no era más que continuar perpetrando el movimiento continuo e infinito de la prolongada espiral de muerte que ha atravesado la historia del país. Como hijos de la violencia, se declaraban libres de seguir prolongando la muerte para hacer uso de su libertad y su capacidad de creación.²⁰

Cuando en 1960 proclamaron que “El nadaísmo es una revolución al servicio de la barbarie”, después de que el país había experimentado el periodo más fuerte de la violencia, retomaron el término *barbarie*, no para referirse a la situación de violencia de la que habían sido testigos, y le dieron la vuelta, cambiaron y trastocaron su significado. Como revolución cultural, no alzaron puños, ni machetes ni armas, sino su capacidad de disidencia, cuestionamiento y rebeldía ante un orden que no hacía más que dar continuidad al estado de opresión y barbarie, frente a lo cual propusieron la destrucción de todos los códigos y formas que mantenían esa estructura. En este sentido, se puede afirmar que el nadaísmo se constituyó en una posibilidad de rebeldía alternativa a los grupos de guerrillas armadas que se formaron y deformaron continuamente durante esa década en el país.

El nadaísmo era una especie de guerrilla cultural sin ninguna ideología partidista identificable, que reivindicaba la libertad y hacía del ocio su fortín de guerra. El nadaísmo era el espacio para los inconformes que

20 Respecto a esa relación de contraste entre la propuesta de guerrilla alzada en armas y guerrilla cultural del nadaísta es importante mencionar que no era desconocida, pues en un reportaje que Álvaro Medina escribió sobre el nadaísta Eutiquio Leal, este manifestaba que estaba sorprendido de que uno de sus poemas apareciera en el libro *La violencia en Colombia* del padre Germán Guzmán Campos como un himno guerrillero (*El Espectador*, 17 de febrero de 1963). Aunque dicha referencia no se puede comprobar, debido a que en el libro aparecen varios poemas sin autor, esta relación resulta sumamente interesante, ya que se trataba de la misma generación de jóvenes insatisfechos con el funcionamiento de la sociedad colombiana, pero que había encontrado mecanismos diferentes para hacer frente a dicha situación.

querían transformar el país, escapando del paradigma institucionalizado del adulto exitoso que aporta al desarrollo del país con su trabajo, y a la idea de continuar la larga lista de generaciones perdidas en las luchas fratricidas.²¹ El ocio era su lugar de agencia, pues ese era el único lugar donde se podía ejercer en algo la libertad, teniendo tiempo para no hacer lo que se les ordenaba, sino para escribir, crear, amar, follar, sin ningún compromiso ni objetivo específico.

En contraposición al orden católico que sustentaba las estructuras del país, el nadaísmo propuso una revolución que buscaba romper esa idea de redención cristiana que se extendía a todas las esferas de la vida, bajo la idea del bien moral, y que impedía el libre desarrollo de las personas. Para ello, proponía la desobediencia, el cuestionamiento y la destrucción de todo aquello que representaba lo que estaba bien: las buenas formas, las convenciones y, en general, “toda verdad reconocida tradicionalmente como verdad” (Arango, 1958, p.11), que mantenía el estado de obediencia que justificaba la explotación y el malgasto de la vida, así que era necesario cuestionar, desacreditar y destruir los dogmas y mitos que eran aceptados como verdad absoluta.

En contraposición a la idea de trascendencia luego de la muerte, Gonzalo Arango proponía una trascendencia en el presente cotidiano que permitiría a los colombianos recuperar las riendas de su vida y del momento histórico en el que se encontraban:

El nadaísmo desplaza sus preocupaciones metafísicas y antropológicas hacia una concepción del hombre social enmarcado dentro de la inmanencia. Su ética será por eso una ética para la tierra, para la Historia, para la existencia en sí [...] El nadaísmo es un vitalismo que limita para este tiempo y para este mundo todas nuestras posibilidades de fijación histórica. Sólo se vive una vez y sólo una vez se muere. La existencia es un gran acontecimiento. No vamos a negarla. Esta no es una filosofía de

21 Aunque a inicios de la década de los setenta los nadaístas se vieron obligados a traicionar los postulados nadaístas e ingresar al mercado laboral, resulta inadecuado cuestionar este viraje debido a la fragilidad del campo cultural que impidió que su propuesta cultural pudiera mantenerse económicamente.

la desesperación ni de la muerte, sino una conducta de la vida. [Arango, 1958, p. 23]

Cuando Arango define el nadaísmo como una negatividad, en realidad plantea la celebración de la vida al traspasar los límites determinados por la idea del bien y la verdad católica, para conocer todo aquello que, por ser satanizado por la Iglesia, era completamente desconocido. Pero ese vitalismo o moral de la humanidad solo sería posible si el hombre llegara a verse a sí mismo en su condición efímera de trascendencia:

Pero esta búsqueda de Dios tiende un puente que parte del anhelo humano de cristalizar una trascendencia en lo Divino, y que debe terminar en la orilla extrema, en la que sorpresivamente el hombre se encuentra con su propia imagen. En el fracaso ante Dios, el hombre se encuentra a sí mismo, en el descubrimiento de esa trágica y exaltadora verdad de su condición humana de ser un hombre, un simple hombre entre los mortales. A partir de entonces, la tierra que despreció es exaltada como su paraíso y los puentes se tienden sobre los planos concretos de una moral que parte del hombre y termina en el hombre [...] Nosotros creemos que el destino del hombre es terrestre y temporal, se realiza en planos concretos, y solo un dinamismo creador sobre la materia del mundo da la medida de su misión espiritual, fijando su pensamiento en la Historia de la cultura humana. [Arango, 1958, pp. 26-27]

Así, Arango propone una trascendencia de la inmanencia, no hacia lo divino y eterno, sino *desde y para* el hombre en el gozo de su condición efímera. Esa invitación a la vida consistía en ejercer la libertad en la experiencia del presente, por medio de una poesía y una poética de la acción. Por esa razón, invita a los artistas a ver y analizar la sociedad colombiana, porque esto les permitiría entrar en la historia, hacerse agentes de esa narración cultural, dejar de actuar como siervos del orden: “El Movimiento nadaísta no es una imitación foránea de escuelas literarias o revoluciones estéticas anteriores. No sigue modelos europeos. Él hunde sus raíces en el hombre, en la sociedad y en la cultura colombiana” (Arango, 1958, p. 14).

En el manifiesto es evidente el interés por crear una cultura acorde con las condiciones del país. Por ello, Arango escribió su manifiesto pensando en la necesidad de la creación de una cultura colombiana, libre de cualquier imposición foránea. Por ello invitó a los jóvenes a pensar en sí mismos, con la esperanza de que apareciera una voz nueva y auténtica capaz de expresar lo colombiano en la particularidad de sus condiciones. Esto implicaba una sujeción al contexto inmediato de la cotidianidad, pues era necesario comprender, cuestionar y desarticular todas aquellas imposiciones culturales que procedían de la tradición católica del país.

Debido a su interés por transformar la cultura del país, desde el principio el nadaísmo se planteó como una propuesta de reacción, mas no como una propuesta afirmativa en sí misma.²² Por ello, Arango no proponía el nadaísmo como un claro programa estético ni literario, sino como un espacio para la reflexión y el cuestionamiento de las estructuras culturales. Pero ese interés y reivindicación por lo nacional no sugería una recuperación del discurso nacionalista y americanista vigente durante la década de los treinta, pues, desde la perspectiva de Arango, este no había logrado transformar la sociedad colombiana, y solo se había limitado a un interés falso y exotista del pasado indígena:

América no puede anclarse en lo regional, en lo folclórico, en la tradición mítica. Eso sería un aspecto de su desarrollo intelectual y artístico, pero no puede decidir su destino y su Historia sobre esas formas inferiores de su desarrollo. América debe superar el complejo de su infantilismo espiritual. De otra manera nos quedaríamos en la Edad de la Rana y la Laguna, en tanto que la técnica científica ha fijado estrellas en el espacio cósmico. [Arango, 1958, pp. 17-18]

Arango dedicó cuatro párrafos del apartado VI del *Manifiesto* a criticar el arte americanista que había sido desarrollado en el país durante la década de los treinta. Aunque estableció como referente de su propuesta el discurso desarrollado durante la República Liberal, su postura

22 Eso suponía una falta, ya que implicaba una dependencia de lo otro, característica que se mantuvo a lo largo del movimiento y que obró en detrimento de la misma propuesta.

se diferencia de esta al señalar que su búsqueda de cultura colombiana iría más allá de la idealización de un pasado indígena, puesto que lo que le interesaba era promover una reflexión crítica del presente.

EL NADAISMO INFORMA

- primero.— Que a partir de este momento Gonzalo Arango es declarado **indigno** y se hace reo de “Consejo de Guerra Verbal” bajo el cargo de Alta Traición por su reciente salida de vanguardia a bordo del buque-escuela “Gloria”.
- segundo.— Este “Consejo de Guerra Verbal” será realizado por los poetas que integran el movimiento, en una ciudad de la zona del Caribe.
- tercero.— En tanto se realice este juicio se prohíbe a la prensa hablada y escrita mencionar el nombre de Arango con el calificativo de **nadaísta**.
- cuarto.— Se impedirá que el libro que escriba a bordo del “Gloria” durante su viaje alrededor del mundo se llame **“Un nadaísta en el mar”**.
- quinto.— Se anuncia a todos los círculos de vanguardia del mundo su entrega a la moral oficial para que repudien su gesto que compromete nuestra generación.
- sexto.— Se le prohíbe durante su viaje —si viaja— hacer labor divulgatoria de la cultura nacional, en primer lugar de la obra del Nadaísmo.
- séptimo.— Habiendo dejado de ser oveja negra de su sociedad para convertirse en vaca sagrada, le son retirados sus títulos de “Profeta” y “Comandante” pasando a ser dentro de la vanguardia un personaje sospechoso.
- octavo.— Se pide al presidente de la república excusas por la solidaridad que le ha brindado Gonzalo Arango a nombre del Nadaísmo y se le asegura que no se cree que él sea un “poeta de la acción”, más bien se cree que la tal frase se deba a alguna alucinación de Arango.
- nono.— A pesar de la expulsión fulminante y definitiva se exige a Gonzalo Arango una explicación pública de su comportamiento.
- décimo.— Se pide a los centros informativos y al público divulgar profusamente este documento por cuanto la entrega de Arango constituye una triple traición: traición al Nadaísmo, traición a la Locura y traición a la Revolución.

Eduardo Escobar

Jota Mario

« Imagen 11.
Jotamario
Arbeláez y
Eduardo Escobar
(s. f.). *El nadaísmo
informa*.

Ese interés por plantear una estética capaz de expresar las condiciones particulares de la experiencia colombiana excedía los planteamientos nacionalistas y costumbristas de los treinta, pues era urgente que el país alcanzara la modernidad, hablando desde el presente, y su lugar se ubicaba en medio del nuevo contexto que ofrecía la era de las conquistas espaciales. En este sentido, aunque Arango no sugirió la imitación de modelos extranjeros, los puso en perspectiva en cuanto paradigma de modernidad. A pesar de ello, es necesario resaltar que Arango proponía una modernidad colombiana, no una que emulara modelos foráneos, tal como lo promovía Marta Traba, sino una que partiera de la autoobservación y la reflexión sobre la realidad, de modo que el artista pudiera desarrollar su propio estatuto cultural con referentes que expresaran lo colombiano. Así, Arango pensaba la modernidad como la llegada a una mayoría de edad colectiva, en la que no se aspirara a ser como el otro, ni se negara lo que se es, sino en la que precisamente se comprendieran y valoraran las condiciones particulares.

La propuesta cultural y estética

Debido a que tradicionalmente se había atribuido un carácter educativo al arte y la literatura, se consideraba que eran instrumentos para que las gentes salvajes se civilizaran. Desde principios del siglo xx, en el país se promovió la idea de que las personas podían perder su estado salvaje y alcanzar la civilización por medio de la educación, postulado que fue retomado y desarrollado durante el Frente Nacional, por supuesto, desde los supuestos católicos del orden y la moral. En su manifiesto, Gonzalo Arango trastocó esa comprensión de la educación y la cultura, pues en su manifiesto evidenciaba que esa pretendida bondad del arte entrañaba una dominación cultural, puesto que no se trataba de una educación libre de cualquier interés, sino de una estrategia para reproducir un régimen de lo sensible que aseguraba la legitimación del orden establecido. En este sentido, puso en evidencia que aquello que se reconocía y se promovía como *cultura colombiana*, en realidad era la idea de *cultura* promovida

por una franja social específica, con la que se ejercía una dominación, en cuanto negaba y excluía la existencia de otras culturas y posibilidades de lo sensible.



≈ Imagen 12. Hernán Díaz (28 de abril de 1963). El nadaísmo en busca de una expresión [reportaje de Mauro Castro publicado en *El Tiempo*]. Juan Manuel Camargo, Humberto Navarro, Darío Lemos, Gonzalo Arango, Eduardo Serrano y Josefina. Archivo de Eduardo Serrano.

De manera que la cultura era un campo que se disputaban las élites, pues de él dependía el mantenimiento de su ideología y, por tanto, su estadía en el poder. Por esa razón, Arango reclama la posibilidad de libertad del arte y la poesía, en cuanto espacio de creación, al que no se le debía imponer ningún compromiso que restara su capacidad de libertad:

Trataré de definir la poesía como toda acción del espíritu completamente gratuita y desinteresada de presupuestos éticos, sociales, políticos o racionales que se formulan los hombres como programas de felicidad y de justicia [...] El ejercicio poético carece de función social o moraliza-

dora. Es un acto que se agota en sí mismo. Que al producirse pierde su sentido, su trascendencia. La poesía es el acto más inútil del acto espíritu creador. Jean Paul Sartre la definió como la elección del fracaso. [...] El más corruptor vicio onanista del espíritu moderno. [Arango, 1958, p. 4]

Para propugnar esa autonomía del arte, Arango afirmaba que era necesario aludir a la expresión de lo irracional, de modo que resultara inútil para cualquier ideología. Si la poesía accedía a dejar de expresar el bien y, por el contrario, se refería al caos sin sentido del inconsciente irracional, podría rebelarse contra el régimen sensible establecido en las formas tradicionales de la literatura. De manera que la propuesta poética del nadaísmo no se limitaba a la transgresión de las formas de la poesía tradicional —la retórica, el ritmo, la rima—, sino que también, y sobre todo, proponía una insurgencia frente a la idea tradicional de belleza: la perfección moral que obedecía al orden:

Esos materiales irracionales son como basuras del espíritu moral, los reductos desechados por el puritanismo burgués. Nosotros los nadaístas vamos a recogerlos y a consagrarlos como materia de arte, como yacimientos de riqueza inexplorada, con los cuales vamos a elaborar una belleza pura sin sometimientos a la dictadura de la razón y a las prohibiciones de una retórica frígida. [Arango, 1958, p. 7]

Tal adivinación sobre la esencia de la poesía materializa la fe creadora del mundo irracional y consciente en la poesía nadaísta, de la cual se excluye la polémica, la dialéctica, la lógica, la retórica, el ritmo, la rima, la belleza clásica, el sentimiento, la razón, para quedar reducida a la simple intuición de belleza purificada y liberada de la satrapía de las entelequias y de las formas, y depurada en el simple esquema, la honda viscera del irresponsable espíritu creador que produce simultáneamente belleza consciente-inconsciente; irracional-conceptual; onírica-despierta; o sea, belleza pura-nata como un pecado original [...] Belleza que es protesta y desobediencia a todas las leyes Ético-Políticas-Estéticas-Sociales-Religiosas, y es vértigo ante el peligro de lo prohibido [...] Por la gran

causa libre de la poesía, no es posible, ni lícito, ni permitido hipotecarla en empresas idealistas de orden social o político. [Arango, 1958, p. 5]

Arango criticaba que la literatura española continuara siendo el referente literario para los escritores colombianos. Por ello llamaba a la destrucción de esos referentes por medio de la belleza nadaísta, aquella referida al caos de la experiencia vital, la de la fealdad.²³ Entonces, para que la literatura pudiera sublevarse, debía expresar la irracionalidad del inconsciente que escapaba al orden establecido,²⁴ de modo que pudiera escapar de la tarea moral que le había sido atribuida. Así, lo que durante mucho tiempo se ha considerado como una resonancia del surrealismo en el nadaísmo, en realidad era una propuesta formulada a partir de la reflexión del funcionamiento del régimen sensible en el país. Por supuesto, es ineludible la resonancia del surrealismo, pero como referencia, no como ejemplo que debiera ser emulado. De manera que todo lo irracional que no era aceptado por la moral y era rechazado por el puritanismo fue propuesto como la fuente de la creación artística; no como simple rebeldía altanera, sino como el resultado de una reflexión crítica de la poesía como discurso cultural.

La poesía nadaísta es la libertad que desordena lo que ha organizado la razón, o sea, la creación inversa del orden universal y de la Naturaleza [...] La poesía es por primera vez en Colombia una rebelión contra las leyes y las formas tradicionales, contra los preceptos estéticos y escolásticos que se han venido disputando infructuosamente la verdad y la definición de la belleza. [Arango, 1958, p. 5]

23 “Al surgir esta nueva forma de belleza nadaísta, toca a su ocaso la belleza clásica [...] la belleza lírica; la belleza elegíaca; la belleza épica y pastoril; el truco abominable de la belleza parnasiana; la que fabrican los poetas masivos y mesiánicos; pero sobre todo la poesía que se hace con olor a mujer, esa detestable traición a la belleza que es el romanticismo” (Arango, 1958, p. 6).

24 Arango establece que la poesía y la prosa deberían explorar el inconsciente irracional del hombre. Respecto a la prosa, resulta interesante que Arango la planteara como una sinestesia: “En la prosa nadaísta hay que buscar contrastes de tonos, de colores, de significados, de expresión; los mismos efectos que buscan las artes plásticas y la música para producir sensaciones no contenidas en la realidad del mundo invisible y de las formas” (Arango, 1958, p. 8).

Arango reclamaba libertad para la poesía, para que formara parte de su revolución cultural. Reivindicaba su inutilidad, de modo que pudiera escapar del orden que la dominaba y la comprometía. Así que, en lugar de también utilizarla, simplemente buscaba expandir sus límites, de modo que a partir de ella se pudiera “purificar el espíritu de todas sus resignaciones, conformismos divinos y revelados que traen el mensaje de la perdición y esclavitud del espíritu” (Arango, 1958, p. 6).

Propuesta para el artista

En medio de ese complejo tejido de poderes en disputa, el artista fungía como un simple reproductor de la cultura oficial, al que se le atribuía una condición de superioridad, por considerarlo un genio más cercano a los dioses que a los hombres, por su capacidad para evocar la belleza, lo que determinaba su soledad.

Él mismo elige la soledad en medio de los hombres. Se siente un símbolo que supera la condición humana; se determina voluntariamente como una abstracción; asume distancias y perspectivas sobre el mundo concreto que identifica con la vulgaridad, la miseria, el cretinismo, lo popular, y se eleva sobre las estulticias de ese mundo “infra-humano” en un impulso purificador hacia lo alto en el que deja de sentir la gravitación de la tierra, para fabricar su mensaje incorruptible en el cielo de las esencias puras y liberadas [...] Diviniza su naturaleza humana deseoso de hacerla participar en la santidad y el heroísmo, tipos abstractos de perfección y grandeza [...] Esta elección de sí mismo, en que el artista se prefiere y se elige contra el mundo y por encima del mundo, lo conduce inexorablemente a un destino de soledad perpetua. [Arango, 1958, p. 26]

El artista era un simple siervo del régimen, al plantear la belleza en los mismos términos de trascendencia que la Iglesia. Además, se trataba de una belleza que representaba la esencia de los principios del bien moral cristiano, al mismo tiempo que era considerada la verdad absoluta, única

e incorruptible, colmada de bondad y benevolencia. Esa perfección de la belleza suponía que solo se lo podía concebir como una instancia sublime a la que solo se podía acceder en compañía del poeta iluminado que los demás debían aprender a seguir, pues la belleza era inasequible para los hombres comunes. Para que estos pudieran acceder a la belleza debían conocer y hacer suyos los esquemas y cánones de belleza establecidos, lo que suponía continuar el régimen de lo sensible que impedía el descubrimiento de otras posibilidades de lo bello, al mismo tiempo que mantenía anquilosadas las formas, porque, para que fuera reconocida como arte, debía mantener el canon establecido, sumando pequeños cambios que no significaban grandes transformaciones.



≈ Imagen 13. Sin autor (s. f.). Alberto Escobar y Gonzalo Arango. Archivo de Jotamario Arbeláez.

La condición espiritual del artista afronta los peligros de esta doble tentación solitaria que hunde sus raíces en la búsqueda de valores trascendentes, y en la propia creación de la belleza. La aspiración de una

belleza inhumana lo traiciona. Elude al hombre y sus compromisos con él, por el temor de enturbiar en su contacto el producto incorruptible de la belleza ideal. En su acto onanista, le niega al hombre las posibilidades voluptuosas de participar en su creación. [Arango, 1958, p. 27]

Por esa razón a los artistas e intelectuales les era atribuida una superioridad moral, porque eran reproductores del régimen sin parecerlo, fieles a los principios morales, sin ninguna propuesta artística real capaz de transformar el estado de las cosas, puesto que esto implicaría cuestionar el aparato mismo que los sostenía y legitimaba:

No nos ilusionamos con la solidaridad hipotética de los intelectuales ya consagrados por una larga tarea profesional admitida como sublime por la ingenuidad del país y por el mal gusto de sus gentes [...] Ellos saben que si se retractan de sus viejas posiciones en la cultura, la sociedad que los alimenta les retiraría su confianza y su favor, y los condenaría al anonimato y al desprecio. Por lo cual prefieren seguir fabricando su obra abyecta observando los preceptos de la corrección del estilo, de las ideas y de las emociones de la burguesía, conformando una cultura de orden y de élites superiores [...] Con cada verso, canto, novela, cuento o crítica literaria, esos intelectuales están pagando a plazos la hipoteca del pensamiento que comprometieron para defender los intereses y los principios del orden tradicional. Separarse una línea de esa conducta de deudores del pasado implicaría para ellos el peligro de ser juzgados como traidores a la sociedad, la patria, la religión, la verdad y la belleza. [Arango, 1958, p. 12]

En contraposición, Arango proponía la idea de un escritor que habitara la realidad y viviera entre los hombres, mientras descubría la belleza en la inmanencia de la vida cotidiana. Por ello, Arango exigía a los artistas que abandonaran la posición segura que les ofrecía la burguesía, para que levantaran sus voces en signo de rebeldía, hablando de la realidad inmanente y no de bellezas inalcanzables e inexistentes en la realidad. Así, el artista de la revolución nadaísta no debía aspirar a la perfección moral de lo sublime, sino que, por el contrario, debía reconocer su condición

humana, susceptible de incorrección e irracionalidad. Así, la libertad que reclamaba Arango para la poesía no era la autonomía desposeída de toda relación con las demás esferas, sino precisamente el reconocimiento de ese poder, y la exigencia de participar en ese espacio libre desde otro lugar completamente distinto. En ese sentido, Arango invitaba al artista a que abandonara su segura torre de marfil que lo condenaba a ser un siervo, y se asumiera como transformador cultural al reconocer el poder que hay en la poesía y en el arte en cuanto productos culturales que legitiman un discurso. En consecuencia, proponía un artista que, una vez deconstruido su papel de sumisión, fuera capaz de hacer parte de la transformación cultural que él proponía. “Comprometerse en la rebelión y la protesta frente al orden establecido y las jerarquías dominantes tendrá el sentido de poner el ejercicio intelectual al servicio de la justicia, la libertad y la dignidad del hombre” (Arango, 1958, p. 11).

Arango quitó al artista su aureola de superioridad y lo presentó como un hombre común con una habilidad específica: la escritura. A ese escritor humano lo invitó a descubrir el mal que habitaba en su interior. Esto no lo hizo para formular una especie de movimiento anticristiano —tal como fue comprendido por las falanges más reaccionarias—, sino para provocar sardónicamente al régimen, puesto que el mal no era solamente lo diabólico, sino todo aquello que se encontraba por fuera de las normas establecidas, y que por tanto eran desaprobadas.

Se ha considerado al artista como un ser más cerca de los dioses que del hombre. A veces como un símbolo que fluctúa entre la santidad o la locura [...] queremos reivindicar al artista diciendo de él que es un hombre, un simple hombre [al] que nada lo separa de la condición humana común a los demás seres humanos [...] En el artista hay satanismo, fuerzas extrañas de la biología y esfuerzos conscientes de creación mediante intuiciones emocionales o experiencias de la Historia del pensamiento. [Arango, 1958, p. 4]

Para que ese nuevo artista pudiera encontrar la belleza de la inmanencia en medio del momento histórico en el que se encontraba, podía disponer de los residuos irracionales del inconsciente y de la vida, “Porque

vamos a trabajar sobre la materia modelable del hombre colombiano y de la sociedad en que vive, o mejor, de la sociedad en que sufre, desespera, y en la que finalmente muere sin poder decir antes de eso, para qué le servía la vida” (Arango, 1958, p. 14).

Ese regreso del poeta al mundo de los hombres comunes implicaba un compromiso político —sin que esto supusiera asumir ninguna ideología—, en vista de que debía observar la realidad en medio del tejido de la historia, de modo que no se continuaran emulando los paradigmas que no permitían reflexionar sobre el presente:

El nadaísmo desplaza sus preocupaciones metafísicas y antropológicas hacia una concepción del hombre social enmarcado dentro de la inmanencia. Su ética será por eso una ética para la tierra, para la Historia, para la existencia en sí [...] El nadaísmo es un vitalismo que limita para este tiempo y para este mundo todas nuestras posibilidades de fijación histórica. [Arango, 1958, p. 23]

Sin embargo, esto no suponía que el arte fuera un simple reflejo o testimonio de la realidad:

La realidad ya existe inmodificablemente como creación divina. Esa realidad divina no nos interesa, por su carácter irrevocable y absoluto. La realidad humana, que es la tentación de la libertad frente al mundo de lo posible, constituye la entrañable preocupación del arte verdadero, ese arte enfrentado a la Realidad-Real que es la que descubre el espíritu creador. Porque el arte es, en última instancia, lo No-divino, lo No-Real, o sea lo que extrae el espíritu del mundo caótico de los elementos dispersos en la Naturaleza. [Arango, 1958, p. 9]

De acuerdo con lo anterior, cuando Arango reclamaba la autonomía del arte y la literatura, no lo hacía aludiendo al principio moderno del arte por el arte, sino como una forma de reclamar el espacio libre para la creación de objetos culturales que propiciaran la reflexión sobre lo propio, en una constante transformación, sin que se estableciera un lenguaje como único paradigma, pues “Al desacreditar los dogmas de todo

tipo, no podemos recaer nosotros en un nuevo dogmatismo: el dogma de la revolución nadaísta. Queda, pues, abierto el camino de las controversias [...] El nadaísmo no es por lo tanto un sistema” (Arango, 1958, p. 33). Por eso, en el manifiesto, Arango no propone un claro programa estético, sino que abre la puerta a la creación de nuevas propuestas a partir de la observación de la realidad y sus márgenes, de modo que se pudieran descubrir diferentes sensibilidades, sin que ninguna llegara a imponerse como canon, pues esto suponía volver a hacer del arte un espacio servil para una ideología.

La libertad es, en síntesis, un acto que se compromete. No es un sentimiento, ni una idea, ni una pasión. Es un acto vertido en el mundo de la Historia. Es, en esencia, la negación de la soledad [...] El artista solitario no debe pedir piedad al mundo que traiciona. En lugar de esa cobardía, debe elegirse un hombre y un artista comprometido si quiere dar el salto sobre la soledad que lo destruye. Ese salto sólo puede darse para caer de pie en el mundo del hombre, en el propio corazón de su esencia. [Arango, 1958, p. 28]

De acuerdo con lo anterior, Arango no proponía una estética nadaísta, sino una forma de encontrar una forma de belleza divergente de la establecida: volviendo la mirada a la vida y su inmanencia, a la realidad. De manera que no plantea una belleza nadaísta, sino una forma de encontrar muchas otras, pues reconoce que existen otros modos de lo sensible.

En ese sentido, el *Manifiesto nadaísta* (1958) se configuró como una propuesta de vanguardia, puesto que, por medio de su lenguaje exaltado y combativo, evidenció la existencia de un régimen de lo sensible establecido, e invitó a crear nuevas formas de lo sensible observando los márgenes de lo que hasta ese momento no se consideraba cultura, sino, por el contrario, salvaje e inculto, por desarrollarse por fuera del régimen.



≈ Imagen 14. Sin autor (s. f.). Alberto Escobar, Gonzalo Arango, Alirio Ozogar y Malmgren Restrepo en un café de Cali. Archivo de Jotamarío Arbeláez.

Capítulo 2

El nadaísmo: Una propuesta de vanguardia

Siempre que se habla de *vanguardia* se mencionan dos conceptos que en apariencia le son concomitantes: modernidad y ciudad. En Colombia se habla de una modernidad postergada, pues esta nunca llegó a consolidarse, ya que los proyectos de industrialización de la producción económica nunca se realizaron completamente. Por esa razón, solo se puede hablar de momentos de aproximación o aceleración de esa idea de modernización del país. En ese contexto, ¿cómo surgieron propuestas de *vanguardia* en un país que no era urbano ni moderno? ¿Qué se entendía por *vanguardia* en un país sin modernidad? Para responder a estas preguntas es necesario realizar un croquis del campo cultural del país, en el que se indiquen los diferentes momentos del fracasado proyecto de nación moderna, de modo que se pueda comprender el modo en que se configuró la idea de *vanguardia* en nuestro contexto.

Durante el siglo xx, en el país se ha hablado de *vanguardia* en varias ocasiones, para referirse a diferentes manifestaciones literarias y artísticas que no tienen nada en común. Se ha utilizado el término simplemente como sinónimo de *cambio* o *renovación* en la producción artística y cultural, lo que evidencia la ausencia de claridad conceptual al respecto.

Las vanguardias históricas europeas surgieron en medio de la sociedad burguesa a principios del siglo xx, precisamente como respuesta a la institucionalización del arte, que cada vez se encontraba más separado de la vida. Por esta razón surgieron con un carácter antiinstitucional que buscaba devolver el arte a la vida y restablecer su relación con la sociedad, de modo que pudiera volver a criticar, no solo a la sociedad burguesa, sino también a sí mismo. Las vanguardias cuestionaban el modo en que el arte se había constituido en una institución separada de la vida cotidiana, que solo otorgaba estatus a la burguesía. Así, se rechaza el arte como institución y se busca expandir su concepto en relación con la vida misma. La consecuencia inmediata de este tipo de exigencias y reclamos condujo a la aparición de las ideas que se asumen en cuanto se habla de *vanguardia*: renovación radical, negación de la tradición, búsqueda de lo nuevo, etc.

En Latinoamérica, esa exigencia de que el arte se refiriera a la vida hizo que las vanguardias que se configuraron en la región durante los años veinte adquirieran un carácter político, asociado al proyecto de nación. Al analizar estas vanguardias, Ivonne Pini y Jorge Ramírez (2012) establecen que en Latinoamérica la idea de vanguardia se desarrolló vinculada a reivindicaciones políticas, debido al interés en hacer eco a la reciente Revolución bolchevique (1917) y la Revolución mexicana (1910). Por esa razón, establecen que la vanguardia latinoamericana se planteó de una forma completamente diferente de la europea, pues la idea de vanguardia surgió asociada a la idea de revolución, de manera que esa concepción de vanguardia no fue el resultado de un proceso de industrialización, sino de revolución.

Pini y Ramírez (2012) señalan que esta idea de vanguardia se desarrolló aunada al concepto de modernidad, que no era asociado a un proceso de industrialización, pues este no había llegado a darse. Por esa razón, en Latinoamérica, la modernidad era sinónimo de lo nacional, la identidad y la responsabilidad del artista con la sociedad en la que estaba inmerso. Debido a las celebraciones centenaristas del proceso de independencia, en los intelectuales y políticos de la década de los veinte surgió la necesidad de pensar y establecer una nueva idea de nación. Durante dicho periodo, las naciones latinoamericanas se propusieron establecer una identidad nacional a partir del desarrollo de un lenguaje estético innovador, que fuera capaz de hablar de esas nuevas naciones y sus reivindicaciones políticas. Por lo anterior, las diferentes propuestas de vanguardia latinoamericana de la época hacían un llamado a la renovación del lenguaje artístico, con el ánimo de crear un lenguaje propio capaz de expresar el proyecto de nación que se proponían construir. Así pues, el punto de confluencia de los diferentes manifiestos vanguardistas de la época era el deseo de renovar y crear una conciencia crítica capaz de crear un lenguaje cultural propio.

Por ello, durante la década de los años veinte, en Latinoamérica, al mismo tiempo que se buscó establecer una identidad nacional, se posibilitó el desarrollo de un lenguaje estético innovador capaz de dialogar con lo local y lo universal. En ese contexto, la vanguardia apareció como la posibilidad de crear un lenguaje propio, una bisagra entre lo nacional

y lo europeo, de manera que se pretendía conocer lo que sucedía en el extranjero, no para imitar, sino para confrontarse y crear un espacio propio. En ese sentido, los autores referidos (2012) definen la vanguardia como un discurso que se enuncia con el deseo de crear una cultura alternativa a la dominante por medio de una propuesta crítica planteada desde la apropiación, mas no desde una imitación de los discursos foráneos.



⚡ Imagen 15. Sin autor (s. f.). Jotamario Arbeláez, Gonzalo Arango y Elmo Valencia en el puente Ortiz, en Cali. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Por esa razón, en la década de los veinte, la vanguardia en Latinoamérica se desarrolló como un diálogo entre la tradición y la renovación. De acuerdo con su carácter político, las vanguardias latinoamericanas solo negaban su pasado colonial para recuperar su pasado indígena y mestizo, ya que se consideraba que el continente no podía estar condenado a ser un falso simulacro de la cultura europea.

Pini y Ramírez (2012) refieren que durante dicho periodo se formuló la necesidad de buscar los recursos necesarios para diferenciarse de los

Europeos, pues era necesario recuperar la capacidad discursiva y simbólica del pasado, ya que este ofrecía nuevos insumos para construir un nuevo imaginario simbólico. Así que era necesario apropiarse de lo cosmopolita a la luz de lo local, del pasado ancestral y el presente contemporáneo. No era suficiente con recuperar el pasado, sino que también era necesario hablar del latinoamericano del presente. Por lo tanto, la vanguardia se presentó como la necesidad de relacionar arte y vida, pues el arte debía ser una expresión de su tiempo.

Mientras que en Europa el proceso de la modernidad se caracterizó por asumir una posición de considerable independencia respecto del pasado, en América Latina, la ruptura con la tradición supuso volver a pensar y concebir la modernidad como un espacio donde la introducción de “lo nuevo” ponía en tela de juicio las prácticas culturales establecidas, así que se propuso una especie de reconstitución del pasado. El cuestionamiento a lo tradicional se daba en el plano formal, pero además se hacía por considerar a este como la continuidad de un sistema al que había que oponerse. De allí que las críticas fueran más allá de lo puramente estético, e incorporaran duros cuestionamientos al esquema político, social y técnico en que se sustentaba tal sistema (Pini y Ramírez, 2012, p. 87).

Así, mientras en Europa las vanguardias se formularon en oposición o ruptura con la sociedad burguesa, capitalista e impulsora del desarrollo tecnológico, en Latinoamérica, las vanguardias fueron movimientos culturales que pretendieron modificar las estructuras artísticas, sociales y políticas, por lo que a menudo se equiparó la idea de vanguardia con la revolución, en alusión a su carácter mesiánico. Pero ¿qué se entendía por vanguardia a finales de la década de los cincuenta, cuando apareció el nadaísmo y se enunció como tal?

Vanguardia: Entre la modernidad y la ciudad antes del nadaísmo

Pareciera que en la historia de las vanguardias europeas, la vanguardia no hubiese sido posible sin la modernidad. Sin embargo, ese principio se

quiebra si se piensa en el nadaísmo, propuesta de vanguardia realizada desde la provincia, en un país principalmente rural. Después de varias décadas de esfuerzos, la tan anhelada modernidad continuaba siendo un proyecto, una ambición nunca alcanzada. Aunque las élites del país tenían acceso a la educación formal y estaban en constante contacto con los referentes foráneos, la mayoría de la población del país seguía siendo analfabeta y continuaba condenada a solo sobrevivir. Así, del mismo modo en que el país no había modernizado su producción, sus habitantes tampoco eran sujetos modernos.²⁵

Desde los estudios poscoloniales se afirma que la modernidad fue un proyecto europeo que nunca llegó a consolidarse en las naciones que fueron colonizadas durante los siglos xv y xvi. A pesar de sus procesos de independencia durante el siglo xix, sus economías siguieron determinadas y explotadas por otros. Esa subalternidad económica determinó que las naciones con pasado colonial arribaran al siglo xx igualmente explotadas y saqueadas, es decir, como la contraparte del desarrollo de los países desarrollados que formularon la idea de modernidad como el paradigma.

En consecuencia, el desarrollo industrial y tecnológico de las naciones del sur se dio de acuerdo con los intereses de explotación de las naciones del norte, de manera que, cada vez que las naciones colonizadoras se interesaron en la explotación de alguna materia prima, hubo un repunte o empuje de industrialización, lo que era comprendido por las naciones como un avance en el proceso de modernización.

En esa medida, el nadaísmo se configuró en un contexto y en unas condiciones históricas y contextuales completamente diferentes de las europeas, es decir, con modernidades no realizadas y con ciudades latinoamericanas como patio trasero del desarrollo del primer mundo.

25 Si bien el concepto de *modernidad* excede las condiciones que aceleraron su consolidación en la historia de Occidente, es decir, los procesos de industrialización y tecnificación de la producción económica, en el texto se hablará de *modernidad* como sinónimo de estos procesos, ya que así fue entendido por los gobernantes del país durante la primera mitad del siglo xx, esto sin desconocer que el concepto es mucho más amplio y tiene una mayor profundidad filosófica, pero para el caso no resulta conveniente exponer estas características, dado que esa no era la idea que se tenía en mente cuando en el país se hablaba de *modernidad*.

El concepto de vanguardia a lo largo del siglo xx en Colombia

¿Qué se entendía en Colombia por vanguardia antes de que aparecieran en el escenario Gonzalo Arango y Marta Traba? Aunque en lo que se ha investigado hasta el momento en el campo de la historia del arte no se ha atribuido la categoría de vanguardia a una propuesta artística específica ni a una generación colombiana, en varios momentos se ha empleado dicha palabra para designar nuevas tendencias artísticas que aparecían en el panorama artístico nacional. Por lo general dichas renovaciones eran realizadas por nuevas generaciones de artistas que introducían nuevas expresiones e inquietudes artísticas. En este sentido, se ha empleado el término para describir dos características superficiales de la definición de vanguardia: renovación y juventud. ¿En qué momentos ha sido empleado el concepto de vanguardia en nuestro contexto y cuáles son sus características?

En *Politización de la mirada estética: Colombia 1940-1952* (2005), Cristina Lleras pone en evidencia que, hacia la primera mitad del siglo xx, la comprensión y valoración de la producción artística estaban determinadas por las discusiones políticas del momento. Antes de la primera mitad de ese siglo, el campo del arte empezaba a constituirse. Si bien desde finales del siglo xix existía en el país una academia que formaba a los artistas, la crítica era reducida y no existía un soporte económico estable que propiciara que la producción artística se desarrollara de forma autónoma, puesto que el principal soporte económico lo ofrecía el Estado. Esa dependencia respecto al Estado implicaba que con cada cambio de perspectiva ideológica en el gobierno, cambiara el estatuto del arte. En consecuencia, durante varias décadas el incipiente campo del arte se convirtió en una lid de confrontación política más que estética.

Durante el periodo de la República Liberal (1930-1946), el gobierno se interesó por consolidar una identidad nacional diferente de la promovida por la Regeneración conservadora, completamente anclada en principios de la Iglesia católica. Por esa razón, a lo largo de ese periodo se incrementó la inversión en educación y se promovió la creación de diferentes

instituciones y programas culturales.²⁶ Asimismo, los liberales quisieron promover el surgimiento de un arte nacional en el que los colombianos se pudieran identificar por medio del rescate y la difusión de la cultura vernácula y autóctona, con el empleo de un lenguaje plástico en el que era clara la influencia del muralismo mexicano.

Aunque Cristina Lleras (2005) y Christian Padilla (2008) afirman que la producción artística de ese periodo no obedecía a un interés revolucionario alineado con el ideario político de la República Liberal, es importante mencionar que, pese a que no existía un interés político en esas producciones, su existencia daba cuenta de una consonancia con las ideas políticas que se encontraban en el poder en ese momento. A pesar de que los artistas no se propusieron seguir al pie de la letra el ideario liberal, al incluir en sus representaciones al campesino y al indígena, inspirados en el muralismo mexicano, establecieron un nuevo paradigma artístico que fue legitimado y validado, a pesar de las objeciones del Partido Conservador, que consideraba que solamente el lenguaje académico era legítimo.²⁷ De acuerdo con esto, dicha renovación en el lenguaje artístico, a cuyas expresiones en algunas ocasiones se las calificó de vanguardia, era validada por el ideario liberal, lo que suponía un soporte económico e ideológico que no iba en contra el ideario político del momento, sino con él. Así, se empleaba el término *vanguardia* para referirse a un nuevo estilo que coincidía con la nueva perspectiva ideológica que se planteaba

26 Durante ese periodo, al Ministerio de Educación estuvieron vinculados intelectuales tan importantes como Luis López de Mesa, Jorge Zalamea, Germán Arciniegas y Jorge Eliécer Gaitán, quienes, inspirados en las ideas que José Vasconcelos y Carlos Mariátegui, propugnaron el desarrollo de iniciativas tan importantes como el proyecto de Cultura Aldeana y Rural, la creación de las oficinas de Extensión Cultural, la Escuela Normal Superior, el Instituto Etnográfico Nacional (1941), el Instituto Caro y Cuervo, el Servicio Arqueológico Nacional (1938), la Comisión Folclórica Nacional, la Radio Nacional, entre otras instituciones. Además, se dio inicio a proyectos editoriales de gran importancia, como la *Revista de las Indias*, la Biblioteca Colombiana de Cultura Popular (1942) y la Biblioteca Aldeana.

27 Es importante mencionar el constante énfasis que hace Lleras (2005) en el hecho de que la gran mayoría de los comentarios que aparecían en las publicaciones del momento sobre arte eran emitidos por personajes activos de la política, debido a la carencia de una producción crítica profesional, de manera que se trataba de textos cuyo interés, más que estético, era político. La autora menciona, a lo largo de su texto, varios ejemplos; sin embargo, el más significativo es el ensayo *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*, de Laureano Gómez, publicado en 1937 en *Revista Colombiana* (n.º 85, 1 enero de 1937).

como destino político para el país, lo que conllevaba asumir dichas producciones como el arte oficial, aunque ni los artistas ni el Estado mismo se lo hubiesen propuesto. Así, se empleaba el término *vanguardia* para referirse a una renovación validada por el *statu quo*.

En contraposición al paradigma de un arte propio, promovido durante el gobierno liberal, el regreso al poder del Partido Conservador implicó el surgimiento de la República Conservadora (1946-1953), y significó volver a dar vigencia a los preceptos del arte académico, pues se consideraba que por medio de ellos se podían expresar los ideales de hispanidad y los valores morales de la Iglesia. Ese respaldo a una producción artística reaccionaria tuvo su mayor expresión con la completa politización de los dos Salones Nacionales que fueron organizados durante el gobierno conservador.²⁸ Una vez instalado en el poder el Partido Conservador, las disputas y las polémicas en la prensa casi desaparecieron, ya que no era necesario atacar el arte promovido por los liberales, puesto que ese ya no era el arte oficial, ya que los conservadores de nuevo poseían toda la estructura del gobierno y, aliados con la Iglesia, podían establecer el nuevo régimen ideológico y cultural. Una vez se estableció el nuevo paradigma del arte oficial, las élites políticas dejaron de lado las disputas en el campo del arte, para concentrarse solo en la política.

Ese olvido de las élites políticas del arte como instrumento para la consolidación de un discurso nacional ideologizado implicó un primer grado de independencia de la producción artística, a pesar de las dificultades que significó la ausencia de un soporte económico y de infraestructura. En ese momento fue posible que se produjeran en simultaneidad los lenguajes artísticos que habían sido puestos en confrontación por los líderes políticos en las décadas anteriores. Si bien esto había sucedido

28 Dado que el Salón Nacional de Artistas no se realizó entre 1947 y 1949, el gobierno conservador solo organizó la octava y novena versión del Salón en 1950 y 1952. Los premios otorgados durante estos dos salones evidenciaban la completa politización del evento, pues además de que cambiaban completamente el paradigma artístico desarrollado hasta el momento, respondían más a intereses políticos que artísticos. Así, en el Octavo Salón fue premiado un busto de Laureano Gómez realizado por Moisés Vargas, mientras en la siguiente edición se premió un cuadro de Blanca Sinisterra, pariente cercana del entonces presidente. En 1951 no se realizó el Salón debido a que la Sección de Cultura Popular del Ministerio de Educación organizó una exposición de obras que participarían en la I Bienal Hispanoamericana de Arte en España (Lleras, 2005, p. 49).

en las décadas anteriores, en ese momento, al no existir un soporte validador, no se establecía la superioridad o validez de uno respecto de otro. Así, en una misma exposición era posible ver obras de artistas que habían sido vinculados al nacionalismo, junto a las de artistas académicos y a incipientes expresiones abstractas.²⁹

Ante la ausencia del soporte del Estado, surgieron diferentes iniciativas para suplir la no realización de los salones de artistas nacionales. Así, en Antioquia, en 1949 y 1951, la Sociedad de Amigos del Arte y la empresa textilera Tejicóndor realizaron los Salones Tejicóndor, en los que se dio validez al arte que había sido vinculado al ideario liberal. En el concurso de 1949, Pedro Nel Gómez recibió el primer premio por su obra *Barequera en oro*, mientras el segundo fue otorgado a Ignacio Gómez Jaramillo por su obra *Doble retrato*. En la edición de 1951, el primer premio fue otorgado al óleo *Bachué* de Carlos Correa.

En cuanto a Bogotá, se puede mencionar la exposición que organizaron Jorge Gaitán Durán y Luis Vidales en abril de 1947, en la que confluyeron las perspectivas de los dos intelectuales.³⁰ En el artículo escrito por Jorge Gaitán Durán a propósito de dicha exposición (*El Tiempo*, 20 de abril de 1947) se planteaba que el Primer Salón de Artistas Jóvenes que se realizaba en el país era una muestra de una nueva generación de artistas que, si bien no habían llegado a la solidez de su obra, eran una propuesta de renovación. Gaitán Durán se refiere a ese grupo de pintores nuevos como un movimiento que cambiaría la producción artística del país, por continuar la propuesta universal de Gauguin de arte moderno, pero cimentada en las particularidades del contexto nacional:

29 Ejemplo de ello son la exposición "Pintores jóvenes colombianos", organizada en abril de 1947 por Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán, y el Salón Nacional de Arte Moderno, organizado en noviembre de 1949 en el Museo Nacional.

30 Mientras Luis Vidales, durante la década de los cuarenta, abogaba por una producción artística que reflejara las problemáticas locales, Jorge Gaitán Durán consideraba que esta perspectiva era importante, pero que también lo era la posibilidad de desarrollar un lenguaje artístico que estuviera al corriente de las nuevas tendencias artísticas que se estaban desarrollando en Europa occidental.

Ahora bien: precisamente la mayor virtud de la pintura nueva de Colombia, manifestada en el primer salón conjunto y unitivo de artistas jóvenes en la historia del país es su vinculación con las diversas tendencias de la pintura universal, su interpretación débil pero más o menos exacta de la época y de sus variabilidades en nuestro pueblo, su actualidad en relación con el momento histórico y con el momento artístico, su tendencia hacia lo transhumano y religioso, su voluntad de captar lo telúrico y popular, su rebelión contra la anatomía y la imitación naturalista. [Jorge Gaitán Durán, La pintura nueva de Colombia, *El Tiempo*, 20 de abril de 1947]

A lo largo de dicho artículo, Gaitán se refiere a los artistas participantes y los relaciona con alguna vanguardia europea. Así, entre otros vínculos, encuentra en la obra de Hernando Tejada influencias del dadaísmo y el surrealismo, mientras a Eduardo Ramírez Villamizar lo relaciona con el impresionismo. Esa asociación de las obras colombianas con las propuestas de vanguardia era completamente forzada; sin embargo, evidenciaba el interés de atribuir características de propuestas foráneas a la producción nacional, con el ánimo de validarlas y legitimarlas, de acuerdo con la comprensión del arte en el momento.

Posteriormente, en noviembre de 1949, la sección de Extensión Cultural de la Universidad Nacional de Colombia organizó, en el Museo Nacional, el Salón Nacional de Arte Moderno. Al leer el folleto de la exposición se constata el temor de que dicha exposición causara polémica o fuera rechazada por el Partido Conservador, en ese momento en el poder, puesto que el autor anónimo no se atreve a formular una definición tajante del arte moderno: “El salón ha tomado la denominación de Moderno, teniendo en cuenta que el público en general entiende por este concepto, todo lo que se aleja de lo Académico; o de la imitación mediocre de los maestros antiguos”. Pero en el párrafo siguiente se arrepiente de dicha definición y afirma que el arte moderno era un arte *bueno* que imitaba las leyes de la naturaleza y a los grandes maestros, pero creando nuevos modelos: “En el Salón se agrupan obras de muy diferente estilo y factura, pero en la mayoría de ellas están presentes los signos de la modernidad, en el buen sentido de la palabra”.

En dicha exposición se incluyeron, sin distinción estilística, obras de Marco Ospina, Enrique Grau, Ramírez Villamizar, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo, Rómulo Rozo y Luis Alberto Acuña, entre otros. Al no existir una determinación ni limitación política que estableciera el canon artístico, se dio una coexistencia de lenguajes artísticos, sin ningún tipo de disputa entre ellos, pues las voces de los críticos, aunque existentes, no eran tan fuertes como para establecer un nuevo canon artístico.

Un grupo de artistas, pintores y escultores, de común acuerdo resolvió organizar la presentación al público bogotano, de un salón con las obras más recientes de su producción artística. Así es, que en el salón está representado por un número considerable de artistas que por la calidad de sus trabajos y la asiduidad de su labor, constituyen una buena parte de la vanguardia cultural de la nación y quienes están empeñados a fuerza de [sic] conquistar las más altas calidades artísticas, dejar bien puesto el nombre de Colombia en el concierto de los países cultos [...] Además esta muestra de Arte significa un acto de fe en las posibilidades espirituales de nuestro pueblo, en esta hora cargada de amenazas. [Salón Nacional de Arte Moderno, 1949]

A pesar de la ausencia del respaldo de los discursos políticos sobre el arte, los intelectuales daban continuidad a la idea de que el arte tenía la responsabilidad de continuar con el proyecto de civilización que las élites políticas le habían otorgado, pero ya sin ninguna perspectiva ideológica. Así, al estado de convulsión y barbarie en el que se encontraba el país luego del 9 de abril de 1948,³¹ se contraponía el arte, aquel espacio sagrado reservado a los altos espíritus cultos que se diferenciaban claramente de los otros, aquellos hombres no educados, y por tanto, salvajes y bárbaros, a los que se consideraba responsables de la oleada de violencia

31 Más allá del carácter anecdótico del asunto, el hecho de que varios estudiantes e intelectuales se tomaran las instalaciones de la Radio Nacional de Colombia, en ese momento ubicada en la calle 26 con carrera 17, evidencia el gran impacto que el asesinato de Gaitán causó entre importantes intelectuales del momento que simpatizaban con sus ideas, entre ellos, Jorge Zalamea, Jorge Gaitán Durán y Manuel Zapata Olivella.

que arrasaba la nación.³² En este sentido, en este texto se refuerza la idea de que el arte era el espacio para los altos espíritus cultos y educados de la nación, capaces de aspirar a lo trascendente, a pesar de la podredumbre que se extendía a su alrededor.³³ Además, la aparición de la categoría de vanguardia en este texto evidencia de nuevo la ausencia de una definición clara del concepto, pues de nuevo fue asociada a una idea de renovación, sin que esto significara una ruptura con el canon anterior, sino simplemente como búsqueda de lenguajes en la constitución del nuevo arte nacional que aspiraba a equipararse a los países cultos.

En medio de la volatilidad política posterior al 9 de abril, los intelectuales consideraban que el arte era un bastión seguro para el desarrollo del espíritu colombiano, por lo que era necesaria y encomiable la continuación de la producción artística en la búsqueda del proyecto de modernidad que parecía completamente lejano en ese contexto. Esa búsqueda, sin el soporte validador del Estado, y con un trabajo de crítica incapaz de dictaminar la dirección que debían tomar las nuevas expresiones plásticas, dio lugar a una indefinición conceptual, tal como lo refieren Carmen María Jaramillo y Jorge Jaramillo:

En el ámbito capitalino, las expresiones arte abstracto, arte moderno, arte actual y arte contemporáneo, se asociaron con una actitud de liderazgo y renovación del medio. Dicha actitud, no obstante, *asumió modalidades diferentes a las que caracterizaron a las vanguardias europeas, ya que los artistas no acudieron a comportamientos de choque ni extremaron*

32 Esta idea resulta muy importante para la investigación, puesto que demuestra que se trataba de una idea común que compartían las élites, que se negaban a reconocer que eran ellas mismas las que, desde la comodidad discursiva de los despachos donde escribían sus textos periodísticos que revolían los ánimos, soliviantaban los ánimos de los indígenas y campesinos para que se enfrentaran en una guerra fratricida. En este sentido, las élites atribuían toda la responsabilidad a la población que consideraban inferior y, por tanto, salvaje, debido a que no sabía leer ni escribir, y mucho menos sabía nada de la cultura occidental. Al respecto, Lleras afirmó que luego del 9 de abril de 1948 se explicó el fenómeno de la violencia con la idea del origen salvaje del pueblo. Esta idea colectiva, que oponía el carácter culto al salvaje, de acuerdo con el grado de educación de las personas, fue retomada por Gonzalo Arango en el *Manifiesto nadaísta* para darle un giro, tal como se verá más adelante.

33 Esta idea colectiva sobre el arte como el lugar para la trascendencia también sería retomada y trastocada por Gonzalo Arango en el *Manifiesto nadaísta*, como ya se vio.

el significado de valores como ruptura, novedad, pureza, originalidad o neutralidad. Incluso en el periodo mencionado, el término ‘vanguardia’ se utilizó con menor frecuencia. Una de las ocasiones en las que apareció fue para referirse a Judith Márquez: “Entre el grupo de vanguardia del arte abstracto en Colombia Judith Márquez es la más consecuente y sensitiva cultivadora de lo específico y extremadamente pictórico (*Judith Márquez en su pintura*, texto de Walter Engel en *El Tiempo* en 24 de noviembre de 1957). [Jaramillo y Jaramillo, 2007, pp. 15-16. Cursivas agregadas]

Esa falta de pugnacidad de los artistas que desarrollaron un lenguaje abstracto al inicio de la década se debía a que no habían llegado a ese estilo pictórico como consecuencia de una búsqueda grupal, sino que, por el contrario, ese estilo era el resultado de los procesos individuales que cada artista había desarrollado a partir de su formación y conocimiento de las tendencias artísticas foráneas. En este artículo se afirma que los artistas que se interesaron por la abstracción durante los años cincuenta —Judith Márquez, Eduardo Ramírez Villamizar, Luis Fernando Robles, Armando Villegas, Guillermo Silva Santamaría, Alicia Tafur y Alberto Arboleda, entre otros— se reunieron alrededor de actividades y exposiciones, pero nunca llegaron a emitir un manifiesto programático que definiera su propuesta artística.

Probablemente debido al estrecho campo cultural del país, los artistas interesados en el arte abstracto de forma consciente evitaban un lenguaje agresivo y radical, puesto que reconocían el papel fundamental que desempeñaba el Estado en la configuración y el mantenimiento de ese reducido campo. En este sentido, quizá no se dieron manifiestos artísticos debido a que hacerlo significaba erigir una bandera de batalla que muy seguramente significaría oponerse a quienes serían sus principales benefactores: el Estado o la clase alta colombiana.

Las reivindicaciones que proponían artistas y escritores, no obstante, fueron planteadas sin grandes escándalos, ya que el medio artístico capitalino no desplegó la actitud belicista que evidenciaron los ‘ismos’ de comienzos del siglo xx en Europa. Así, los artistas que innovaban en el terreno local no parecieron interesarse por aplicar a su trabajo metáforas

del ámbito militar, como ocurrió con las grandes vanguardias. Pintores y escultores se abstuvieron de generar cuadrillas de ‘resistencia’ o ‘avanzadas’ agresivas, y tampoco ‘militaron’ en bandos definidos. Ello no implicó un desinterés en lo político ni ninguna posición ambigua al respecto, ya que el surgimiento de asociaciones que respaldaban el ejercicio intelectual o creativo tuvo una fuerza sorprendente en el periodo. [Jaramillo y Jaramillo, 2007, p. 18]

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, durante la década de los cuarenta, en el país coexistieron diferentes estilos artísticos, sin que ninguno llegara a establecerse como el arte oficial ni canónico debido a que el Partido Conservador no se interesó en establecerlo. Asimismo, tal como ya se expuso, antes de la llegada de Marta Traba al país, el lenguaje abstracto y el lenguaje figurativo se desarrollaron de forma simultánea, según el interés de cada artista. Si bien se diferenciaban, y uno de ellos significaba una renovación frente al lenguaje que se había establecido desde la década de los treinta como el arte nacional, los dos eran presentados como arte moderno, en oposición al arte académico de temática tradicional, promovido por el Partido Conservador, y el arte nacionalista muralista, pero sin llegar a ser completamente legitimado. Esa indiferenciación entre el lenguaje abstracto y el figurativo de contenido nacionalista fue resuelta por Marta Traba, quien trazó una tajante línea divisoria entre los dos.

De acuerdo con lo planteado, se puede afirmar que, si bien se tenía conocimiento de las vanguardias europeas, no existía una clara comprensión del significado de dicho concepto, más allá de las características estilísticas, que en algunas ocasiones fueron planteadas como paradigma, de acuerdo con el marco interpretativo de emular el lenguaje foráneo. En ese sentido, se empleó el término *vanguardia* para referirse a expresiones artísticas que implicaban renovación en el tipo de lenguaje que se empleaba, mas no para describir la asunción de una propuesta estética colectiva con un carácter combativo ni de ruptura, precisamente como consecuencia de la precaria condición en la que se encontraba el campo del arte hacia mediados de siglo en el país.

En medio de ese contexto, la propuesta nadaísta adquirió una mayor relevancia, puesto que suponía la aparición de una expresión combativa de tipo vanguardista que no se circunscribía ni limitaba al campo del arte ni de la literatura, sino que hacía un llamado a la renovación de la cultura colombiana. En este sentido, si bien la propuesta nadaísta empleó algunos de los recursos de ruptura que las vanguardias históricas europeas habían utilizado, esto no fue consecuencia de un proceso de emulación de fórmulas foráneas, sino, por el contrario, fue el resultado de un proceso que respondía a las particularidades del contexto nacional.

Con la Revolución cubana, igual que hicieron los grupos de jóvenes renovadores que surgieron durante la década de 1930 del siglo xx, el nadaísmo se propuso cuestionar las prácticas culturales que habían anquilosado el desarrollo de la modernidad en el país. A finales de la década de los cincuenta, ningún proyecto de nación se había consolidado, ni el liberal ni el conservador. De modo que, con la Revolución cubana en el horizonte, el proyecto de una nación moderna resurgía en el escenario, pero ya no como una transformación política que transformaría la cultura como consecuencia del proceso, tal como se había planteado hasta ese momento.

A diferencia de sus antecesores, el nadaísmo planteó una transformación cultural, mas no una transformación política, lo cual significó un cambio fundamental respecto a sus antecesores, lo que suponía el emprendimiento de una lucha blanda, en la medida en que intentarían atacar la cultura existente con su palabra y su cuerpo, con una gran dosis de humor e ironía.



Nadaistas, en una calle de Bogotá. "Turbação del orden público poético".

el Nadaísmo

¿Qué es Esto, la Poesía?

(Del Manifiesto "Explosiones Radiactivas de la Poesía Nadaísta"). Por AMILKAR-U.

≈ Imagen 16. Sin autor (s. f.). El nadaísmo. ¿Qué es esto, la poesía? [artículo periodístico]. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Capítulo 3

El nadaísmo

y su

estrategia

discursiva

De cómo nació el nadaísmo

Cuando Gonzalo Arango lanzó su manifiesto, abrió una beta en la esfera pública en dos dimensiones: como discursividad y como corporeidad. A partir de una discursividad —las primeras apariciones de los nadaístas en la prensa y el *Manifiesto nadaísta*— y un escándalo —la quema de libros en Medellín—, el nadaísmo se constituyó como nombre con una voz en la esfera pública, un grupo de jóvenes irreverentes que estaban en búsqueda de algo, pero de los que no se sabía mucho. Como discursividad, los nadaístas lograron hacerse su espacio con la participación en los medios impresos, especialmente los suplementos literarios de *El Tiempo* y *El Espectador*, que les dieron cabida en la gran prensa, aquella que, producida desde la capital, determinaba lo que era o no era cultura.³⁴

Ese espacio fue rápidamente reconocido por los jóvenes con inquietudes literarias que querían publicar. Así que a ese espacio discursivo se sumaron estos jóvenes, adoptando las ideas nadaístas, a pesar de que la propuesta literaria del movimiento fuera vaga. Lo importante era tener una voz y anunciarse como esa nueva generación de renovación, con una postura crítica frente a la realidad del país. Por esa razón, el nadaísmo se constituyó inicialmente como grupo a partir de lo discursivo, pues solo se conocían por medio de la correspondencia que mantenían o porque eran publicados como nadaístas en los suplementos literarios de los periódicos nacionales, sin que esto supusiera que se conocieran personalmente. De manera que, para que los nadaístas supieran de la existencia de los jóvenes que se identificaban con el movimiento en otras ciudades, debían consultar los suplementos literarios. Así, quienes publicaban en los suplementos literarios se convertían en los puntos de referencia en las otras

34 Tal como se mencionó, la aparición de un nuevo grupo generacional con una nueva voz estaba determinada por su participación discursiva en el medio, ya fuera con una publicación propia, o porque aparecía en los medios impresos del país. Debido a que los nadaístas desde el principio tuvieron dificultades para tener su propia publicación, su participación discursiva se dio gracias al espacio que les fue abierto en los periódicos de circulación nacional, especialmente por Gonzalo González en el suplemento literario de *El Espectador*.

ciudades del país, y si un nadaísta quería conocer a otro que se encontraba en otra ciudad, debía ir a buscarlo por su nombre a los cafés o las librerías por donde se sabía que merodeaban los nadaístas de la ciudad.³⁵

La ciudad de la modernidad postergada



« Imagen 17. Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez caminando por la ciudad. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Al igual que con el término *modernidad*, cuando se habla de *vanguardia* se alude a otro concepto que le es concomitante: la ciudad. En Latinoamérica, las ciudades solo llegaron a consolidarse como tales a finales del siglo

35 Al respecto, son claras las anécdotas referidas por Álvaro Medina (entrevista realizada en agosto de 2014), quien narra que, aunque sabía de Patricia Ariza, Eduardo Escobar y Jaime Jaramillo por la correspondencia que mantenía con Gonzalo Arango y las colaboraciones de estos en los periódicos, solo llegó a conocerlos tiempo después de lanzado el *Manifiesto nadaísta*, cuando estos fueron a la Librería Nacional, de Barranquilla, a buscarlo.

xx, de manera que cuando los historiadores se refieren a las ciudades como el contexto necesario para la aparición de propuestas de vanguardia en Latinoamérica, hay que tener en cuenta que estas solo estaban en proceso de consolidación, en el inicio de un largo proceso con diferentes momentos de repunte. En este sentido, en lugar de referirse a la ciudad como condición *sine qua non* para la aparición de las vanguardias, se puede hablar con mayor precisión de un contexto en proceso de urbanización, mas no de ciudades consolidadas.

El 9 de abril de 1948 implicó la destrucción de gran parte del centro de Bogotá, por lo que posteriormente fue necesaria una renovación arquitectónica y urbana, un borrón y cuenta nueva para erigir una nueva ciudad, y con ello, un nuevo paradigma de modernidad. A partir de ese momento se iniciaron inversiones del Estado en la configuración de esa idea de ciudad.

En medio del proceso de reconstrucción acelerado por los desastres del 9 de abril, la enorme ola migratoria y la dirección de los presidentes ingenieros (Rojas Pinilla, Laureano Gómez, Ospina Pérez) se trazaron nuevas avenidas que reestructuraron los lugares de encuentro. Entre las obras más importantes de aquellos años se destaca el ensanchamiento de la carrera séptima, que fue posible gracias a la demolición de las casas incineradas el nueve de abril. Durante la década de 1950 se amplió la avenida Caracas, que proyectaba la ciudad hacia el norte, y la calle 26, que conectaba el occidente con el nuevo CAN y con el aeropuerto El Dorado, que también estaba en construcción. [Jaramillo y Jaramillo, 2007, p. 43]

De acuerdo con Álvaro Tirado Mejía (2014), a inicios de la década de los sesenta, el 54 % de los habitantes del país vivían por fuera de las cabeceras municipales, lo que suponía que Colombia aún era un país rural. Esta situación cambió considerablemente a lo largo de la década, pues gracias al aporte económico de la Alianza para el Progreso, al inicio de la siguiente década, el 10% de esa población rural se trasladó a las ciudades.

Aunque la violencia se había desarrollado durante la década de los cuarenta, después del 9 de abril la mecha de la violencia explotó, lo que generó el proceso de migración del campo a las ciudades. Aunque el país

no se había urbanizado del todo, se percibía una transformación, puesto que se habían dado avances en infraestructura, y además la población había aumentado considerablemente.³⁶

Esto significó que, a inicios de la década de 1960, las principales ciudades del país habían crecido aceleradamente, lo que supuso el surgimiento de una pequeña clase media urbana. Gracias a la bonanza cafetera y la economía de postguerra, en las principales ciudades del país se formó una burguesía, al mismo tiempo que en ellas aumentaba la clase proletaria pobre y desempleada. Este proceso de urbanización originó graves problemas económicos y culturales, pues las ciudades no requerían toda la mano de obra que provenía del campo, lo que aumentaba los índices de desempleo y desigualdad en la ciudad, al tiempo que la diferencia entre el campo y la ciudad se hacía abismal.



↪ Imagen 18. Sin autor (s. f.). Elmo Valencia, Gonzalo Arango y Jotamario Arbeláez luego del recital en Bogotá de *El cuerpo de ella*. Archivo de Jotamario Arbeláez.

36 Es importante mencionar que a mediados de la década de los sesenta, las ciudades habían duplicado su población, mientras las principales ciudades del país solo llegaron a ser urbanas hacia la segunda mitad del siglo xx.

En ese sentido, tal como afirma Imelda Ramírez (2012), las ciudades de principios de la década de los sesenta no surgieron como un proyecto único, sino como un espacio en el que convivían dos ciudades: la de la élite cultural, ocupada en promover y producir ideas sobre la modernidad, mientras era sostenida por las clases media y trabajadora, beneficiarias de esos proyectos de infraestructura que les ofrecía trabajo. Así, la década de los sesenta se inició con un crecimiento acelerado de las ciudades, resultado de dos factores: la migración del campo a los centros urbanos, como consecuencia de la violencia, junto al mejoramiento de la infraestructura urbana durante el mandato de Rojas Pinilla. En este sentido, Arango iniciaba un recorrido con la promesa de una revolución de vanguardia por un país que, al mismo tiempo que seguía desangrándose en la continuación y transformación de la violencia en el campo, en las ciudades pretendía convertirse en una nación moderna mediante la construcción de equipamientos e infraestructura.

Los cafés: La esfera pública de la ciudad

Ante la ausencia de infraestructura pública para la cultura, desde principios del siglo xx, los cafés se convirtieron en los lugares de encuentro de los habitantes de las incipientes ciudades colombianas, tal como lo reseña Camilo Sarmiento citando a Luis Vidales, quien se refería así a la importancia del café Windsor durante los años veinte:

Por el año 20 el único café que existía en Bogotá era el Windsor. Era aquel un típico café de una ciudad feudal. Así como no existía sino un café [...] Y en el Windsor, naturalmente, se festejaba el cierre de los negocios. Generalmente, en torno al café tinto, al que tanto le debe la economía nacional, se verificaban estos lazos de unión que luego se sellaban con el famoso brandy Hennessy tres estrellas, compañero de los triunfos durante las guerras civiles en Colombia [...] En aquel ambiente del Windsor, al lado de los hacendados y los negociantes comenzó a aparecer un nuevo tipo de hombres. Empezaron a ocupar diariamente las mesitas, sin acuerdo

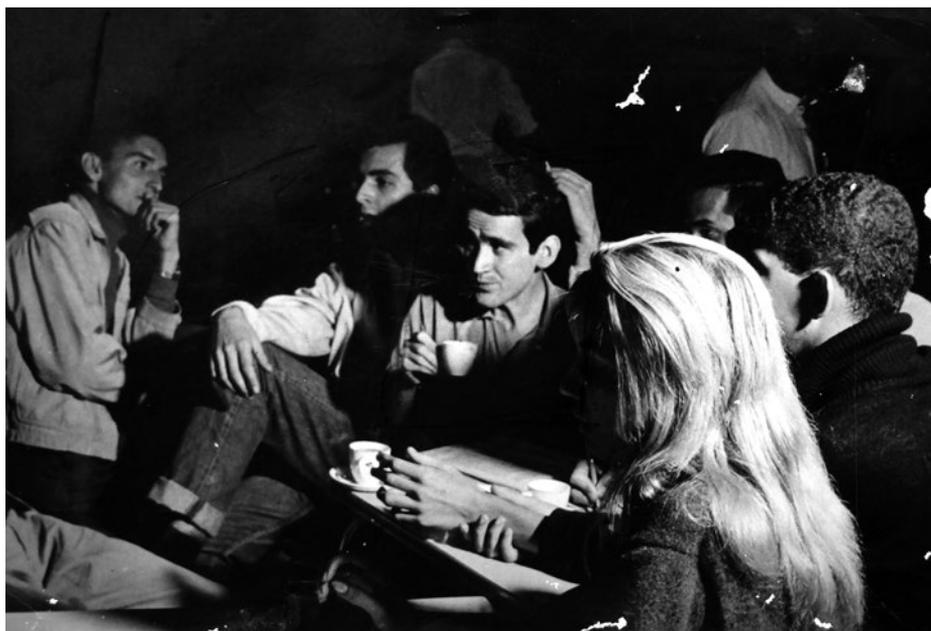
previo, sin una reunión anterior por medio de la cual se declarara fundada con estatutos y reglamento, la nueva generación colombiana. Iban apareciendo allí nuevas caras, trayendo el aporte de su propio mensaje, y sin saberse cómo ni cuándo quedó establecida una nueva generación colombiana, sin mensajes ni manifiesto al país, movida indudablemente por la misma fuerza espontánea que le quitaba al país su cáscara del siglo xix y lo incorporaba, al transformarlo en el xx, que llegaba retrasado a Colombia, en todos los órdenes. [Sarmiento, 2010, p. 50]

Los cafés eran los centros de pensamiento intelectual, pues allí se reunían artistas, escritores e intelectuales a discutir: “El este club cultural [La Tertulia], conjuntamente con la Cueva en Barranquilla y el Bar el Bohemio, El Automático en Bogotá, fue uno de los primeros espacios, a nivel nacional durante los años cincuenta, dedicados a la discusión y promoción de un modernismo cosmopolita en el arte” (VV. AA., 2012, p. 56). De manera que a los primeros lugares a los que llegaron los nadaístas fueron los cafés y las librerías: El Metropol y La Bastilla, en Medellín; Café Colombia y la Librería Nacional, en Cali; La Cueva y la Librería Nacional, en Barranquilla; y El Automático, El Cisne y el Continental, en Bogotá. Cada uno de esos sitios fungía como centro para la discusión y la promoción de ideas. Respecto al ambiente que se vivía a finales de los años cincuenta en El Automático, decía Alejandro Obregón:

El Automático era por aquella época casi un Cabaret Voltaire: León de Greiff, Gaitán Durán, Cote Lamus... era un estupendo ambiente. Recuerdo que diariamente entraban las tropas, porque todos lo que nos reuníamos allí éramos sospechosos de algo, éramos un foco de rebeldes para el ejército... pero lo único que éramos era gente que se veía mucho, que hablaba, discutía; estábamos llenos de fervor.³⁷

37 *Los intocables*, Alejandro Obregón entrevistado por Fausto Panesso, pp. 88-89, citado en la página 44 de *Plástica* (18). Además de los personajes mencionados por Obregón, entre los asistentes se podía contar con Jorge Zalamea, Germán Arciniegas, Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina, Alipio Jaramillo, Jorge Elías Triana, Jaime López Correa y Omar Rayo.

Existía un flujo de información que circulaba entre los diferentes cafés gracias a los viajes y desplazamientos de los intelectuales y artistas. Ejemplo de ello es la presencia de Alejandro Obregón, tanto en La Cueva como en El Automático, cuando se desempeñaba como director de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla, y en la de Bogotá, respectivamente. En este sentido, el movimiento nadaísta sumó su circulación al tejido ya existente, pero de acuerdo con sus propios intereses.



≈ Imagen 19. Sin autor (1959). Alirio Ozugar, Luis Darío González, Gonzalo Arango, Dina Merlini y Jaime Espinel en el café Metropol. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Aunque los nadaístas visitaron El Automático, fueron mucho más asiduos a El Cisne, debido a que era más barato y podían permanecer más tiempo sin dinero. En un reportaje hecho a Gonzalo Arango, este describió el café en los siguientes términos: “El Cisne es el último reducto de los tranochadores bogotanos. Allí se congregan artistas sofisticados,

cineístas en trance de críticos, mujeres en pose de intelectuales o intelectuales en pose de mujer”.³⁸

Además, debido a la escasez de galerías y espacios de exposición en el país, los cafés también se convirtieron en los primeros espacios que los artistas encontraron para exponer sus obras. En El Automático se realizó la primera exposición en 1950, con obras de Orlando “Figurita” Rivera, práctica que se continuó hasta la década de los sesenta, y que impulsó a otros artistas a hacer lo mismo en otros cafés del país, como en La Cueva. Al constatar la existencia de un público para la exposición de obras de arte, al poco tiempo Leo Matiz fundó su galería frente a El Automático, mientras en Barranquilla, Eduardo Vilá Fuenmayor, siguiendo la idea de José Gómez Sicre, creó la Galería Arte Contemporáneo, alejando a La Cueva.³⁹

Nacimiento del nadaísmo

Como ya se mencionó, Gonzalo Arango decidió lanzar su movimiento en Medellín, una ciudad con un perfil industrial en la que empezaban a aparecer las instituciones de carácter cultural. El Museo de Zea y la Escuela de Pintura, Dibujo y Escultura, del Instituto de Bellas Artes, habían sido recientemente reabiertos, luego de permanecer cerrados durante la década de los años cuarenta. Otras instituciones de carácter cultural eran la Sociedad de Amigos del Arte, el Instituto de Cultura Popular, el Club Unión y el Club de Profesionales. A pesar de esas instituciones, Medellín continuaba siendo una ciudad completamente conservadora y católica.

En el primer reportaje hecho a Arango en la prensa, a la pregunta por el nacimiento del movimiento, respondió:

38 “Gonzalo Arango es un personaje de esa cafetería”, en El profeta Gonzalo Arango, *El Espectador*, edición dominical, 20 de enero de 1963.

39 De acuerdo con Álvaro Medina (2002), allí expusieron Noé León, Ángel Loockhart, Nirma Zárate y Delfina Bernal, y se realizó el II Concurso Interamericano de Pintura en 1963.

Café Bemoca, Cali, una noche de enero de 1958, soledad abyecta, miraba a una mujer muy bella llamada Leonor. La vida me propuso tácitamente esta alternativa: el suicidio o... esos puntos suspensivos fueron el nadaísmo. Nació como un impulso de vivir, de luchar, como un rechazo de la muerte. Necesitaba crearme una mística para vivir. Esa misma noche empecé a escribir el manifiesto, y cuando lo terminé me vine para Medellín. [*El Espectador*, 9 de julio de 1958]

En ese primer reportaje, Arango define el nadaísmo como “una rebelión esquizofrénica-consciente de la juventud contra los estados pasivos del espíritu y la cultura”, un movimiento negativo, en cuanto cuestionaba el “orden espiritual imperante en Colombia, particularmente en el arte y la cultura”. Aunque no presentó el nadaísmo como un movimiento de vanguardia, estableció un parentesco con las primeras vanguardias europeas: “En ciertas bases generales comunes a todo movimiento revolucionario, sí. Los surrealistas lo llamaron: un cierto estado de furor. Por lo demás tiene una dinámica concreta y específica sobre Colombia, su cultura, sus sistemas, sus valores representativos” (*El Espectador*, 9 de julio de 1958).

En este sentido, se enuncia como una vanguardia colombiana, ya que, a pesar de que retomaría ese estado volátil surrealista, buscaría reaccionar a las condiciones específicas del país, pues “el nadaísmo es una libertad abierta a las posibilidades de la cultura colombiana”, a partir de su experiencia de lo maravilloso cotidiano, es decir, la poesía y la belleza que se encontraba en el día a día de los colombianos. De esta manera, se formula como un descubrimiento de la realidad del país, sin idealismos ni racionalismos: solo como escuchas del presente.



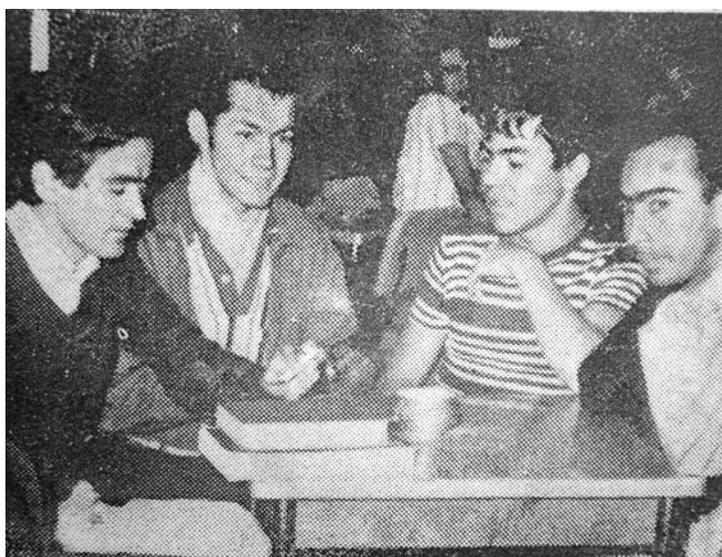
≈ Imagen 20. Sin autor (1959). El día de la fundación del nadaísmo en Cali. Jotamario Arbeláez, Diego León Giraldo y Gonzalo Arango. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Esa primera aparición nadaísta estaba acompañada de una fotografía de Gonzalo Arango que contenía la dimensión corporal del nadaísmo, pues en lugar de la imagen acostumbrada del intelectual rodeado de libros, se veía a Arango junto a una calavera, lo que implicaba una intención de performatividad o gesto que rompía con la forma tradicional de la imagen del intelectual. En los párrafos de introducción que presentan el nadaísmo, el periodista afirma que el movimiento también era una postura corporal: “Lo único que es cierto es que los intelectuales que se llaman a sí mismos nadaístas, se exhiben por la ciudad de Medellín en las más extrañas poses, y algunos de ellos están acreditando la moda del peinado a la François Sagan” (*El Espectador*, 9 de julio de 1958).

En ese artículo se anunciaba la publicación del *Manifiesto nadaísta*, sin precisar una fecha específica, y se mencionaban como miembros del movimiento a Alberto, Guillermo, Amílcar, Humberto, Lucía y Ernesto, sin precisar sus apellidos. Sin embargo, a esa enumeración le hacían falta

varios nombres, pues, de acuerdo con las narraciones que los nadaístas han hecho del surgimiento del movimiento, a su regreso a Medellín Arango se encontró con su joven amigo Alberto Escobar, quien le presentó a Amílcar Osorio, a quienes les habló de su propuesta y los invitó a hacer parte del nadaísmo. Empezaron a reunirse en los cafés de la ciudad —Metropol, Colombia y La Bastilla— y en la librería Horizonte. A esos lugares llegaban Humberto Navarro (Cachifo), Jaime Espinel (Barquillo), Jaime Jaramillo Escobar (X-504), Darío Lemos, Eduardo Escobar y Guillermo Trujillo. Así, antes de la publicación del *Manifiesto*, el nadaísmo ya era reconocido en Medellín como un grupo de jóvenes que habitaban la ciudad escandalizando con su aspecto y su actitud de ocio, tal como lo manifestó un lector en una de las cartas enviadas al periódico *El Espectador*:

Los nadaístas de Colombia, y en particular los de Medellín, solo han querido hacerse pasar por niños terribles que escandalizan con sus peinados, sus vestidos, sus pipas, sus tertulias en la “Clínica SOMA” y su gran despreocupación ante la vida real. Pero fuera de protagonizar disturbios en el café “La Bastilla” hasta llegar a la violencia física con otros compañeros ideológicos, los nadaístas no han presentado ninguna obra respetable. [El Espectador, 21 de agosto de 1958]



« Imagen 21. Sin autor (1959). Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Amílcar Osorio, y Elmo Valencia en un café de Manizales, durante una gira. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Quizás a modo de respuesta a esa interpelación por su producción escrita, Gonzalo envió al periódico *El Espectador* un fragmento de su manifiesto, que fue publicado con el nombre de la sección del que había sido extraído: “El nadaísmo y los cocacolos” (1958). Luego de la primera aparición de Gonzalo Arango anunciando el nadaísmo, siguió el artículo *El nadaísmo es algo*, de German Arciniegas, publicado en *El Tiempo* el 16 de julio de 1958. Aunque Arciniegas no lo menciona, este escribió su artículo después de asistir a la reunión convocada por los nadaístas en la casa del pintor antioqueño Pedro Restrepo Peláez, tal como fue mencionado en el reportaje publicado días después, 28 de julio de 1958, en la revista *Cromos*.

En su artículo, Arciniegas manifestó incertidumbre respecto al nadaísmo, al que definió como “un movimiento de los que van en busca de algo”, aunque sin tener una perspectiva precisa de su búsqueda. A pesar de que Arciniegas reconocía que el nadaísmo era el resultado de la sensación de impotencia y cansancio de los jóvenes, no reconoció en ellos una propuesta capaz de expresar las condiciones propias del país, puesto que solo los comprendió como una simple emulación del existencialismo francés.

El nadaísmo es un producto natural de una época pervertida. Época de cultura dirigida por analfabetos. Entre nosotros, es la consecuencia inmediata de las dictaduras. La parte de las juventudes que se considera cogida en la trampa trata de escapar. Lo propio, lo nacional, se ha vuelto tabú. El que se siente forzado a darle la espalda a la realidad inmediata se agarra a la rama de espino seco que le tiende cualquier desesperado de Francia. [*El Tiempo*, 16 de julio de 1958]

En la revista *Cromos*, Gonzalo González, además de describir el encuentro y las impresiones causadas a los periodistas asistentes, publicó algunos textos de los nadaístas presentes en la reunión, bajo el título *Boletín número 4*, luego de afirmar que bien podían ser una nueva propuesta para el desierto campo de la producción de poesía en el país. Entre el artículo de Arciniegas y el reportaje de *Cromos* fue publicado el artículo de Estanislao Zuleta *Variaciones alrededor del nadaísmo*, en el

que lanzaba una fuerte crítica al movimiento, y sobre todo a su principal promotor. Allí, Zuleta afirmaba que el nadaísmo no era un movimiento, sino simplemente era la idea de un joven que buscaba a toda costa hacerse famoso:

“El nadaísmo” resiste por el momento a todas las críticas por la sola virtud de su inexistencia. Pero como ahora algunos jóvenes se han dado a la tarea de “lagartear” insultos en la prensa para convencerse a sí mismos y convencer a los otros de que forman un movimiento, es interesante saber quiénes son o se imaginan ser y por qué van implorando sumisamente a diestra y siniestra el reconocimiento de su alta peligrosidad. [Zuleta, 25 de julio de 1958]

Zuleta encontraba completamente inofensivas las primeras manifestaciones corporales y performativas de los nadaístas, pues las consideraba vanos escándalos sin ninguna incidencia ni ninguna posibilidad real de rebeldía:

“El nadaísmo” pretende oponerse a la sociedad burguesa con los valores de la soledad, la intuición irracional, la arbitrariedad, la calavera y el “motilado”. La sociedad burguesa no lo considera su antinomia. Ella tiene la razón: su antinomia no es ese hijo descarriado, sino, más bien, la solidaridad, la reciprocidad, la justicia y la razón. [Zuleta, 25 de julio de 1958]

Así, se burlaba tanto de la aparición de Arango en la prensa con una calavera en la mano, como de su corte de cabello y el uso de lenguaje soez en su escritura, a pesar de que estas microdisidencias causaban diferentes tipos de reacciones en la vida cotidiana de los nadaístas, en la medida en que no seguían el modelo corporal establecido. En este sentido, consideraba que el poder de su rebeldía por medio del escándalo era completamente inocuo, pues no suscitaba ninguna reacción en la sociedad que pretendía atacar. Sin embargo, a lo largo de la década, esas manifestaciones corporales que a Zuleta le parecían completamente anodinas, tomaron una dimensión mucho más importante, pues

se configuraron en uno de los bastiones del nadaísmo: el escándalo por medio de *acciones disruptivas* o *protoperformance*.

Debido al desconocimiento de las nuevas propuestas de arte vivo, como el *happening* y el *performance*, para los periodistas e intelectuales de la época fue imposible comprender las acciones nadaístas más allá de su dimensión escandalosa, por lo que siempre las descalificaron como simples estrategias publicitarias, desconociendo su valor disruptivo. Así, desde el principio de su historia, todas las acciones nadaístas fueron tomadas simplemente como una estrategia publicitaria, sin reconocer que en ellas existía el germen de lo performativo, pues se les reclamaba una producción literaria de acuerdo con las propuestas anteriores, a lo que los nadaístas respondieron enviando algunos de sus textos al suplemento literario de *El Espectador*, dirigido en ese momento por Gonzalo González, simpatizante del movimiento.



» Imagen 22. Cromos (28 de julio de 1958). Mejor que peor es nada.

La primera Acción Disruptiva que hizo el nadaísmo fue la quema de libros en la plazoleta de San Ignacio, frente a la Universidad de Antioquia, para lanzar el *Manifiesto nadaísta*, el 18 de agosto de 1958 (Llano, 2015), como una forma simbólica de negar la literatura colombiana, la cultura y la educación del país. De acuerdo con Jotamario Arbeláez, durante

ese acto estuvieron presentes Gonzalo Arango, Amílcar Osorio, Alberto Escobar, Humberto Navarro, Darío Lemos y Eduardo Escobar:

Prendimos una fogata en la plazoleta de San Ignacio, frente a la Universidad de Antioquia [...] Gonzalo Arango decía: “Como descendiente directo de Atila, Nerón, Eróstrato, Hitler y todos los pirómanos de la historia, los invito a quemar nuestros libros para probarle al mundo que desdeñamos el saber hereditario, pues no hay nada en qué creer, ni siquiera en nosotros mismos”. [Valencia, 2010, p. 33]

De acuerdo con lo mencionado por Juan Gustavo Cobo Borda en *Historia portátil de la poesía colombiana, 1880-1950*, esa quema fue antecedida por otro acto simbólico en el parque Berrío, que incluyó un elemento que sería recurrente en las acciones nadaístas: el papel higiénico:

Sólo que sus vaivenes ideológicos iban a desaparecer muy pronto tras el estruendo de sus primeros escándalos: convoca a sus amigos al parque Berrío de Medellín y luego de leer un discurso escrito en papel toilette, discurso en que elogiaba a Pablo Alquinta, jinete del popular concurso hípico del 5 y 6, en detrimento de Miguel de Cervantes, procede a quemar los libros de su biblioteca. Acto semejante, o el mismo acto —la crónica, infortunadamente, no es muy exacta—, se repite en el atrio de la Universidad de Antioquia, como parricidio simbólico en frente de su propia casa de estudios, y en uno de ellos arroja al fuego el manuscrito de su primera novela, *Después del hombre*, escrita en un interregno campesino de dos años durante su trunca carrera de Derecho. [Cobo Borda, 1995]

Con esta quema se dio el nacimiento oficial del nadaísmo, pues al mismo tiempo que se evidenciaba su carácter discursivo, con la publicación del manifiesto también se hacía énfasis en su carácter disruptivo por medio del cuerpo. Pero a finales de 1958 el nadaísmo solo se manifestaba en Medellín, así que Arango decidió viajar a Cali para encontrar nuevos adeptos al movimiento.

A finales de la década de los cincuenta, en Cali existía una pequeña infraestructura cultural. En 1956, Maritza Uribe de Urdinola fundó el Club

la Tertulia, un lugar en el que se pudiera congregarse aquella burguesía interesada en el arte; asimismo, dentro del club se fundó una escuela gratuita a la que podían asistir personas que no pertenecieran a la burguesía, pero que estuvieran interesadas en el arte y la cultura.⁴⁰

Así, a lo largo de la década de los sesenta, La Tertulia se fue configurando en un importante lugar al que asistían intelectuales liberales e izquierdistas para discutir sobre sus más recientes lecturas, a partir de las cuales vislumbraban la necesidad de un arte autónomo y moderno, capaz de superar las diferencias ideológicas (Gómez, 2012, pp. 237-238). Además del Club La Tertulia, en Cali existía el Instituto Departamental de Bellas Artes, del que dependían la Dirección de Bellas Artes y la Extensión Cultural del Valle del Cauca, espacios en los que se ofrecía educación artística no formal. También estaban la Escuela Departamental de Artes Plásticas—en donde se dictaban las asignaturas de Pintura, Arte Comercial y Cerámica—y el Instituto Popular de Cultura, fundado en 1961.

40 Para entonces, cuando se aludía al arte y la cultura universal se hacía referencia a las producciones culturales producidas en los centros de poder internacional: Estados Unidos y Europa Occidental. En 1963, el club cambió su razón social y se convirtió en una corporación para la enseñanza popular, museo y extensión cultural, por lo que a menudo programaba conciertos, funciones de títeres y talleres de sensibilización artística creados y diseñados por Ana Ruth Velasco. En 1968, en el marco del VIII Festival de Arte de Cali fueron inauguradas las instalaciones del Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Los Libros de Más Venta

A Sangre Fría, Zhivago, Retorno de los Brujos

Este año, la lectura preferida de los hombres y mujeres en Cali, han seguido siendo LAS NOVELAS.

De acuerdo con una encuesta en la Librería Nacional, entre las novelas, las más solicitadas son las clásicas y sólo en algunos casos, las novedades. El lector de libros colombianos es conservador. Entre los escritores «de moda», sólo prefieren unos pocos nombres consagrados: Hemingway, Sartre, François Sagan, Peyrefitte Maugham Durrell. Y entre sus escritores en español, sólo unos pocos nombres: Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Carpentier, Asurias, Vargas Llosa.

De los escritores colombianos, el número uno en ventas es Caballero Calderón, aunque siguen siendo «campeones» de librería las novelas clásicas de Colombia: María y La Voragine.

Los libros más vendidos en Cali en los últimos meses —de enero a junio de 1967— fueron éstos:

- Autores colombianos:
 - El buen salvaje, Caballero Calderón.
 - Don Dinero en la Independencia, Arturo Abella.
 - Verano, Julio Flórez.
 - María, De Jorge Isaacs.

Llama la atención en esta selección de libros colombianos de más venta, como se sitúan entre «los best sellers» al lado de una novela como la de Caballero Calderón, un libro de Historia —el caso de Don Dinero— y un cuadernillo de versos. Esta preferencia de Julio Flórez, se atribuye a la actualidad que han ganado sus versos con motivo del centenario. En cuanto a «María» es un fenómeno normal. A lo largo del año, siempre se venden muchos ejemplares de la romántica novela, ya que generalmente la piden como texto de estudio en los colegios.

Este año, entre los autores conocidos en Colombia, destaca negativamente la escasa acogida de la última obra de María Traba, «Las Cerecerías del Verano» premiada en Cuba. A pesar del escándalo polémico que rodea a la señora Traba, su novela ha gustado poco y son muy escasas las ventas. Un autor colombiano de éxito González Arango, no ha editado ninguna nueva obra en los últimos meses. En cuanto a García Márquez, el autor colombiano más

importante en el extranjero, todavía no han llegado a las librerías los ejemplares solicitados de su nueva novela «Cien Años de Soledad», que se supone batirá un récord de venta, al igual que «El Buen Salvaje», de Caballero Calderón. La visita de García Márquez a Cali en ocasión del festival de Arle, promete aumentar la venta de sus obras.

Los autores latinoamericanos favoritos del público que compra libros son estos:

- Vargas Llosa
- Alejo Carpentier
- Ernesto Sabato
- Jorge Luis Borges
- Julio Cortázar
- Miguel Ángel Asturias

De estos siete nombres latinoamericanos el autor de más venta ha sido Vargas Llosa con su novela «La Ciudad y los Perros». Le sigue de cerca el cubano Carpentier con «Los Paseos Perdidos». Los libros de Cortázar —de enorme éxito en la Argentina— ahora comienza a llegar a Cali, pero todavía no se conoce su obra máxima, la novela «Rayuela». La novela de más éxito del mexicano Fuentes es «La Muerte de Artemio Cruz».

La poesía sigue siendo capítulo preferido del colombiano. Quiénes si los libros de más venta, sean los «Cuadernillos» de poeta editados por Simón Lelito, y a la cabeza, los imprescindibles Neruda, Julio Flórez, Barba Jacob y el español García Lorca. El «best seller» de los poetas en todos los tiempos es Julio Flórez. El y Neruda alcanzan las cifras más altas en venta.

Los libros traducidos al español que mayor venta alcanzan en Cali este año son éstos:

- A Sangre Fría, De Truman Capote.
- Cuarteto de Alejandría, De Lawrence Durrell.
- Alexis el Griego, De Nikos Kazantzakis.
- El retorno de los brujos, De Pavlos y Berger.
- La familia Sánchez, Sin De Oscar Lewis.
- Dr. Zhivago, De Pasternak.

De estos cinco títulos extranjeros, los que batan el récord de venta son «A sangre fría», «El retorno de los Brujos», y «El Dr. Zhivago». También se siguen vendiendo regularmente las novelas de Jean Paul Sartre, Hemingway, François Sagan, An-

dre Maurois, Roger Peyrefitte, Somerset Maugham.

Tanto o más que las novelas, se venden los libros de aventuras policíacas. (Agatha Christie, Simenon, Gardner). Pero en los últimos dos años, han tenido un éxito bárbaro las historias de James Bond (El agente 007, creado por Ian Fleming), y las novelas de John Le Carré que con «El espía que viene del frío», ha logrado un clásico del género. Muchos atribuyen al éxito sensacional de «A Sangre Fría» de Capote al hecho de que realmente es una novela policíaca.

Gran venta de libros en Cali —al igual que en el resto del mundo— ha sido el nombre de Kennedy, el presidente norteamericano asesinado en Texas. A La Nacional han llegado en los últimos meses más de diez libros distintos relacionados con Kennedy y todos han tenido una venta exitosa. Se espera la traducción de «Muerte de un presidente», que está batiendo todos los precedentes en Estados Unidos y Europa.

Otro capítulo de mucha venta en las librerías es el de los libros prohibidos o que alguna vez han sido seriamente censurados. En el caso de las obras de Henry Miller, de Lolita de Nabokov y especialmente de «Fanny Hill» y el «Kama-Sutra». Estos títulos, junto a «Lady Chatterley» y «Candy», siempre han sido solicitados.

En textos religiosos se impone Teilhard de Chardin. Otro libro religioso de éxito permanente es «Cambios» de Escríbá. También se venden mucho los «Muestras del Papa Juan XXIII».

Las lecturas de los niños, generalmente se dirigen casi exclusivamente a las «comics» o revistas de multicolores en colores. Son pocos los que solicitan «La cabala del Vie Tom», Robinson Crusoe, o «Corasón». Sin embargo, hay un título infantil de Arturo Cuyat: «Hace falta un muchacho» que ha tenido mucha salida en estos meses.

Los nuevos nombres de la literatura española como Camilo José Cela, Goytisolo, la Mante, etc., son apenas conocidos por un grupo de acuciosos lectores. En cambio, siguen vendiéndose mucho

las novelas de Pio Baroja, Valle Inclán y Blasas Iturrue. Entre los españoles, el autor que promueve más ventas es el poeta Federico García Lorca. Su romance: «gitano es un best-seller de todos los tiempos».

Un detalle que pocos conocen: los libros que más se venden en Cali son LOS DICCIONARIOS, especialmente los diccionarios bilingües. Ordoñez pide a las casas editoras más diccionarios que sovalde. Y este fenómeno es universal. El libro de más fácil venta es siempre un diccionario.

Los nuevos nombres de vanguardia en el teatro y la literatura, tampoco interesan al lector caledón. Aquí son pocos menos sus desconocidos Genet, Robbe Grille, Kerouac y el propio Kafka.

En fin, las conclusiones sobre esta encuesta a los lectores caledones, podrían ser las siguientes:

• Sólo una mínima proporción de las gentes de mayor poder de compra —los ricos— compran libros.

• Los mejores compradores de libros pertenecen a la clase media. (Especialmente profesores y estudiantes).

• Las mujeres leen menos los hombres. Y entre las mujeres, las que más leen son mayores de 30 años. Las cocacolas caledón, apenas leen. Sólo revistas (Vandimata), Buen hogar, Inédito, Romances, etc).

• Cada día el precio se queja más por el precio de los libros. Se les menos, porque los trabajos adicionales hacen al libro muy caro.

• Colombia está muy atrasada con respecto a las novedades editoriales. Un libro que por ejemplo es actualmente un éxito en México o Buenos Aires, a Colombia llega con retraso de dos años.

• Los gustos y hábitos de los compradores de libros en Cali siguen siendo tradicionalistas. Prefieren lo viejo a lo nuevo, lo conocido a lo desconocido. Lo clásico a lo vanguardista.

• Los libros del año, es decir, los que han tenido más venta son éstos: A Sangre Fría, El Retorno de los Brujos, Dr. Zhivago, Fanny Hill y Alexis el Griego.

Entre los libros populares: En novelas románticas, las de Cortázar. En novelas de misterio: El Agente 007. En poesía: Julio Flórez.



Jesús Ordóñez, el propietario de «La Nacional», revisa un estante de sus libros.

« Imagen 23. Diario Occidente (1 de junio de 1967). Los libros de más venta en la Librería Nacional en Cali.

A pesar de ello, los nadaístas caleños empezaron a reunirse en el café de los Turcos, el Café Colombia y la Librería Nacional, siendo esta última el lugar de encuentro para ellos más importante. Desde el momento de su inauguración, en octubre de 1961, la Librería Nacional se convirtió en un lugar obligado de visita, debido a la innovación de su diseño, pues se trataba de una librería abierta en la que los usuarios podían deambular y ver las publicaciones más recientes, tal como lo narra Felipe Ossa, antiguo usuario y actual director de la librería:

Yo había ido a muchas librerías con mi padre, ya que él tenía muchos amigos libreros. Pero ninguna se parecía a la Nacional. Las librerías eran lugares adustos, con mostradores que servían de barrera a las estanterías donde estaban los libros. El lector que no fuera un bibliófilo culto se inhibía de preguntar un título o un autor, por temor a pronunciarlo mal y equivocarse. La primera impresión que tuve de la Nacional fue la de un lugar abierto, alegre, donde se escuchaba música —tenía música ambiental—, con una cafetería donde la gente dialogaba despreocupadamente. Podía además el visitante hojear, mirar y hasta leer los libros y las revistas, sin que nadie lo molestara ni se lo impidiera. [Ossa, 2006, p. 60]

Debido a la amabilidad del espacio, las diferentes sucursales de la Librería Nacional se convirtieron, por extensión, en la sede de los nadaístas caleños.⁴¹ De acuerdo con lo narrado por Felipe Ossa (2006), aunque se trataba de un espacio comercial, tenía un carácter semipúblico que invitaba a las personas a permanecer en el lugar sin realizar ningún consumo. Estas características eran del todo apreciables para los nadaístas, ya que además de enterarse de las más recientes publicaciones en el continente⁴² podían encontrarse con voces locales importantes, como la del

41 La Librería Nacional fue fundada por Jesús Ordóñez en Barranquilla, quien se había formado como librero en La Habana. En *Bodas de oro*, Eduardo Escobar menciona que en la sucursal de Barranquilla se encontró con Medina. Esto evidencia la importancia que tuvo la librería para los nadaístas en ese momento, pues, aunque Eduardo Escobar no conocía a Álvaro Medina, sabía que al nadaísta de la costa lo encontraría en la Librería Nacional.

42 La Librería Nacional fue una de las distribuidoras de la revista mexicana *El Corno Emplumado*,

cubano José Pardo Llada, quien desde su columna “Mirador”, en el *Diario Occidente*, muchas veces se refirió a los nadaístas y sus actividades.⁴³

Todos los periodistas del *Diario Occidente*, que funcionaba a la vuelta de la librería, y por supuesto, los poetas y escritores nadaístas, que no solo eran habituales de la librería, sino protegidos del señor Ordóñez. Jotamario Arbeláez, por ejemplo, fue nuestro jefe de relaciones públicas durante un tiempo. Creo que se leyó todas las obras de Henry Miller mientras trabajó en la Nacional. [Ossa, 2006, p. 88]

Al poco tiempo, al nodo de Medellín y al de Cali se sumó el de Barranquilla. Allí, el nadaísmo encontró algunos de sus adeptos entre los jóvenes universitarios, entre los cuales se destacaron Delfina Bernal, Álvaro Medina, Alberto Vides, Álvaro Barrios y Norman Mejía. Delfina Bernal afirma que supo del nadaísmo hacia 1961, cuando contaba con veintiún años y era estudiante de la Escuela de Bellas Artes, por entonces dirigida por Alejandro Obregón. En ese momento conoció a Álvaro Medina y Alberto Vides, estudiantes de Arquitectura en la Universidad del Atlántico. A partir de las conversaciones que sostuvieron, este pequeño grupo de jóvenes se autodenominó nadaísta al identificarse con las ideas de Gonzalo Arango, de las cuales tenían noticia por medio de la prensa. Así, a diferencia de Cali, adonde el profeta del nadaísmo había viajado, en Barranquilla, al igual que en otras ciudades, el nodo nadaísta surgió de manera espontánea y sin que se requiriera la presencia de su fundador. Como se mencionó, dicha espontaneidad evidenciaba la existencia de la juventud de clase media como un nuevo grupo social, al que Gonzalo Arango había dado voz, sin ser completamente su representante ni su líder, puesto que, a pesar de la identificación grupal, las búsquedas eran individuales.

alrededor de la cual se constituyó un circuito de ideas vanguardistas similares al nadaísmo en todo el continente. Este aspecto se abordará más adelante.

43 Es importante mencionar que a lo largo del documento el lector se encontrará con fragmentos de algunas de las columnas de este periodista cubano que no encontrará referenciadas de forma completa en la bibliografía, dado que varias de sus columnas fueron encontradas en varios archivos personales e institucionales sin fechas específicas.



≈ Imagen 24. Sin autor (s. f.). Montaje fotográfico en el que se presentaba a los diferentes nadaístas para acompañar el artículo de prensa. En la foto aparecen Dina Merlini, Jotamario Arbeláez, Eutiquio Leal, Álvaro Medina y Elmo Valencia.

Aunque los intereses de estos jóvenes nadaístas coincidían con las discusiones que sostenía el Grupo de Barranquilla, no hubo una continuidad de ideas,⁴⁴ por lo que el contacto entre estos grupos no significó

44 Al respecto, Fiorillo cita a Jorge Rufinelli para evidenciar el cuestionamiento que el grupo de La Cueva hace de la continuación de la misma literatura: “lo que logró el Grupo de Barranquilla fue liberarse de las estructuras verbales y lingüísticas encerradas en el vetusto concepto del español puro: liberación de una narrativa urgida por la realidad social y política del país, mediatizada por esa misma urgencia en formas sólo documentales y envejecidas ya desde su nacimiento; liberación de una cultura paupérrima, sin tradiciones nutricias, que aún seguían las pautas de *María* y *La Vorágine* sin revisar su vigencia; liberación, finalmente de los esquemas nacionalistas que han frustrado a generaciones enteras de escritores latinoamericanos por el aislamiento y el cultivo de lo autóctono mal entendido y el provincianismo” (Fiorillo, 2006, p. 50).

un relevo generacional, sino tan solo el reconocimiento de la existencia de dos generaciones distintas, tal como lo narra Álvaro Medina en *Conversaciones con el fantasma* (2017):

Yo publiqué mi primer cuento cuando tenía dieciocho años [1959]. Coincidió con la época de los nadaístas y terminamos siendo muy amigos. Esa inquietud del nadaísmo nos impacta, nos interesa mucho: cierta inconformidad, cierto desenfado en los temas y yo comienzo a publicar en el suplemento de *El Tiempo* y *El Espectador*, en ambos, varios cuentos, lo que me entusiasma mucho. Este primo me propone un día: Vamos a La Cueva. Yo no llegaba a los veinte años ni mi primo a veintiuno [...] Fuimos a La Cueva por primera vez y quedamos impactados con la belleza del lugar, del bar; eso debió ocurrir en octubre de 1961, más o menos [...] Y entonces se produce un acontecimiento más, y es que conozco a Delfina Bernal, que era estudiante de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico [...] yo comienzo a ir todos los días a la Escuela a acompañar a Delfina y me hago muy amigo de Alejandro Obregón [...] La Cueva tenía una particularidad: era un poco hostil con los que no eran del círculo, a pesar de ser un bar abierto para todo el mundo, que todo el mundo podía entrar. Había una cuestión de grupo, de cofradía, esa es la palabra exacta. Todo el mundo se conocía [...] El extraño que llegaba no tenía mucha atención y se sentaba en las mesas lejanas. [...] Nos volvimos habituales, de ir dos o tres veces a la semana. [...] Uno de nuestros profesores en la facultad era Alfonso Fuenmayor, que era uno de los fundadores de La Cueva [...] Y un día estamos Alberto [Moreno] y yo en La Cueva cuando entra Alfonso y nos saluda, y eso corta el frío entre el grupo de contertulios habituales y nosotros. Teniendo en cuenta también que había una generación de por medio, ellos eran un poco mayores que nosotros, que éramos unos pelados de veinte o veintiún años. Alfonso nos incorpora y se produce también la circunstancia con Alejandro Obregón en la Escuela de Bellas Artes [...] en determinado momento le dije a Alejandro que ese texto que estaba mencionando lo había escrito yo. “¡Ah, ese eres tú!, ¡Y tienes seudónimo!”. Entonces eso redondea el acercamiento, y nosotros quedamos incorporados al grupo, éramos los pelados del paseo. [Nova, 2017, pp. 232-233]

Durante la década de los sesenta, la actividad cultural en Barranquilla se concentraba en tres lugares: La Cueva, el Centro Artístico⁴⁵ y la Escuela de Bellas Artes. La Cueva era el emblemático lugar en el que se había reunido el Grupo de Barranquilla durante la década inmediatamente anterior.⁴⁶ Tal como se evidencia en la narración de Medina, si bien existió una identificación grupal con el nadaísmo, dicha filiación también era otorgada de forma discursiva por la prensa para denominar a la nueva generación de jóvenes escritores, sin que ello implicara un estudio detallado ni conceptualización alguna.

De acuerdo con lo anterior, en gran medida, la adhesión al nadaísmo se hacía de manera discursiva. En principio, los jóvenes se definían como nadaístas y luego, aquellos que se encontraban interesados en la escritura, al tiempo que empezaban a escribir para los suplementos literarios de los periódicos nacionales, iniciaban un intercambio epistolar con Gonzalo Arango, quien usualmente fungía como centro discursivo detrás de su máquina de escribir.

45 Durante la dirección del Centro Artístico, Cepeda Samudio fundó el Cineclub de Barranquilla, publicó la revista *Cineclub* y creó la Federación Colombiana de Cineclubes, organización a partir de la cual se activó una comunicación cultural de otro orden entre Barranquilla, Cali, Medellín y Bogotá. La primera edición de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Gabriel García Márquez, evidencia la existencia de ese circuito cultural, pues gracias a la visita de Alberto Aguirre a Barranquilla fue posible la publicación de la novela como libro en 1961 —antes había sido publicada completa, pero por entregas, en la revista *Mito—*, y algunos de sus fragmentos aparecieron en *Cromos*, *La Calle* y el “Magazín Dominical” de *El Espectador*, entre 1960 y 1961.

46 Durante la década de los cuarenta, alrededor de la figura del escritor catalán Ramón Vinyes —quien entre 1917 y 1920 había traducido y publicado a los poetas de las vanguardias históricas en su revista *Voces—* se había creado un grupo de jóvenes escritores y artistas para conversar sobre arte y literatura mientras bebían trago. Vinyes cohesionaba y orientaba las lecturas y los intereses de esos jóvenes lectores, a quienes les recomendaba la lectura de Joyce, Woolf, Steinbeck, Hemingway, Caldwell, Dos Passos y Faulkner, entre otros. Aunque fueron varios los bares y cafeterías en los que se dio cita este grupo, La Cueva constituyó el principal lugar de encuentro. Allí, Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón y Orlando “Figurita” Rivera coincidían para discutir y conversar.



« Imagen 25. Sin autor (1970). Jaime Jaramillo Escobar y Jotamario Arbeláez caminando por las calles de Bogotá. Archivo de Jotamario Arbeláez.

A pesar de que muchas veces la correspondencia era dirigida y emitida por Gonzalo Arango, hubo otras formas de adhesión y contacto. Aunque Álvaro Barrios participaba en las reuniones organizadas por Delfina Bernal, afirma que su contacto con Gonzalo Arango estuvo mediado por la revista mexicana *El Corno Emplumado*, de la cual sabía gracias a los demás nadaístas. Barrios afirma que escribió a la publicación mexicana para ofrecer sus ilustraciones, que aparecieron por primera vez en la edición de julio de 1965: dos dibujos acompañaban los poemas de Ernesto Cardenal, quien en ese momento se estaba formando como sacerdote en Antioquia, Colombia, mientras un tercer dibujo antecedía la sección de cartas que era iniciada con una misiva de Gonzalo Arango. En esa ocasión, el joven artista fue presentado de la siguiente manera:

ALVARO BARRIOS es un joven pintor de Barranquilla, Colombia, desde donde nos escribe: "Aquí en Colombia se vive una situación maravillosa: si llega la revolución no dejará de ser emocionante ver desfilan cadáveres desde los balcones. El Concurso ESO de novela torció horriblemente los ojos al arte de vanguardia revolucionario, y puso de jurados a los señores de la Academia de la Lengua evitando que Gonzalo Arango se ganara uno de los premios con una novela fantástica". Tiene actualmente 18 años de edad.

Luego de ese encuentro en la publicación, comenzó una larga amistad por correspondencia entre Arango y Barrios. Aunque a partir de ese momento Barrios empezó a ilustrar los textos de Arango, el encuentro personal solo se dio un año después, cuando el profeta nadaísta presentó al joven artista barranquillero en su primera exposición individual, en la Galería Colseguros, en 1966, adhesión que se consolidó discursivamente en la misma publicación, en cuya edición número 18 fue publicada una carta de Arango en la que mencionaba que Álvaro Barrios y Pedro Alcántara eran los nuevos integrantes del nadaísmo. Ese reconocimiento *a posteriori* de Arango evidencia las particularidades con las que funcionaba el nadaísmo en cada nodo, pues para ser nadaísta no era necesario ser reconocido por el profeta, sino sencillamente reconocerse como tal.

De acuerdo con Delfina Bernal, en Barranquilla hubo varios jóvenes que se hicieron llamar nadaístas, muchos de ellos estudiantes de las diferentes facultades de la Universidad del Atlántico, entre los cuales menciona a Alberto Duque López, Leda Roca Simons, Sofía Warf Alemán, Carlos Arcieri Ripoll, Tatiana Olarte, Luis Calderón, Humberto Alean, Enrique Molinares Dugan y José Rafael Hernández.⁴⁷ A pesar de que se trataba de un número considerable de jóvenes, con el tiempo muchos de ellos perdieron su filiación, puesto que no desarrollaron ningún tipo de propuesta artística ni cultural que fuera reconocible dentro del espacio discursivo que significó el nadaísmo. Al respecto es importante mencionar que como nadaísta se podía participar de dos maneras: solamente como joven que reclamaba su derecho al ocio, o como joven que en ese reclamo proponía una exploración artística, fuera visual o literaria. De acuerdo

47 Comunicación personal, 26 de mayo de 2014.

con lo anterior, si bien muchos jóvenes se identificaron con el nadaísmo, muy pocos de ellos quedaron en el registro de la historia nadaísta, debido a la ausencia de esa producción intelectual que permitiera plantear el mundo como se quería que fuera.

Esa filiación discursiva, sumada a la ausencia de un programa estético específico, determinaba que el desarrollo de cada grupo de jóvenes que se identificaba con el nadaísmo fuera distinto, puesto que obedecía a las dinámicas culturales en las que se encontraba inscrito. Para el caso de los jóvenes nadaístas barranquilleros, su funcionamiento estuvo vinculado a La Cueva, sin que esta fuera su centro de encuentro,⁴⁸ tal como lo menciona Delfina Bernal:

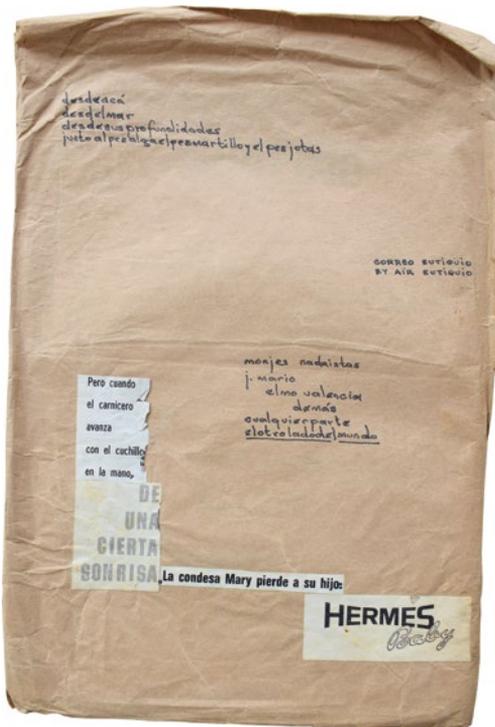
Los adultos contaban con La Cueva. Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón, Fuenmayor, etc., un grupo de cazadores. Los adultos nos apadrinaban y nos acogían; con ellos salimos, disfrutábamos de noches y algunos tragos en múltiples ocasiones. Los jóvenes también nos reuníamos con nuestros contemporáneos en actividades típicas de adolescentes: reunioncitas con música suaveailable en casas de amigos. [Delfina Bernal, comunicación personal, 26 de mayo de 2014]

Más que en La Cueva, los nadaístas se encontraban en el estudio de Delfina Bernal, una buhardilla en el barrio Prado donde realizaban pequeñas reuniones para divertirse y para conversar. En ese espacio de intercambio de ideas y esparcimiento fueron realizados algunos *collages*-poemas inspirados en las vanguardias históricas europeas, particularmente el dadaísmo. De acuerdo con Delfina Bernal (2014), estos *collages*, por iniciativa de Álvaro Barrios, fueron realizados como una actividad en grupo por Carlos Arcieri, Álvaro Medina, Delfina y Bonny Bernal. El nadaísmo era un pretexto para que algunos jóvenes artistas y escritores de la ciudad se encontraran y compartieran ideas, tal como lo refiere Delfina Bernal:

48 Es importante mencionar que a inicios de la década de los sesenta, La Cueva se fortaleció como centro cultural al realizar pequeñas exposiciones cada quince días, espacio en el que Delfina Bernal expuso gracias a que Alejandro Obregón conocía su trabajo, en su calidad de director de Bellas Artes. Posteriormente la invitó a realizar una exposición en la Galería de Eduardo Vilá, adyacente a La Cueva.

En realidad, las actividades con los nadaístas consistían en ir a tomar cervezas. Teníamos conversaciones largas sobre nuestras lecturas, películas, etc. Por lo demás, cada persona se dedicaba a sus actividades creativas [...] Entonces, la mejor manera de comunicarnos era en reuniones, en paseos al mar por la noche, en fiestas en la Librería Nacional, en el centro de Barranquilla, donde los intelectuales adultos se reunían para conversar. [Bernal, 2014]

Aunque ese espacio privado fue un centro activo para el encuentro de los jóvenes nadaístas barranquilleros, al igual que en Cali, la Librería Nacional fungía como el espacio de encuentro. Quien quisiera conocer a un nadaísta solo tenía que ir a la librería, pues se sabía que por allí mero-deaban aquellos jóvenes de los que hablaba la prensa. Así, cuando un nadaísta quería conocer a otro nadaísta del que solo sabía por menciones, iba a esos espacios de los que se hablaba en la prensa. Así, del encuentro en la prensa se pasaba finalmente al encuentro personal.



» Imagen 26. Sin autor (s. f.). Invitación a tomar el té realizada por Álvaro Barrios y Delfina Bernal. Archivo de Delfina Bernal.

VERDADERO O FALSO

después

que hayáis hecho todo lo que se os ha mandado, decid:

Transporte fluvial y equipamiento
100 millones;

1. Existen en el fondo de los mares pe-
ces que no tienen ojos ni oídos

Industria de granja y avicultura
50 millones;

2. En el mundo submarino, la flora vive
más o menos a la misma profundidad
que la fauna

Puertos y dragado de ríos
100 millones;

3. El Danubio es el río más largo de
Europa

Obras hidroeléctricas
100 millones;

4. En la segunda reunión del 2º Concilio
Vaticano tomaron parte 2.437 Obispos
Hotels, moteles y turismo
100 millones;

5. Tokio es la ciudad más populosa del
mundo

Estudios técnico-económicos .
50 millones.

ROMPECABEZAS GEOMETRICO

SOMOS

DEFINITIVAMENTE

la

Gestación

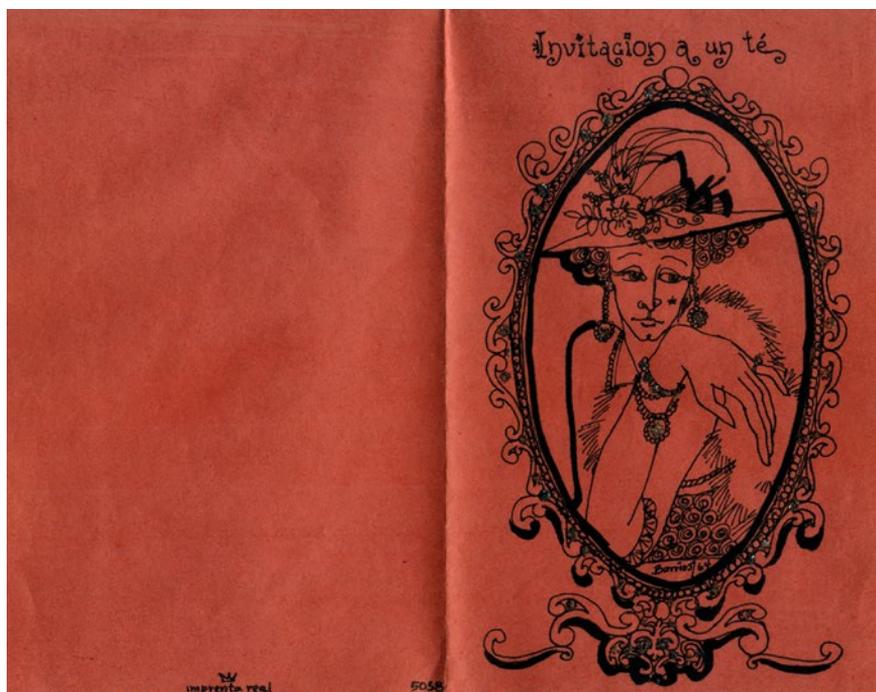
**LA
PROSTATA
ENFERMA**

**OTRA VEZ
ELLA**

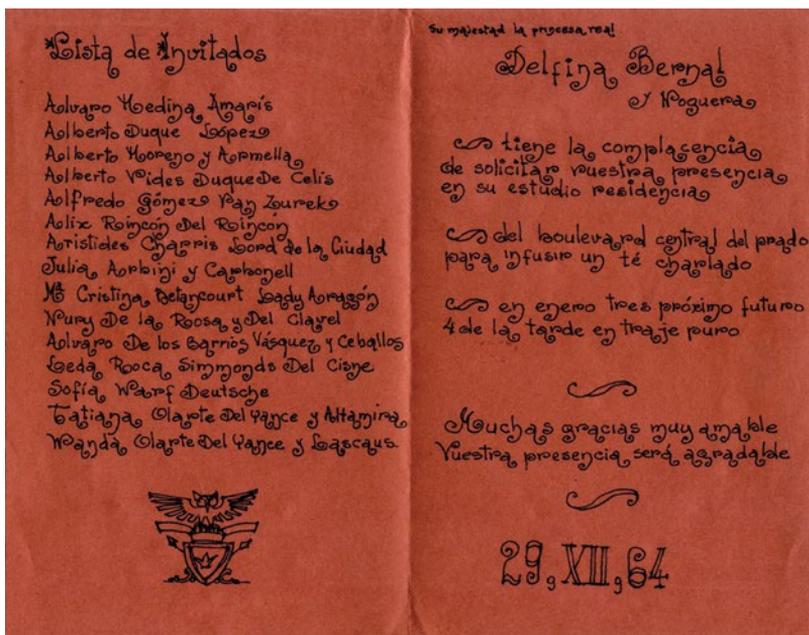
**Un regalo
para mamá**

— Fin de Coepiño —

Jaime Jaramillo escobar viajó a Barranquilla a inicios de la década de los sesenta, y allí permaneció durante cuatro años trabajando para la agencia de publicidad Nova, dirigida por Plinio Apuleyo Mendoza. A este se sumó Eduardo Escobar, quien fue hospedado por Álvaro Medina. Luego de esa primera visita, Eduardo Escobar visitó varias veces Barranquilla, tiempo durante el cual estuvo en contacto con el nadaísta barranquillero más joven, Álvaro Barrios, quien participó en la ilustración de *La Viga en el Ojo* y de su libro *Invencción de la uva* (1966). De acuerdo con Álvaro Barrios (comunicación personal, 2 de mayo de 2014), Gonzalo Arango empezó a visitar la ciudad luego de que Jaime Jaramillo se radicara allí. Asimismo, a la ciudad costera también llegaron, para vivir una corta temporada, Amílcar Osorio y Jaime Espinel.



» Imagen 27. Sin autor (s. f.). Invitación a tomar el té realizada por Álvaro Barrios y Delfina Bernal. Archivo de Delfina Bernal.



A pesar del encuentro, en diferentes fechas, de varios miembros del nadaísmo en Barranquilla, el movimiento no tuvo allí tanta fuerza como en otras ciudades, tal como lo afirma Ramón Illán Bacca (1998):

En Barranquilla el nadaísmo no era un círculo beligerante como en Medellín o en Cali. Parecía ser más bien un pretexto para hacer unas cuantas fiestas muy movidas. La figura más conocida que se hacía llamar nadaísta era Álvaro Medina, que en esa época firmaba sus artículos y cuentos con el seudónimo de José Javier Jorge [...] A diferencia de las otras ciudades, aquí el movimiento era integrado por jóvenes universitarios, que por definición eran de clase media establecida [...] El escándalo no se dio. Los ataques a la religión ni siquiera se pensaron. Era algo incompatible con la idiosincrasia nuestra. Además, la Iglesia de aquí no era omnipotente como la del interior. [pp. 216-217]⁴⁹

49 Aunque la presencia de la Iglesia no era tan fuerte en la costa, lo que ha sido afirmado por todos testigos y miembros del nadaísmo, esto no significaba el control moral que esta ejercía

Si bien los nadaístas de Barranquilla no llegaron a crear un mayor impacto literario en la ciudad, según Illán Bacca debido a la ausencia de un medio impreso que los publicara,⁵⁰ sí lo hicieron como escándalo, probablemente continuando con las acciones nadaístas que eran producidas en los otros nodos del país. Así, Illán Bacca menciona como simples escándalos, algunas acciones realizadas por los nadaístas barranquilleros que tuvieron un impacto en la ciudad: el recital de Alberto Vides y Aristides Charris en el Colombo Americano y enfrente del Club Barranquilla;⁵¹ el disfraz de fantasmas de Rosita Marreno y José Rafael Hernández, quienes al ponerse el disfraz en un solar cercano a la fiesta fueron perseguidos por la policía; la visita escándalo de Raquel Jodorowsky, y la inadvertida visita de Eusktenko a la ciudad en 1968. Además de estas acciones precisas, es importante mencionar que el atuendo también fue una manifestación de rebeldía, pues en lugar del traje tradicional para asistir a la universidad, los jóvenes nadaístas

en el poder estuviera ausente. De acuerdo con Delfina Bernal, la mayoría de los nadaístas de Barranquilla habían estudiado en colegios católicos, entre ellos, el Biffi. Igualmente, menciona que, aunque existía el registro civil, el documento oficial era la partida de bautismo. Asimismo, otra evidencia de la importancia de la Iglesia en la sociedad barranquillera se puede entender al tener en cuenta una anécdota narrada por Delfina Bernal: una vez, estando en su casa en compañía de Álvaro Medina, en ese entonces su novio, el sacerdote de una iglesia próxima envió la policía a su casa, ya que consideraba que su comportamiento era escandaloso e in-moral. Al poco tiempo, por presión de los padres de los dos jóvenes nadaístas, tuvieron que casarse, sin que realmente estuvieran interesados en hacerlo. Además de esto, es necesario mencionar que, de acuerdo con Delfina Bernal, los nadaístas de Barranquilla eran hijos de familias de clase media, que, aunque poseían una memoria de la guerra de los Mil Días, pues la mayoría de los abuelos había participado, a su generación esa sensibilidad respecto a la violencia en el país no los afectaba, debido a que solo sabían de esta por los inmigrantes que llegaban del interior a la costa.

50 Álvaro Medina menciona que en 1950, en la ciudad circuló el semanario *Crónica*, su *Mejor Week-End*, dirigido por Alfonso Fuenmayor, que circuló aproximadamente durante año y medio, cuyo fin dejó de nuevo un vacío editorial que, de acuerdo con Illán Bacca, solo fue llenado por el *Suplemento Literario del Diario del Caribe*, que empezó a circular en 1973. Es importante mencionar que, debido a la ausencia de políticas de archivo, es imposible consultar dichos documentos, que no fueron bien conservados.

51 De acuerdo con Álvaro Medina, el 7 de abril de 1963, el día de Barranquilla, los nadaístas de la ciudad se reunieron frente al Club Barranquilla para leer un poema de protesta y crítica a la ciudad escrito por Aristides Charris. Luego quemaron varios ejemplares de la prensa local, arguyendo que esta le daba la espalda a la cultura. Delfina Bernal agrega que el poema fue impreso para ser entregado a las afueras de las dos instituciones.

barranquilleros empezaron a llevar sandalias y camisas de lino, lo cual era mal visto, pues ese era el atuendo de los campesinos de la costa.



^ Imagen 28. Sin autor (abril de 1968). Amílcar Osorio en San Francisco. Archivo de Jotamario Arbeláez.

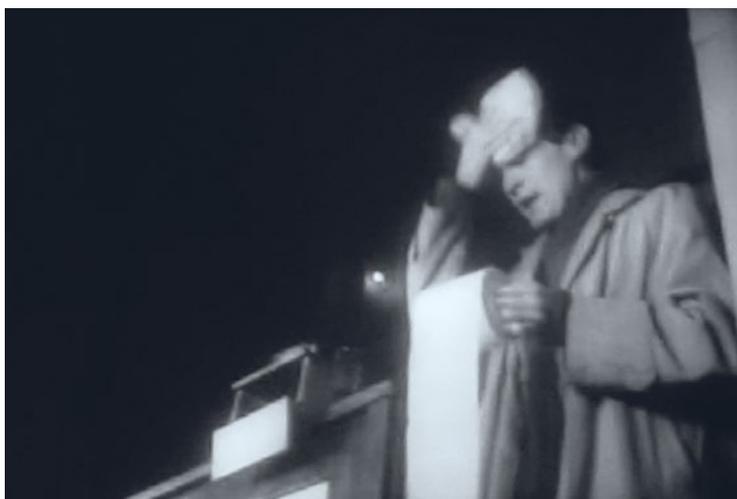
Luego de la partida de Álvaro Medina y Delfina Bernal a Estados Unidos, los encuentros del nadaísmo barranquillero se trasladaron a la casa de Jaime Jaramillo Escobar y Norman Mejía, adonde llegaban para hospedarse temporalmente Gonzalo Arango, Álvaro Barrios y Eduardo Escobar. De acuerdo con Álvaro Barrios, de ese periodo es importante mencionar el contacto con la Casa La Perla, donde vivían Álvaro Cepeda y Luis Ernesto Arocha, con quienes, si bien no hubo un trabajo conjunto, hubo un contacto intelectual.

Así, durante la primera etapa del nadaísmo en Barranquilla, según Álvaro Medina, el movimiento se expresó mayormente de forma escrita, por medio de la correspondencia que mantuvo con Gonzalo Arango y Jotamario Arbeláez,⁵² mientras que durante el segundo momento, luego de 1965, hubo un contacto mucho más cercano por la presencia de los nadaístas de Medellín en la ciudad. Sin embargo, Barranquilla no se convirtió en la sede principal del nadaísmo, pues el centro fue Bogotá, desde que Arango llegó allí en 1961, pues era ese el punto de confluencia al que todos los nadaístas llegaban con la ilusión de hacer una carrera literaria. Por supuesto, en cuanto Arango llegó a Bogotá, se dirigió al café El Automático, centro y hogar intelectual de escritores, artistas y bohemios. Como era de esperar, no era suficiente con asistir y sentarse en silencio a escuchar. El nadaísmo había llegado a la capital, así que allí el acto inaugural del movimiento fue la lectura del *Manifiesto* que había sido escrito en un rollo de papel higiénico, acontecimiento que se convirtió en emblema del movimiento, debido al carácter inusual de su presentación, tal como lo evidencia el narrador del registro audiovisual que se realizó para ser incluido en las noticias de “Actualidad panamericana”:

En el café Automático de Bogotá se reúnen los parroquianos como en tantos otros centenares de cafés bogotanos, solo que aquí la concurrencia es preferentemente de intelectuales y artistas que mezclan arte y bohemia. Álvaro González Moreno capta en el Automático una escena singular. ¡Bellas, bellísimas mujeres acuden excepcionalmente! La causa

52 Sin embargo, Álvaro Medina también menciona que durante su contacto con el nadaísmo en Colombia, en varias ocasiones viajó a Cali, para estar en contacto con los nadaístas de este nodo, ya que entre este y Medellín había encuentros e intercambio de información constante.

de su presencia es el anuncio de que Gonzalo Arango, joven literato antioqueño, expondrá los fundamentos de su nueva escuela: el nadaísmo. Ahí tienen a Gonzalo Arango en acción. Con su atuendo extravagante y su estrambótica presentación, Gonzalo Arango conquistó los aplausos del Automático. [s. f., Fundación Patrimonio Fílmico]



≈ Imágenes 29 y 30. Sin autor (ca. 1961). Gonzalo Arango presenta el nadaísmo en el café El Automático, en Bogotá. Fotograma tomado de *Bogotá nadaísmo*. *Actualidad Panamericana*. Registro AC75-29334. Fundación Patrimonio Fílmico.



≈ Imagen 31. Sin autor (ca. 1961). Gonzalo Arango presenta el nadaísmo en el café El Automático, en Bogotá. Fotograma tomado de *Bogotá nadaísmo. Actualidad Panamericana. Registro*. Fundación Patrimonio Fílmico.

De acuerdo con Armando Romero, en *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*, por entonces al movimiento estaban vinculados Gonzalo Arango, Eduardo Escobar, Amílcar Osorio, Humberto Navarro, Alberto Escobar, Jaime Espinel, Darío Lemos y Malmgren Restrepo, en Medellín; Jotamario Arbeláez, Alfredo Sánchez, X-504, Elmo Valencia, Diego León Giraldo y Fanny Buitrago, en Cali; y Delfina Bernal, Álvaro Medina y Alberto Vides, en Barranquilla.

Es importante mencionar que el nadaísmo no solo tuvo nodos en Medellín, Cali, Barranquilla y Bogotá, sino también en otras ciudades medianas del país. De acuerdo con la información suministrada por Jotamario Arbeláez, a mediados de 1960, Gonzalo Arango decidió emprender una gira por diferentes ciudades con el objetivo de hacer más adeptos al movimiento. Aunque no es posible establecer el itinerario preciso de esos viajes, los nadaístas afirman que se visitaron ciudades como Manizales, Pereira, Buenaventura, Bucaramanga, Cúcuta y Popayán.⁵³

53 Muchas de las anécdotas de esas giras han sido narradas por Jotamario Arbeláez en su columna de *El Tiempo*. Además, de *Islanada*, resulta curioso mencionar la referida a la visita a



≈ Imagen 32. Sin autor (s. f.). S. F. Amílkar Osorio y Gonzalo Arango en la pensión Estación de Manizales, durante la primera gira del movimiento nadaísta [artículo periodístico].

La primera ciudad que los nadaístas visitaron fue Manizales, donde fueron recibidos por un grupo de jóvenes que se identificaban con el movimiento; entre ellos se encontraba Humberto de la Calle.⁵⁴ Allí se presentaron en la Universidad de Caldas, donde describían el nadaísmo

Manizales, en donde, de acuerdo con la versión de Jotamario, se conocieron con Humberto de la Calle y César Gaviria (*El Tiempo*, 13 de noviembre de 2012, Paz y nadaísmo, por Jotamario Arbeláez. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12376363>).

54 Tal como lo refiere él mismo al ser entrevistado por Rosa Jaramillo, “Cuando el nadaísmo llegó a su clímax, yo era un estudiante de bachillerato, mucho más joven que quienes ya poseían la libertad de expresar lo que pensaban, y cuyo oficio en muchos casos se reducía a eso. Estudiaba en un colegio regentado por sacerdotes, en medio de un clima cerrado, casi conventual, en una ciudad impermeable a cualquier clase de evolución cultural o estética. En esta sociedad organizada bajo patrones tan rígidos, fui uno de los difusores del nadaísmo, en compañía de un grupo de amigos. Pero estábamos en la segunda línea, sin alcanzar la capacidad contestataria y de denuncia que tuvo su núcleo rector, en la medida en que las condiciones sociales en que nos desenvolvíamos eran otras” (Jaramillo y Gómez, 1994, p. 11).

y llamaban a unirse a él.⁵⁵ Al día siguiente fueron acusados de vagancia y rebeldía en el periódico *La Patria*; en la noche, borrachos, los nadaístas lanzaron botellas al periódico, por lo que fueron expulsados de la ciudad. De allí salieron con destino a Pereira, donde fueron recibidos con los brazos abiertos por los jóvenes: “Lo curioso fue que a la entrada de Pereira nos esperaba en la cabina de un transmóvil de Todelar un jovencito con un micrófono, César Gaviria, anunciando nuestra llegada como si fuéramos verdaderos libertadores”. Se reunieron en la plaza de la ciudad, adonde llegaban los jóvenes a conversar, beber, fumar marihuana o no hacer nada.

Jotamario afirma que durante el paso por Cali, Gonzalo Arango abandonó el proyecto debido a que inició una relación con una mujer. Ante este panorama, Amílcar decidió regresar a Medellín, mientras que Jotamario y Elmo Valencia volvieron a sus actividades cotidianas en Cali. Aunque no hay precisión temporal al respecto, probablemente ese mismo año sucedió la anécdota narrada por Elmo Valencia en *Islanada* (1968), cuando gracias a la invitación de las nadaístas Patricia Ariza y Dina Merlini viajaron a la costa pacífica para vivir en la isla que pertenecía a una de las nadaístas, un islote pequeño que había desaparecido a su llegada, se quedaron en Buenaventura, donde vivieron por un tiempo.

Así pues, Arango no fue el único en viajar por el país enarbolando las banderas del nadaísmo, ya que gracias al reconocimiento de la existencia de nadaístas en varias ciudades, los jóvenes que se identificaban con el movimiento muchas veces viajaban por las diferentes ciudades buscando el nadaísmo, ya fuera con un interés intelectual o por simple postura festiva, lo que determinó la existencia de un circuito de viaje cuyos primeros lugares de encuentro eran las librerías y los cafés de las ciudades.

55 De acuerdo con Jotamario Arbeláez, durante esa presentación no se leyó poesía; todos habían preparado textos en prosa en los que presentaban el nadaísmo como un movimiento contra el *statu quo*, aludiendo al onirismo y temas vetados, como la sexualidad.



Amílcar U. y Gonzalo Arango: "Disfraz literario".

« Imagen 33.
Sin autor
(s. f.). Recorte
de periódico.
Archivo de
Jotamario
Arbeláez.

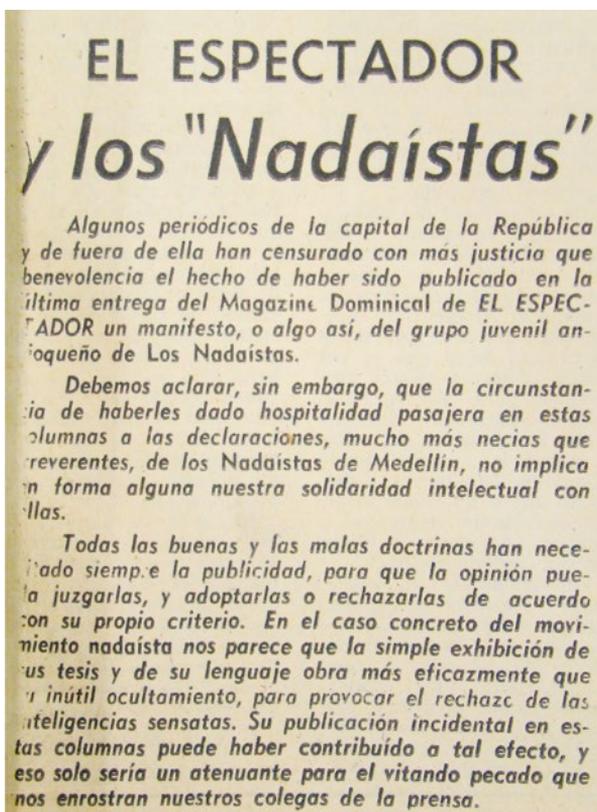
El nadaísmo moja prensa: El ataque discursivo

Gonzalo Arango sabía que para hacer su revolución debía hacerse a un espacio discursivo al que pudiera convocar y en el que fueran reproducidas las ideas de su revolución de destrucción. Sin embargo, debido a su condición económica y social, y a las dificultades del medio editorial del país, los nadaístas decidieron mojar pensar, pues si querían tener una voz en el estrecho campo cultural, debían ser publicados en los periódicos. Arango sabía que esta era una práctica común, que se extendía desde la década de los veinte, cuando diferentes grupos se enunciaron como vanguardia. Del mismo modo, los nadaístas se ocuparon de construir ese espacio discursivo, de modo que pudiera tener un lugar en el centro cultural del país. Para ello, los nadaístas utilizaron tres estrategias: escribir manifiestos, publicar en la prensa y crear publicaciones. Estas estrategias fueron necesarias en vista de que en el país no existía un proyecto editorial interesado en publicar la obra de los nuevos escritores colombianos.⁵⁶

56 Esto solo cambió a inicios de la década de 1960 con la aparición de la editorial Tercer Mundo, sin que ello significara una transformación completa del escenario. Respecto al modo en

Los manifiestos nadaístas

Los manifiestos nadaístas constituyeron una forma de construir el espacio discursivo que reclamaban como generación. Debido a que no contaban con una publicación que pudiera fungir como espacio editorial para la reproducción de sus ideas, estos manifiestos llegaron a tener relevancia en el campo, fuera por medio de los actos performáticos que los acompañaban o por su publicación en periódicos y revistas nacionales e internacionales. De manera que el alcance y el impacto de estos manifiestos se podían medir por el espacio editorial en el que eran incluidos.



« Imagen 34. Sin autor (16 de agosto de 1959). *El Espectador* y los nadaístas. Archivo de Jotamario Arbeláez.

que se configuraba el campo editorial en Colombia durante la década de los sesenta, véase Daniel Llano Parra (2015).

A lo largo de la década de los sesenta, los nadaístas publicaron varios manifiestos en los que se puede observar el modo en que se mantuvieron y cómo se transformaron las ideas planteadas en el *Manifiesto nadaísta* escrito por Arango (1958). Asimismo, al hacer un seguimiento de estos documentos se pueden reconstruir los diferentes momentos por los que pasó el nadaísmo. Para hacer el inventario de los manifiestos nadaístas se puede contar con dos materiales: la lista hecha por Eduardo Escobar en su libro dedicado a Gonzalo Arango, y la que se encuentra en el archivo del nadaísmo, en la Biblioteca Pública Piloto, las cuales se exponen a continuación de forma integrada:

Año	Título	Firmantes
1958	<i>Manifiesto nadaísta.</i> Medellín, Tipografía Amistad	Gonzalo Arango
1959	<i>Manifiesto de los camisas rojas</i>	Gonzalo Arango y Amílcar U.
1959	<i>Primer manifiesto del movimiento nadaísta vallecaucano</i>	J. Mario Arbeláez, Rafael Orrego, Walter Buitrago, Alfredo Sánchez, Guido de Silva, Carlos Ordóñez, Dukardo H., Efraín Troncoso Jaime Jaramillo
1959	<i>Manifiesto nadaísta al mito Rafael Maya</i>	Los nadaístas
1960	<i>Mensaje bisiesto a los intelectuales colombianos</i>	Los nadaístas
1960	<i>Explosiones radiactivas de la poesía nadaísta</i>	Amílcar U.
1961	<i>Manifiesto a los escribanos católicos</i>	Los nadaístas

Año	Título	Firmantes
1962	<i>Mensaje nadaísta a los académicos de la lengua</i>	Sin autor
1963	Manifiesto capital: Las promesas de Prometeo	Gonzalo Arango
1963	<i>Dignidad y desamparo del arte</i>	Los nadaístas
1964	<i>El sermón atómico</i>	Gonzalo Arango
1965	<i>Manifiesto nadaísta al Homo Sapiens</i>	Gonzalo Arango
1966	<i>Manifiesto poético</i>	Gonzalo Arango
1967	<i>Manifiesto amotinado</i>	Gonzalo Arango, Jan Arb, Alberto Escobar, Tadheo, Rafael Vega, Pablus Gallinazus, Elmo Valencia, William Agudelo, Elkin Restrepo, Álvaro Medina, Armando Romero, Jaime Jaramillo Escobar, Álvaro Barrios, Eduardo Escobar, Mario Rivero, Jaime Espinel, Alfredo Sánchez, Malmgren Restrepo, David Bonells, Milciades Arévalo, Mauro Castro, Delfina Bernal, Raquel Jodorowsky, J. Mario, Amílcar Osorio, Alberto Sierra, Darío Lemos, Humberto Navarro, Fanny Buitrago, Norman Mejía, Alegre Levy, Dukardo Hinestroza

Año	Título	Firmantes
1967	<i>Terrible 13, Manifiesto nadaísta</i>	Gonzalo Arango
1968	<i>El nadaísmo informa</i>	Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez
1968	<i>El nadaísmo y las fuerzas desarmadas</i>	Los nadaístas
1971	<i>Bum contra pumpum, el nadaísmo con Fidel</i>	Gonzalo Arango

Los nadaístas utilizaron los manifiestos para crear una discursividad a partir de la cual plantear su propuesta y, asimismo, hacerse a un espacio en el campo cultural colombiano. Así, lanzar un manifiesto era una forma de aparecer en el escenario e irrumpir con una voz que planteaba una posición frente a los diferentes discursos que componían el tejido cultural. De manera que el orden y la forma en que se relacionan estos elementos se transforma de acuerdo al grado de impacto que genere esa voz nueva y disruptiva que aparece.

Luego de la escritura individual del *Manifiesto nadaísta* (1958) fue necesaria la aparición de otros manifiestos en los que estuviera presente la voz de los nuevos integrantes del nadaísmo. Esto no significaba que cada vez que se publicaba un manifiesto, este hubiese sido leído y aprobado por todos los miembros que hacían parte de los diferentes nodos del movimiento. En realidad, aunque la gran mayoría de los manifiestos parecen escritos y aprobados por todos sus miembros, ya sea por la inclusión de sus nombres o por el uso genérico de “Los nadaístas” como firma, estos muchas veces fueron documentos escritos por algunos de sus miembros que asumían la vocería del movimiento sin verificar la opinión de los demás miembros respecto a su propuesta de manifiesto. Por esa razón, aunque no se puede afirmar que los manifiestos hayan sido el resultado de un texto aprobado por una comunidad, se configuran en documentos a partir de los cuales es posible identificar los elementos

discursivos que consideraban necesarios para definirse, sus propuestas y los diferentes momentos de transformación de la colectividad.

El *Manifiesto nadaísta* (1958) estableció varios elementos de definición del nadaísmo, que fueron retomados en los diferentes manifiestos, para ser transformados y redefinidos:

- El nadaísmo es una revolución al servicio de la barbarie, que busca destruir el orden establecido, aquel anclado a las creencias católicas.
- El nadaísmo es una revolución de una juventud marginada que se encuentra en estado de rebeldía.
- El nadaísmo es una propuesta del mal, la oscuridad, la barbarie y la enfermedad.
- El nadaísmo propicia el advenimiento de una sociedad progresista y moderna al cuestionar supuestas verdades del orden social, cultural, artístico y político.
- El nadaísmo es un espacio nuevo, sin ideología, propicio para la creación libre.
- El nadaísmo proclama la celebración de la vida por fuera de las convenciones y obligaciones establecidas para el hombre.

Al *Manifiesto nadaísta* siguió el *Manifiesto de los camisas rojas* (1959), un folleto de cuatro páginas en el que aparecen una fotografía y tres textos. En la fotografía se ve a Gonzalo Arango y a Amílcar caminando sonrientes por la calle, como dos jóvenes corrientes, pero la cotidianidad de la fotografía es trastocada por el pie de página que la acompaña: “Estos 2 peligrosos antisociales son Gonzalo Arango y Amílcar U., técnicos en la ejecución de pecados capitales y otros crímenes contra el arte. La sociedad ofrece 4\$ por su captura (vivos o borrachos)”. Gonzalo Arango y Amílcar se presentaban ante la sociedad asumiendo con ironía el discurso de esta al tiempo que enfatizaban en la definición de sí mismos como bárbaros y rebeldes peligrosos para la sociedad. El primer texto es *Camisa roja* de Gonzalo Arango, en el que comienza hablando de una colectividad, “los camisa-roja”, que invaden la ciudad como una peste, al transitarla hasta la madrugada, pero luego pasa a hablar de un solo individuo revolucionario definido por su atuendo en medio de una ciudad caótica en la que

difícilmente habita algo natural: “y entre sus rascacielos / el asombro de una flor teñida de púrpura / en los desechos de la locura”. Además de esa nostalgia por el entorno natural, aparece un elemento que no había sido enunciado en el *Manifiesto nadaísta* de 1958: la presencia de la ciudad como escenario y lo que define al joven revolucionario:

Tiene el peligro de los labios rojos y los polvorines
Mira los objetos con ojos tistes de aniversario
Es el terror de los retóricos y los fabricantes de moral
Es sensitivo como un gonococo esquizofrénico
Inteligente como un tratado de magia negra
Ruidoso como una carambola a las dos de la mañana
Amotinado como un olor de alcantarilla
Es un místico zen que camina sin temblor a su condenación eterna
Sobre zapatos de gamuza
Sufre el vértigo de los sacudimientos electrónicos del jazz
Y las velocidades a contra-reloj
Corazón de rayo de voltio que estalla en el parabrisas de un Volkswagen
Deseando la mujer de tu prójimo
Se aburre mortalmente, pero existe.
[*Manifiesto de los camisas rojas*, 1959]

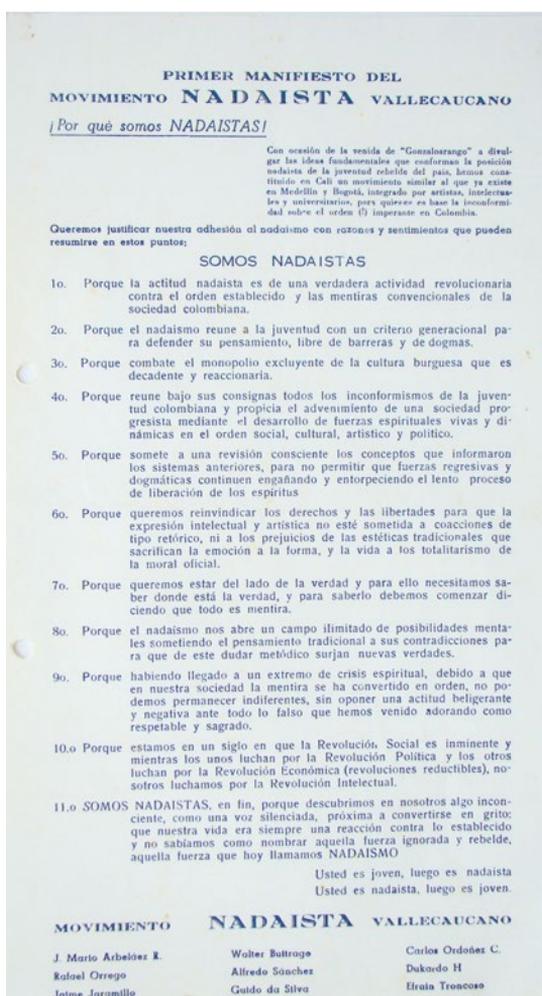
También hay una descripción de la ciudad moderna, ya no bucólica, en la que aparecen las luces de neón y las enfermedades. Así, pasa de la descripción usual del paisaje (“al encenderse de rosa el día”), siguiendo la tradición poética para describir el alba, a transformarla, en la descripción de la experiencia del día, en algo diferente y enfermo: “hasta la bilis del alba”. Es como si se tratara de una ciudad que poco a poco se transforma en algo peor.

En *Blusa roja*, Amílcar U. retoma la imagen de una ciudad nocturna decadente por la que deambulan poseídos por el cuerpo como enfermedad o gozo, sin que ninguna se sobreponga a la otra: “bailar, beber, fumar, estupefacerse, sudar”. La juventud rebelde enunciada en el *Manifiesto nadaísta* de 1958 aparece bajo una apariencia pecaminosa en el gozo del cuerpo:

Lo nuestro es pecaminoso y vicio
Estalla la furia en las catedrales
La mirada es nuestro gran pecado
Nuestra mirada es nuestro gran pecado
Nuestra mirada de aluminio templada en azufre
Nuestro caminar es otro pecado
Gastamos la vida en los hornos crematorios
De la felicidad
Estamos sucios de esputos rojos
Lanzados por nuestras mismas bocas
La blusa roja es nuestro pañuelo para ocasiones portuarias
Los ejércitos se quedan boquiabiertos
Al vernos pasar sobre grillos electrizados
Bajo paraguas cargados de altas y bajas pasiones
Jazz
Jazz
Y una botella de ron para esta muchacha
la camisa roja es la madre de todos los vicios [...]
[*Manifiesto de los camisas rojas*, 1959]

Allí también se incluye la *Oración a la malísima Brigitte Bardot*, texto en el que aparece por primera vez el sentido de ironía que caracterizaría al nadaísmo. En un contexto en el que existía una comisión de la Iglesia para censurar las películas que llegaban al país, escribieron una oración contra una mujer que era asumida como una amenaza para las buenas costumbres de la sociedad colombiana. Se burlaban de las formas de la religión y reforzaban su imagen de pecadores haciéndole una oración a esta actriz mundialmente famosa por su erotismo. Aunque este documento no fue publicado como un manifiesto, se le ha otorgado esta condición, por cuanto expresa una posición anticultural, en el que se mencionan variables asociadas a la idea de *vanguardia*: juventud, contracultura y rebeldía. Además, funciona como un texto que provoca a la Iglesia, al hacer uso de sus fórmulas discursivas.

Aunque no estaban relacionados con la izquierda, no eran comunistas ni tenían una clara definición política, el hecho de que asumieran una postura de disidencia, es decir, diferente a la establecida, los definía como peligrosos y rebeldes. En esa época, cualquier diferencia era asumida como una expresión de rebeldía, y por tanto, como una amenaza, puesto que en lugar de andar vagando, los jóvenes deberían estar trabajando o estudiando. De manera que más adelante, cuando afirma “lleva encima su color que lo define revolucionario”, une la perspectiva existencial al modo en que eran asumidos por la sociedad.



« Imagen 35. Manifiesto vallecaucano. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Ese mismo año (1959) fue publicado el *Primer manifiesto del movimiento nadaísta vallecaucano*, como evidencia de la aparición de un nuevo nodo del movimiento, luego de la visita de Gonzalo Arango —de acuerdo con este manifiesto, ya existía el nadaísmo en Medellín y Bogotá—. En este manifiesto se resumen los postulados del *Manifiesto nadaísta* (1958) en un listado de once puntos, entre los cuales cabe destacar los dos últimos, en los que se definen como una revolución alterna a las demás revoluciones emprendidas. Es el primer manifiesto en el que aparecen varios nombres y en el que no se incluye el de Arango: J. Mario Arbeláez, Rafael Orrego, Walter Buitrago, Alfredo Sánchez, Guido de Silva, Carlos Ordóñez, Dukardo H., Efraín Troncoso y Jaime Jaramillo.

El mismo año apareció el *Manifiesto nadaísta al mito de Rafael Maya* (1959), que, de acuerdo con la información contenida en el documento escrito a máquina, fue publicado en *Gaceta* en octubre de 1959. Este manifiesto fue escrito en respuesta al texto publicado por Rafael Maya en el que criticaba al nadaísmo. Allí lo acusan de ser uno de los representantes de los intelectuales que conservan el orden establecido, por hacer parte de la generación centenarista que elogiaba a la clase dirigente, al mismo tiempo que encarnaba la imagen del intelectual encerrado en la biblioteca, alejado de la vida. De nuevo utilizan la ironía y asumen el papel de censores del nadaísmo, para acusar a Maya de ser un corruptor del espíritu, peligroso para la libertad de la juventud: “En nuestra condición de inspectores del espíritu lo declaramos indigno y perjudicial para la revolución nadaísta: su moral oficial y su retórica estereotipada, nos repugna y nos huele a matapolilla, a comején y a paso de semana santa” (*Manifiesto nadaísta al mito de Rafael Maya*, 1959).

Sin embargo, aparte de citar dos versos del escritor, no llegan a desarrollar un texto argumentado en el que sustenten las acusaciones hechas a Maya; por el contrario, el texto se desarrolla en un lenguaje irónico y humorístico que no llega a establecer argumentos. En este sentido, este documento no funciona como un manifiesto, sino como una carta de respuesta a los comentarios de Rafael Maya, en la que no aparecen nuevas ideas nadaístas.

El año siguiente (1960) fue lanzado el *Mensaje bisiestro a los intelectuales colombianos*, escrito, al parecer, a propósito de un congreso

sobre cultura, pues mencionan la visita de unos académicos. Se desconoce el propósito concreto del manifiesto, puesto que el manuscrito no está firmado, no tiene fecha precisa y no se indica la ciudad en la que fue realizado. Por medio de imágenes irracionales y violentas, critican a los académicos por reproducir el orden que asesina en los campos, y los invitan a hacer parte del movimiento por medio del placer corporal:

... en nuestra opinión, señores de nuestra lástima, ustedes son unos fracasados que culminaron en un sillón de cuero una carrera de imbecilidades. Eso de reconocerle un alto honor a vuestros culos cansados por 60 años de trajinar por todos los inmundos retretes de la cultura cristiana [...] porque ustedes oyeron al Lleras Camargo predecir como un loco y amorfinado profeta apocalíptico que el idioma seguía perdurando con la algarabía parlamentaria de todos los facinerosos que con su oratoria arrabalera produjeron un saldo de 300 mil muertos campesinos, porque aquí la oratoria parlamentaria como la sagrada no ha servido sino para asesinar analfabetos. [*Mensaje bisiesto a los intelectuales colombianos*, 1960]

En este texto se proclama el nadaísmo como una revolución al servicio de la barbarie, como una oposición al proyecto moderno de las élites basadas en la idea de civilización:

Eso de la cultura se acabó. Ustedes no sabían que el NADAÍSMO es una revolución al servicio de la barbarie, y que la barbarie es el único idioma que hablamos en Colombia? No se preocupen de cosas tan idiotas como el idioma, esas son naderías que nada tienen que ver con esta época llena de explosiones radiactivas, de ángeles nerviosos, pestañas postizas y putas místicas. Qué es eso de arreglar el idioma? Nosotros somos unos indios que no sabemos hablar y no queremos aprender. Váyanse de aquí con sus pergaminos y sus plumas de gallina a escribir sus pendejadas. Nosotros estamos borrachos de marijuana y papagayos y no queremos saber nada de esas cosas de gramática y Salamanca. El idioma castellano sólo nos sirve para enamorar la sirvienta y hacerle el amor en la cocina. [*Mensaje bisiesto a los intelectuales colombianos*, 1960]

Así, a la denuncia de que la cultura es el espacio en el que se reproducen los principios del orden, esgrime una idea mucho más fuerte, al criticar el modo en que las élites veían a las otras clases sociales, como analfabetas salvajes que debían ser educadas para controlar su comportamiento violento. Sin embargo, se señala lo paradójico de que, mientras se promovía esa idea, precisamente las estructuras de las élites del poder eran las que propiciaban ese comportamiento. En este sentido, se afirmaba que, contrario a lo que se creía en ese momento, la violencia no era consecuencia del analfabetismo, sino que era el resultado de un conjunto de dinámicas promovidas y mantenidas por la clase alta de la sociedad colombiana. Así, aunque no se refieren de forma concreta al estado de violencia en que vive el país, este contexto estaba muy presente en la mente de los nadaístas.

En consecuencia, se puede sugerir que se trataba de un manifiesto que de forma subrepticia se expresaba contra la estructura política del Frente Nacional, pues aunque intenta distraer al lector mencionando el contexto internacional de la bomba atómica, señala de forma precisa la responsabilidad de la élite política del estado de violencia en que está sumido el país. Luego de describir ese contexto, reivindican la figura del indígena, asumiendo su presumida condición de barbarie. Pero esa reivindicación no se hace desde la idealización,⁵⁷ tal como se hizo durante la década de los treinta, sino que asumen su desconocimiento de la cultura europea como una posición política, en cuanto renuncia a una cultura colonizada por los paradigmas extranjeros que negaban las condiciones particulares del contexto colombiano. Esto no implica la asunción de un discurso indigenista, cosa que nunca hicieron los nadaístas, sino la definición de un pasado cultural particular que determinaba la diferencia; emplean la figura del indígena para señalar que su desconocimiento del español y su cultura no era sinónimo de barbarie, sino la condición de una cultura diferente que durante la vigencia del poder conservador había sido negada y desprestigiada por las élites.

57 A pesar de ese intento de no idealizar la figura del indígena, al describirla se establece una imagen que, con la difusión del paradigma *hippie* en el país, se establecerá como la imagen cliché del indígena: "Nosotros estamos borrachos de marijuana y papagayos".

En este sentido, el nadaísmo se establecía como un discurso completamente diferente del promovido por las élites culturales, que buscaban civilizar la población bárbara, por ser descendiente de indígenas y campesinos, y por tanto responsable del estado de violencia que reinaba en el país, difundiendo las ideas modernas producidas en Europa. Así, en este manifiesto se hace referencia a la figura del indígena como una estrategia discursiva, pues se reivindica la autonomía cultural y la libertad por medio de la imagen del indígena analfabeta, aquella de la que las élites se quejaban y proponían como la principal razón del atraso del país. De esta manera, la reivindicación política en la autonomía cultural que es planteada en el *Manifiesto nadaísta* (1958) es retomada en este texto, y con mayor precisión.⁵⁸

De acuerdo con lo anterior, en este manifiesto se expresa una postura política mucho más clara, puesto que denuncia que la clase “civilizada”, que era respaldada por la élite cultural, es la que promueve la barbarie y el asesinato de los supuestos bárbaros, los campesinos ignorantes y analfabetas, pues aunque esta no quisiera obrar de tal modo, el discurso de civilización implicaba la negación de la diferencia cultural colombiana.⁵⁹ Por tanto, se pone en evidencia que la civilización no es otra cosa que legitimación de un orden de dominación y violencia. A esta óptica subyace una comprensión compleja de la violencia existente en el país, y además deja entrever un sentido crítico en el momento en que trastroca la comprensión tradicional de las ideas de civilización y barbarie, pues se afirma que el lenguaje es una expresión de la barbarie que incita a la violencia

58 Recuérdese que en el *Manifiesto nadaísta* (1958), Gonzalo Arango había hecho referencia a esa exaltación idealizada de la imagen del indígena que se había hecho durante la República Liberal, que si bien era retomada, también era criticada, en la medida en que esa imagen idealizada, por los obstáculos interpuestos por los conservadores, no llegó a transformar la cultura del país en reconocimiento de su pasado indígena colonizado.

59 Es importante mencionar que esta relación se transformaría más adelante, en la misma década, cuando, por un lado, Jorge Gaitán Durán dedicó el último número de la revista *Mito* a los nadaístas, y, por otro lado, Marta Traba prestó oídos a la propuesta nadaísta, a mediados de la década de los sesenta.

entre las clases dominadas, mientras la élite permanece al margen gracias a su estado de supuesta civilidad.⁶⁰

De acuerdo con lo anterior, en este manifiesto el nadaísmo reivindica la independencia y la negación de la herencia española cuando expresa el deseo de crear una civilización en los propios términos y condiciones de su sociedad:

A nombre de la integridad nacional, del Espíritu y del derecho de no intervención en los asuntos internos en nuestro país, estamos en el derecho de pensar que ustedes se metieron aquí de contrabando, y que Nuestro Páncreas, Vuestro Vaso y Nuestro Corazón se sublevan hasta el infinito, el asco y el repudio con su presencia en nuestras fronteras.

A esto siguió el famoso *Manifiesto a los escribanos católicos* (1961), que causó gran impacto en la sociedad, tanto por el acto performativo que lo acompañó como porque uno de sus fragmentos fue reproducido en la edición dominical de el periódico *El Espectador*, gesto que evidenció una forma de respaldo. A principios de agosto de 1959, los nadaístas se atrevieron a exhibir la peligrosidad de sus ideas al sabotear el Congreso Católico que se realizaba en el paraninfo de la Universidad de Antioquia, refutando en la práctica las críticas hechas por Zuleta el año inmediatamente anterior. A los pocos días, solo Gonzalo González se atrevió a publicar un fragmento del manifiesto que habían lanzado en medio del acto subversivo y terrorista que habían organizado, lo que desató el rechazo de sus lectores.

El fragmento fue publicado en la sección dominical de *El Espectador*, en el marco de la “Discusión final sobre los problemas de la juventud actual”, con el título y entradilla “Por ejemplo, en Medellín Nada contra todo. Violento ataque de los nadaístas”. En este artículo se planteaba que

60 Una imagen de ese carácter contradictorio y cínico de la relación entre la élite y el pueblo aparece representada con gran potencia en la obra *Guadalupe años sin cuenta*, del Teatro La Candelaria, en la que se plantea una reflexión sobre el modo en que las diferentes clases ejercieron el poder años antes de que se consolidara el Frente Nacional. Aunque esta producción teatral es posterior al nadaísmo, es conveniente mencionarla para poner en evidencia la misma reflexión en otro espacio del arte colombiano.

los problemas de la juventud eran demasiada libertad, falta de obediencia, irrespeto y demasiado interés en la metafísica, lo cual los conducía a querer hacerse su propia opinión sobre las cosas, la cual, por lo general, divergía de la existente.

En esa página también apareció, a modo de contraste, una carta de Fernando González en la que celebraba a los nadaístas, junto con un perfil del nadaísmo y su ideología, y un artículo del pintor y escritor Héctor Rojas Herazo. En su carta, González se refería al cuento de Amílcar “Plegaria nuclear de un cocacolo” —publicado en *El Espectador*—, en el que veía el anuncio de una generación que por fin haría la revolución y haría nacer la patria. Esta carta de aprobación y respaldo contrastaba con el texto de Rojas Herazo, quien opinaba que la aparente insignificancia de los nadaístas en realidad era una amenaza:

Porque lo que se ignora realmente es el tremendo peligro que encarnan estos jóvenes [...] Porque el nadaísmo no es un fenómeno de generación espontánea. Es, por el contrario, una inconformidad expresada. Y esto es serio y grave. Y encierra una posibilidad de dramáticas consecuencias para todos nosotros [...] El nadaísmo es la expresión típicamente colombiana, de un malestar universal. El mismo que ha hecho posible a los *teen-agers*, en la desolación de las urbes norteamericanas, y el que ha hecho posible el patetismo confesional de Jean Genet, y los azufrados brotes de la muchachada rockanrolista en los *dancings* y los cafetines de vida aireada de París y Berlín [...] quienes miran en el nadaísmo colombiano un plagio de los Jóvenes Indignados de Londres, por ejemplo, no ha seguido el proceso con el interés que merece. No se trata de plagio. Se trata, repito, de una honda intranquilidad espiritual, típica de nuestro tiempo, que ha arribado, como forzosamente tenía que suceder, a nuestro solar colombiano. [Rojas Herazo, 1959, p. 2]

Luego de hacer una genealogía de las manifestaciones culturales de la juventud en el mundo, Rojas Herazo explica el nadaísmo como la llegada de una corriente foránea que nada tenía que ver con el contexto nacional, contrario de lo que los nadaístas pensaban de sí mismos. Sin embargo, identifica una de las características que los nadaístas compartían con los

demás jóvenes del mundo, en cuanto hijos de una pequeña burguesía: “El nadaísmo, fue, hasta hace poco, una especie de larva de aburrimiento. Nuestros jóvenes vivían en el tedio sin tener la lucidez del tedio. Y el tedio es ese aire, enrarecido y morbosos, que despide la multitud atenazada por el Leviatán económico”. Se da cuenta de que el nadaísmo apareció precisamente en el espacio libre y el aburrimiento que encontraban en la clase a la que pertenecían.

El tiempo libre se convirtió en el lugar de enunciación de los nadaístas, quienes por mucho tiempo afirmaron que no les interesaba trabajar ni estudiar. El ocio se convertía en un importante espacio de agencia para el discurso de la juventud, pues se constituía en resistencia frente al paradigma de productividad capitalista, puesto que implicaba no continuar con los modelos de vida establecidos y, por el contrario, usar el tiempo libre para hacer lo que quisieran sin ninguna restricción. Esto significaba un completo acto de rebeldía, pues en lugar de utilizar su fuerza y energía para el trabajo, la destinaban a actos de libertad que no representaban ningún provecho para la sociedad, sino, por el contrario, una amenaza, pues los jóvenes no se integraban al sistema de producción que les correspondía, sino que se salían de él para hacer cualquier cosa, menos trabajar.⁶¹ Así, la amenaza consistía en que otros jóvenes descubrieran esa posibilidad de libertad, la de no continuar el camino que les había sido trazado, lo que causaría una reducción de la fuerza de trabajo en las nuevas generaciones. Por esa razón, los nadaístas a menudo fueron calificados de vagos y perturbadores del orden social. La inactividad representaba una afrenta al modelo de vida que establecía que después de la formación escolar era necesario trabajar y casarse. Los nadaístas se oponían discursivamente a la idea de trabajo porque representaba la continuación del orden establecido y el *statu quo* que reducía y socavaba las fuerzas transgresoras de los jóvenes.⁶²

61 Es importante señalar que esa exaltación del ocio, en contraposición al trabajo, fue enunciada por Gonzalo Arango desde su primera publicación en el periódico. Asimismo, más adelante Jotamario desarrolló esta idea planteando la necesidad de desarrollar un ocio creativo, vivir de la literatura, sin tener nada ni contar con el apoyo económico de los padres.

62 Aunque en 1963, luego de la purga del nadaísmo, Gonzalo Arango alegó que todos los nadaístas trabajaban, estos lograron sobreponerse a la burocratización de su vida, al conservar en

Ese estadio de ocio y libertad se expresaba en sus largas estancias en los cafés y las librerías, práctica cotidiana que se extendía a todo el día, a la sombra de la amabilidad de los dueños. Allí se dedicaban a conversar, escribir, confabular, o simplemente dejar pasar el tiempo mientras se tomaban el único tinto que podían comprar con el poco dinero que tenían.

Pero los nadaístas no eran los únicos jóvenes que vagaban por las calles: también estaban los marihuaneros, los excluidos, los exconvictos, e incluso los mendigos, hijos directos de la violencia. Sin darse cuenta, los nadaístas habían inaugurado un lugar de enunciación en la sociedad: el de los excluidos. Cuando el nadaísmo apareció, aquellos individuos que se sentían solos, perdidos y fracasados, se encontraron con otros y se reconocieron como una comunidad, una franja de la sociedad que merecía tener la palabra. De manera que todos aquellos jóvenes que habían escapado del modelo de vida tradicional, y se encontraban perdidos en la ciudad, identificaron un lugar de encuentro: el nadaísmo, en donde podían reconocerse como individuos que formaban una colectividad. Así, el nadaísmo se constituyó en un lugar para la juventud que no era exitosa y que se encontraba al margen de las normas establecidas:

Nosotros no tenemos nada que perder, pues esa sociedad no nos ha ofrecido ninguna posibilidad de realizarnos independientemente sin la previa sujeción a sus prejuicios y a sus dogmas, en cambio sí tenemos mucho que ganar: el derecho a ser libres frente a la mentira que se nos propone, y por lo cual, en el caso de aceptarla, la sociedad nos pagaría una halagadora remuneración de títulos, en posiciones y en dinero.
[Arango, 1958, p. 11]

A pesar de que en este manifiesto se retomaban las críticas hechas a la Iglesia y su alianza con las élites, para mantener el *statu quo*, su impacto fue mayor, pues se trataba de un acto puntual respecto a uno de los múltiples aspectos mencionados por Arango en el *Manifiesto nadaísta* (1958).

la medida de lo posible el espacio libre necesario para la creación literaria y la creación de otras formas de vida. Alberto Escobar trabajaba en Coltejer sin haber alcanzado los veinte años, mientras Amílcar Osorio se desempeñaba como profesor de gimnasia en un colegio.

De nuevo argumentaban que la Iglesia era la principal responsable del fracaso del país frente a la modernidad y su permanencia en la violencia:

¿No es suficiente su fracaso milenario? Permitan el acceso al conocimiento, del pensamiento científico, de la lógica histórica. Permitan que una política de la inmanencia restituya al hombre sus posibilidades de salvación y de solidaridad humana que ustedes le negaron... ¡y no apesten más! [...] ustedes fracasaron. ¿Qué nos dejan, después de tantos años de “pensamiento católico”? esto: un pueblo miserable, ignorante, hambriento, servil, explotado, fetichista, criminal, bruto. Ese es el producto de sus sermones sobre la moral, de su metafísica bastarda, de su fe de carboneros. Ustedes son los responsables de esta crisis que nos envilece y nos cubre de ignominia. [Arango, 1961, p. 2]

A partir de la comparación con los banqueros, crean imágenes de un alto contenido irónico, con las que presentan a la Iglesia como el principal enemigo de la cultura. A ese manifiesto siguió el *Mensaje a los académicos de la lengua* (1962), y luego el *Manifiesto capital: Las promesas de Prometeo* (1963), escrito por Gonzalo Arango y publicado en página completa en dos entregas en el periódico *El Espectador*. En este manifiesto, Arango realiza una autocrítica al movimiento, de cara a la amenaza nuclear mundial. Debido a su preocupación por la posibilidad de una guerra atómica, Arango considera necesario que el nadaísta tome una posición al respecto y abandone la modorra del hedonismo. A pesar de esa ampliación de perspectiva, Arango reitera los argumentos presentados en el *Manifiesto nadaísta* (1958), solo que ahora teniendo en cuenta un contexto más amplio.

De nuevo reclama la libertad como el espacio necesario para la constitución de lo político, de la disensión frente a lo establecido: “El arte, decía Camus, es una rebelión contra el mundo en lo que este tiene de fugitivo e inacabado: no se propone sino dar otra forma a una realidad que, sin embargo, él está obligado a conservar, porque ella es la fuente de su emoción” (Arango, 1963, p. 5). Esto le permite declarar una vez más que el único compromiso del arte es la libertad, es decir, mantener la posibilidad de la existencia de un espacio libre de cualquier compromiso, en el

que se pueda disentir sin ninguna restricción. A partir de esa concepción sobre el arte, el nadaísmo se configuró como una guerrilla alternativa, en cuanto procuró conservar el espacio de la imaginación, en oposición a las ideologías que mantenían al país sumido en la violencia.

Continúa el desarrollo de esa idea estableciendo que el arte no se aproximará a la realidad para reflejarla ni dar testimonio de ella, sino como espacio libre para verla de forma crítica y a partir de eso producir las creaciones artísticas: “Exaltaremos la realidad en su hondo significado, en sus contradicciones, la rechazaremos, la criticaremos, descubierta e insumisa en su verdad vital, para ponerla al servicio del hombre. Por eso, seguiremos siendo hijos legítimos del pensamiento rebelde y del pensamiento absurdo” (Arango, 1963, p. 5).

El camino para mantener esa posibilidad de lo político en el espacio libre del arte era el gozo del cuerpo, *carpe diem* o vitalismo positivo, ya que al mantenerse en el hedonismo sería posible resistir a cualquier idealismo que quisiera imponerse a la vida y arrebatarle su significado profundo:

Por ahora debemos acogernos a un planteamiento del mundo en donde la esperanza no sea un idealismo, ni la desesperación, un pesimismo sistemático [...] Me apego a la realidad y dejo de soñarla como un paraíso tan perfecto como imposible y me inclino por el amor de esta tierra, este cuerpo que respira, goza con el sol y con el sexo, con la breve y eterna pasión de cada día. Un sentimiento de indiferencia perpetua hacia los hombres y las cosas nos sería permitido, si fuéramos inmortales [...] Políticamente estamos jugando una carta moral contra los cielos ideales [la Iglesia], y contra un Humanismo universal [idea de civilización promovida desde Europa y seguida acá colonialmente], en favor del hombre de carne y hueso. [Arango, 1963, p. 5]

Arango critica el humanismo idealista promovido por la Iglesia y las élites, en cuanto se erigían como modelos que, además de que descalificaban y juzgaban al hombre común, no dejaban verlo y valorarlo en sí mismo. De nuevo, Arango hace un llamado a observar la realidad sin ninguna capa de idealismo que impidiera considerarla en su inmanencia. Así, Arango insiste en la necesidad de observar al hombre colombiano y

su realidad en sus condiciones particulares, sin juzgarlas ni compararlas con ideas abstractas, sino para que los colombianos se reconocieran en su particularidad cultural. Ese llamado era del todo revolucionario, ya que iba a contracorriente de las ideas de emulación y comparación promovidas por los discursos dominantes.

Sin embargo, en la segunda entrega de su manifiesto exigía a los nadaístas asumir una posición frente a la amenaza atómica, lo que implicaba un cambio completamente abrupto en su discurso.⁶³ Además de esto, criticaba que el nadaísmo hubiera perdido sus posibilidades de revolución y transformación cultural al haberse quedado reducido a una simple moda hedonista sin ninguna incidencia en la realidad:

Nos resignamos a soportarlo en nuestras filas, porque no podíamos impartir excomuniones vicarias a estos parásitos que han puesto como condición de su nadaísmo ciertas aberraciones sexuales, el uso clandestino de drogas heroicas y un desafiante exhibicionismo prostibulario. Nuestra vocación rebelde de delincuentes extraordinarios se vio degradada por vulgares ladrones de repollos. [Arango, 1963, p. 7]

Frente a esto, argumentaba que la actitud exhibicionista y provocadora del nadaísmo había sido solo un arma de combate, mas no era la esencia del movimiento, aunque con el pasar del tiempo se había convertido en el nadaísmo mismo debido a la falta de renovación de estrategias para combatir el orden, lo que los había reducido a una simple moda que era consumida por la burguesía como un objeto exótico que podían llevar a sus fiestas para hacerlas más interesantes.

Esto lo condujo a declarar que los nadaístas no eran unos jóvenes malditos y vagos, sino que, por el contrario, muchos de ellos trabajaban, lo que suponía su pertenencia al sistema y el orden establecido, en contraposición a los muchos otros jóvenes que encontraron en el nadaísmo la justificación para llevar una “vida parasitaria, abrazados a las servidumbres

63 La preocupación de Arango era comprensible, pues con la “crisis de los misiles” (15 y 28 de octubre de 1962), la posibilidad de un conflicto nuclear, que se percibía como un asunto lejano, de pronto se hizo tangible y evidente.

de las drogas heroicas, o en las cárceles por delitos comunes, o retornaron al dulce hogar arrepentidos de su locura” (Arango, 1963, p. 7). Enseguida criticó que el proceso de furia y vida que había proclamado hacía unos años se reducía a un grupo de jóvenes perezosos que dependían de la burguesía, ya fuera como sus bufones o como mendigos. Esto significaba que permanecían en el margen, pero ahora sin ninguna posibilidad de transformación, puesto que su rebeldía había sido domesticada debido a la ausencia de una renovación creativa constante.

Aunque Arango criticaba la limitación del nadaísmo al vicio, propuso a todos los nadaístas salir de su letargo para construir un mundo nuevo, a partir de la corporeidad, pero desde una nueva perspectiva que no los sumara en la pasividad. A pesar de ello, Arango no planteó claramente una nueva estrategia. Esta fue tan solo sugerida en *El sermón atómico* (1964), también escrito por Arango, en el que sugirió que el camino a la revolución era el encuentro de un equilibrio entre el hedonismo y el compromiso:

La revolución que predicamos es humilde y orgullosa: no pretendemos conquistar el mundo, sino conquistarnos a nosotros mismos mediante un alto sentido espiritual, un sentido que unifique nuestro ser terreno y eterno [...] Predicamos la conquista absoluta del pan sin excluir el paraíso. Predicamos una Revolución espiritual en la que el valor más sagrado del hombre lo constituya la dignidad de su cuerpo. [Arango, 1964, p. 1]

Ese llamado atemperado a una micropolítica se volatiliza al ponerlo en la perspectiva de su nueva preocupación, la posibilidad de una guerra atómica, que amenazaba con destruir una nueva generación de jóvenes, lo que evidencia un alto sentido crítico frente a las ideas de razón y desarrollo de la civilización moderna:

¡Contesta con bofetadas a las bofetadas! ¡A la muerte con la muerte! Convierte el Terror, si es necesario, en una ética de salvación. No conquistes tu Reino con oraciones, sino con violencia. Pues con la violencia los Césares nos han subyugado. Y Césares son hoy todos los que dominan el mundo con Razones Atómicas, con Razones imperiales. Sus tronos están levantados

sobre tumbas, tanques, oro, brutalidad, y un poder infinito de destrucción. Y también sobre el miedo y la miseria de los pueblos. Sin ser parte de ninguna corriente en particular, todos son explotadores [...] Ellos son poderosos porque nos han robado nuestra fuerza. Con nuestra fuerza los hemos empujado al trono. Pero nos han traicionado. Nos han capado la dignidad y el coraje. [Arango, 1964, p. 1]

De manera que la reflexión que había planteado para el contexto local la extendió a un contexto mundial en el que percibía la misma explotación de las nuevas generaciones. Por esa razón invitó a los jóvenes a hacerse responsables del destino del mundo ejerciendo la soberanía de construir el mundo que deseaban a partir del ejercicio de la libertad de su cuerpo. Aunque parece pretencioso el llamado de Arango a tomar una posición frente a una amenaza internacional determinada por fuerzas y poderes que los excedían, esto implicaba un ejercicio de reconocimiento de su poder como sujetos. Así que hacía un llamado al ejercicio de la vida de conciencia, ya no con una actitud hedonista, sino desde un cuerpo capaz de resistir a las imposiciones de la razón que arrojaban a la humanidad a la muerte: “sólo estás vivo si eres consciente, si eres libre, si das a la tierra que te legaron un sentido maravilloso, y a tus actos un valor sagrado: honrar al hombre como si fuera un dios” (Arango, 1964, p. 1).

Arango continuó desarrollando esa idea del cuerpo por fuera de los órdenes establecidos en el *Manifiesto nadaísta al Homo sapiens* (1965), al sugerir que frente a las imposiciones de la razón, la única posibilidad de redención y libertad del hombre era recuperar la condición animal que persistía en su corporeidad. Así, aunque insistía en la necesidad de permanecer en el presente, planteaba que la conciencia de la condición efímera permitiría encontrar la eternidad en el presente de lo sensible. Esta propuesta pretendía no solo oponerse al orden de la Iglesia local, sino convertirse en una crítica fuerte a la idea de *modernidad*, entendida como el proceso de desarrollo industrial sustentado en la razón y en la ciencia.⁶⁴

64 En esta postura crítica ante la modernidad resuenan las ideas antibelicistas que circulaban en ese momento en el mundo como oposición a una guerra atómica, y que en parte dieron

En vista de que el famoso Espíritu Moderno apesta a intestinos rotos; en vista de todo... los nadaístas resolvemos decir ¡Basta! a estas sublimes porquerías; declarar cesante el mito de la Inteligencia, y llevar a su casa, a su conciencia, un átomo de locura, de duda, una Bomba de Desesperación Salvadora para que usted despierte, o en caso contrario, reviente [...] Sonó la hora de bautizar la Tierra con una nueva barbarie purificadora [...] ¡Vamos a vivir! [...] Tenemos el propósito de aceptar el reto de Lucifer, emanciparnos de toda sumisión y fundirnos a la luz del mundo en calidad de simples planetarios que nada tienen afín con la abominable Historia de la Humanidad, ni con sus despreciables conquistas políticas y científicas. “Desafílese de toda vaga noción de Humanidad; arroje sus prejuicios en los hornos crepitantes del desprecio; yérgase con coraje frente a los presagios siniestros del porvenir; ámese como si usted fuera el primero y el último de los hombres, pues con usted nace y termina la Historia [...] La razón es una rata muerta, hiede. Un vaho de putrefacción asciende por los poros hasta el alma, infecta la carne, la vida, el planeta. [Arango, 1965, p. 2]

En este manifiesto se observa una conciliación en el nadaísmo, luego de la ruptura suscitada por el *Manifiesto de Prometeo* (1963), en cuanto concilia los principios del *Manifiesto nadaísta* (1958), del que eran seguidores los nadaístas, y su interés por hacer de esa residencia en el cuerpo una posibilidad política de mayor alcance. Aunque establece que la literatura procuraba el rescate de ese hombre animal que es eterno en lo efímero, no formula tal intención como la salvación, sino como la conciencia que podría propiciar el cambio de perspectiva de los hombres respecto a la vida:

A cambio de la felicidad nosotros ofrecemos la perdición, una cierta desesperación del Espíritu que lo haga consciente de su esplendorosa inutilidad, y por lo mismo de la esplendorosa fortuna de disfrutar esta

pie a la aparición del movimiento *hippie* en Estados Unidos y Europa, una reacción feroz y contundente contra la crisis de los misiles de 1962 y la intensificación de la guerra en Vietnam en 1964. Es importante destacar el modo en que estas ideas resonaron en el país, vinculadas a un grupo que había reclamado con anterioridad lo mismo, pero para su contexto inmediato.

Tierra por el breve plazo de una vida y ser bautizado por las aguas sin esperanzas de la Muerte [...] Homo, apresúrese a desnudarse para que haga el amor con esta Tierra que usted ha despreciado y ofendido a nombre de las Tenebrosas RAZONES de su miserable condición divina, y de su miserable condición humana [...] Mire en torno a su adorado universo y no verá más que cadáveres sacrificados por la Justicia, el Amor, la Libertad, la Paz, y las demás porquerías de la Razón humana. Por fortuna, nosotros no somos razonables. ¡Somos locos! [...] intentaremos una literatura que parezca silencio, que no diga nada pero que sea todo; que no diga la Verdad pero que sea la Vida. [Arango, 1965, p. 2]

De manera que el único objetivo del arte sería propiciar que cada hombre conquistara la libertad de vivir el instante efímero del cuerpo, olvidando todos los compromisos que la razón y la estructura del mundo le había endilgado. En este sentido, la literatura iría al rescate de la vida, como sinónimo de llamado a lo animal que podía escapar a la razón por medio de una idea de belleza de tipo testimonial que evidenciara el caos en el que se encontraba el mundo, tal como Arango señalaba en su el *Manifiesto poético* de 1966, en el que plantea el modo en que debía desarrollarse la poesía en medio de este contexto:

No es [la belleza] para almas platónicas, equilibradas ni razonables. No tiene nada que ver con la nostalgia de un tiempo mejor, ni con el sueño de otro mundo. Se instaló en su tiempo, porque era allí donde tenía que instalarse, bajo un cielo de dolor, brutalidad y agonía. [Arango, 1974, p. 80]

Sin embargo, ese compromiso con la transformación del contexto real cambió en el *Manifiesto amotinado* (1967), en el que aparece una escritura fragmentada compuesta por las voces de algunos nadaístas —Jotamario Arbeláez, Elkin Restrepo, Jaime Jaramillo Escobar, Eduardo Escobar, Humberto Navarro, Elmo Valencia y Gonzalo Arango— que, aunque no se expresaban en la misma línea discursiva ni con las mismas estrategias retóricas que en los pasados manifiestos, sugerían que no se le podía pedir al nadaísmo la consolidación de una revolución cultural, cuando ellos solamente eran artistas que se movían en el campo del

arte, y cuyas obras no tenían ninguna incidencia fáctica en la realidad, tal como lo mencionó Elmo Valencia: “Yo pregunto: ¿los dibujos de Álvaro Barrios han hecho disminuir los asaltos a los bancos? ¿Y la brillante y genial literatura nadaísta impidió el secuestro de Harold Eder? Anuncia una nueva época del nadaísmo” [vv. AA., 1967, p. 2].

Ante ese cuestionamiento del poder de transformación del arte sobre la realidad, Arango permaneció en silencio, y solo clamó por que las nuevas generaciones de jóvenes lograran realizar la revolución. Aquí es evidente que, a pesar de continuar definiéndose como una colectividad, los miembros del movimiento tenían formas diferentes de comprender el arte y su relación con la vida. En este sentido, es evidente que en ese momento de la historia del nadaísmo no existía una colectividad con un relato común. Así, a pesar de que se habla de un manifiesto, este pierde su carácter, pues no se trata de una propuesta combativa ni plantea una estética divergente. En otras palabras, en este manifiesto se evidencia la existencia de una multiplicidad de ideas que solo confluyen en la idea de un espacio constituido dentro del campo cultural, sin que ello constituya una idea de comunidad, a pesar de su apariencia textual, pues en este manifiesto aparecen como firmantes los nombres de Álvaro Barrios, Malmgren Restrepo, Delfina Bernal, Raquel Jodorowsky, Alberto Sierra, Fanny Buitrago, Alegre Levy y Dukardo Hinestrosa, sin que ello implique, como ya se dijo, que el texto hubiese sido escrito, editado y aprobado por todos los firmantes. De acuerdo con Álvaro Medina y Álvaro Barrios, muchas veces se incluían los nombres de los nadaístas que se sabía que se encontraban activos publicando, aunque su participación en la redacción del manifiesto no fuera cierta. Al respecto vale mencionar que Álvaro Medina recuerda que, aunque su nombre apareció impreso en este manifiesto, él solo supo de su existencia y contenido cuando le fue enviado por Jaime Jaramillo Escobar y Álvaro Barrios, quienes lo habían escrito e impreso (Álvaro Medina, comunicación personal, 15 diciembre de 2017).

En 1967 apareció el *Terrible 13 manifiesto*, en el que se reitera la idea de que son una nueva generación que “santifica el placer y los instintos y libra al hombre de los opios de la razón y de los idealismos trascendentes”. Así, este manifiesto, en el que no aparecen los nombres de ninguno de sus miembros, fue lanzado como si se tratara aún de una

colectividad que confluyera en el mismo punto; sin embargo, repite los mismos postulados sobre el hedonismo, sin ningún elemento nuevo. La disolución se consolida en *El nadaísmo informa* (1968), en el que Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez anuncian que expulsan a Arango del movimiento por declarar, durante la inauguración del buque Gloria, que el presidente Carlos Lleras Restrepo era el poeta de la acción, lo que constituía una completa incoherencia con las ideas promulgadas por el mismo Arango. Así, a pesar de que en 1971 fue publicado *Bum contra pumpum, el nadaísmo con Fidel*, este texto no puede ser considerado un manifiesto, sino simplemente como un texto polémico en el que Arango criticaba el imperialismo cultural estadounidense, al mismo tiempo que acusaba a Gabriel García Márquez y Marta Traba de emisarios de este. No se trataba de una polémica que les permitiera plantear una propuesta, sino simplemente de una crítica. En este sentido, probablemente aludieron al concepto de *manifiesto* con la intención de causar impacto en los lectores, probablemente buscando recobrar su capacidad de escándalo, aunque sin ninguna fuerza.

De acuerdo con lo descrito hasta el momento, se puede decir que el espacio discursivo construido por los nadaístas con sus manifiestos fue simplemente la continuación de las ideas planteadas por Arango en el *Manifiesto nadaísta* (1958), que sirvieron de germen para el desarrollo de otros textos que, aunque intentaron conservar la condición de manifiesto, no lo lograron, en cuanto no supusieron una mayor transformación de los postulados, sino una simple continuación, sin mayores aportes. Así, al revisar los manifiestos se puede hacer un seguimiento de las diferentes fases por las que atravesó el nadaísmo como colectividad. Se puede hablar de un primer momento de ebullición posterior a la publicación del *Manifiesto nadaísta* (1958), en la que se incluirían los manifiestos publicados entre 1959 y 1961, en los que se planteaba el desarrollo de una postura de rebeldía y desobediencia para oponerse a la idea de cultura existente. A ese estado siguió el momento crítico que significó la autocritica realizada por Arango en el *Manifiesto capital: Las promesas de Prometeo*, que, además de significar la ruptura en el interior del movimiento, implicó la ampliación de la perspectiva nadaísta al contexto mundial de la amenaza de las bombas atómicas. A esto siguió un intento de conciliación,

evidente en los manifiestos publicados entre 1964 y 1967, proceso que cerró la ruptura implícita en *El nadaísmo informa* (1968).

Después de 1968, los nadaístas publicaron más manifiestos, e incluso la revista *Nadaísmo70*, pero a partir de esa fecha publicaron más como un grupo de amigos que como una colectividad con un horizonte común. A pesar de que la gran mayoría de los manifiestos fueron escritos por Gonzalo Arango, sus textos fueron considerados la voz de la colectividad que se había inventado. Probablemente por esa razón, a lo largo de los manifiestos no se encuentran mayores transformaciones conceptuales, sino solo variaciones alrededor de los mismos temas planteados en el *Manifiesto nadaísta* (1958). De acuerdo con lo anterior, difícilmente se podría hablar de la constitución de un discurso colectivo compuesto por diferentes voces, por lo que es más acertado hablar de un discurso individual que se asume como colectivo: las ideas de Arango asumidas por los jóvenes que se sentían representados por ellas, sin que ello implique definir el nadaísmo como un movimiento de personalidad, puesto que sus diferentes miembros desempeñaron diferentes formas de agencia en la búsqueda de un espacio expresivo.

Así pues, se puede afirmar que solo se puede hablar de un único manifiesto nadaísta, escrito por Gonzalo Arango, que como escritura individual logró convocar a un grupo de jóvenes con unas características comunes, quienes configuraron una colectividad que se pronunció desde la provincia como una voz juvenil al margen del orden establecido. Aunque la creación de ese espacio discursivo constituyó un aporte a la construcción de la idea de juventud en el país, no alcanzó sus objetivos de reivindicación de la libertad para construir su vida al margen del orden establecido, puesto que no logró superar ese estado, sino que, por el contrario, se mantuvo en él, lo que inevitablemente la condujo a la completa domesticación, al asumir el restringido papel que la sociedad le otorgó, como rememoración nostálgica de una explosión juvenil de rebeldía. De manera que, a pesar de que el nadaísmo no logró sus objetivos, constituyó la expresión de una generación insatisfecha que aspiraba a algo más que los sueños prediseñados por el sistema, al tiempo que puso en evidencia el carácter opresivo de ese régimen que impedía la posibilidad de crear formas diversas de vida, al margen del orden institucionalizado.

Si bien el nadaísmo no constituyó la realización total de una revolución espiritual, fue un camino alterno al prolongado estado de polarización que ha condenado a la muerte, por generaciones, a la juventud colombiana.

¡Estalla la bomba de tu ternura aterradora! ¡Sacude tu humanidad humillada, pues hay un dios oprimido dentro de ti! Libera a tu dios. Despierta a tu dios para que sueñe. Préstale tu voz para que cante. Tus poderes son infinitos. Libera tu energía y conquista la Tierra. No reconozcas el poder de los poderosos. Ellos sólo cuentan con las armas. Pero hay en ti un poder indestructible. Te pueden acribillar a balazos, aprisionar, degradar, pero serás invencible si no te rindes a su mentira [...] Muérete de risa antes de que esta Civilización criminal te decapite. Que la última palabra en la horca no sea para pedir perdón, sino para cantar o maldecir. [vv. AA., 1967, p. 2]

the fact that the *de novo* mutation rate is higher in males than in females (see below).

It is important to note that the *de novo* mutation rate is not the same as the overall mutation rate, which also includes mutations inherited from parents.

The *de novo* mutation rate is estimated to be approximately 1×10^{-8} per site per generation in humans.

This rate is significantly higher in males than in females, with a ratio of approximately 1.5:1.

The higher mutation rate in males is attributed to the longer lifespan of male germ cells.

Male germ cells are produced continuously throughout life, while female germ cells are produced during fetal development.

Therefore, male germ cells have a longer time to accumulate mutations.

The *de novo* mutation rate is also higher in offspring of older fathers.

This is because the age of the father at the time of conception is directly related to the number of mutations accumulated in his sperm.

For example, the mutation rate in offspring of fathers aged 40 is approximately 1.5 times higher than in offspring of fathers aged 20.

The *de novo* mutation rate is also higher in offspring of older mothers.

This is because the age of the mother at the time of conception is directly related to the number of mutations accumulated in her eggs.

For example, the mutation rate in offspring of mothers aged 40 is approximately 1.5 times higher than in offspring of mothers aged 20.

The *de novo* mutation rate is also higher in offspring of older couples.

This is because the age of both parents at the time of conception is directly related to the number of mutations accumulated in their gametes.

For example, the mutation rate in offspring of couples aged 40 is approximately 1.5 times higher than in offspring of couples aged 20.

The *de novo* mutation rate is also higher in offspring of older couples.

This is because the age of both parents at the time of conception is directly related to the number of mutations accumulated in their gametes.

For example, the mutation rate in offspring of couples aged 40 is approximately 1.5 times higher than in offspring of couples aged 20.

The *de novo* mutation rate is also higher in offspring of older couples.

This is because the age of both parents at the time of conception is directly related to the number of mutations accumulated in their gametes.

For example, the mutation rate in offspring of couples aged 40 is approximately 1.5 times higher than in offspring of couples aged 20.

The *de novo* mutation rate is also higher in offspring of older couples.

This is because the age of both parents at the time of conception is directly related to the number of mutations accumulated in their gametes.

For example, the mutation rate in offspring of couples aged 40 is approximately 1.5 times higher than in offspring of couples aged 20.

Capítulo 4

Las acciones disruptivas

Paralelismos con las vanguardias históricas



≈ Imagen 36. Sin autor (s. f.). Eduardo Escobar y Jotamario Arbeláez fijando un cartel que anunciaba un acto pánico.

Como se dijo, los manifiestos nadaístas fueron acompañados por acciones disruptivas, por lo que se puede hablar de una escritura performativa, en la medida en que en la escritura estaba involucrado el cuerpo como expresión de lo que se enunciaba de forma textual. Aunque esas acciones fueron realizadas con el objetivo de llamar la atención de la prensa, y de ese modo romper la resistencia del campo a reconocer su propuesta, al revisarlos en retrospectiva se los puede considerar como acciones precursoras del *performance* en el país (León, 2012).

Previamente, las vanguardias históricas europeas pusieron en evidencia que el manifiesto no era solo un texto escrito, sino también una expresión corporal:

En su trabajo sobre el texto de Tzara, Claude Abastado subraya la secuencia declamación-espectáculo que lo aleja en parte de la tradición puramente escritural. Un manifiesto supone su difusión y, al repudiar las tradiciones dadá construye un espectáculo que hace ingresar al mundo del gran arte el escándalo de la publicidad. Tal exhibición se nutre de la hipérbole, el anatema, la interjección, la injuria. El artista visionario suplanta la demostración por un caleidoscopio de imágenes y neologismos que eluden, sin embargo, con su sintaxis simple las complicaciones lógicas. Se puede ver entonces cómo un manifiesto promueve una situación de crisis que obliga a la reestructuración del campo ideológico. [Mangone y Warley, 1994, p. 37]

Esa dimensión corporal que expresaba lo que se enunciaba por escrito fue claramente asumida por los nadaístas, puesto que muchas veces sus manifiestos fueron acompañados de acciones disruptivas, posteriormente denominadas como *actos pánico*,⁶⁵ con las que sus manifiestos tenían un mayor alcance. Por esa razón, al referirse al nadaísmo se puede hablar de una escritura performativa, pues en su interés por hacerse a un espacio en el estrecho campo cultural colombiano recurrieron a estas

65 A partir de una entrevista realizada a Jotamario Arbeláez, se deduce que no existe claridad sobre el momento en que empezaron a denominar a estas acciones *actos pánico*. Sin embargo, se puede afirmar que esta denominación es muy posterior al momento histórico en que empezaron a realizarse, tal como se expondrá más adelante.

acciones para llamar la atención de la prensa, tal como lo habían hecho los dadaístas y los surrealistas. Sabían que no era suficiente con escribir un texto explosivo para que las instituciones culturales colombianas prestaran atención a su propuesta expresada desde la provincia; por ello consideraron necesario realizar acciones que, además de darles visibilidad, evidenciaran el talante de su propuesta: un estado permanente de rebeldía que se expresaba por medio del cuerpo y la palabra, sin aspiraciones estéticas ni circunscritas al campo del arte, porque antes de ello era necesario hacerse a un lugar, ganar una plataforma de enunciación.

Las acciones nadaístas fueron consideradas simples escándalos sin ninguna relevancia, que buscaban llamar la atención, tal como lo refirió en su momento Pardo Llada:

Un colombiano muy agudo, que conoció hace años a Gonzalo Arango, cuando éste trabajaba oscuramente en una oficina de Cali, así opina: “Este muchacho tiene que haberse planteado lo difícil que resultaba conquistar un nombre literario en nuestro país, con todas las plazas ocupadas por los “escritores oficiales”; los Caballero Calderón, los Germán Arciniegas, los León de Greiff, los Hernando Téllez. ¿Cómo romper esa barrera? Pues provocando el escándalo”. [Pardo, 1961, p. 11]

Enrique Posada, en “Notas sobre el nadaísmo”, un artículo publicado en 1963, presenta el modo en que el campo intelectual se resistía a prestarles atención a los nadaístas, por no encontrar en ellos ninguna propuesta estética, sino simplemente acciones escandalosas sin ninguna importancia, de un movimiento que en realidad no existía: “Me consta que en todo este tiempo, escritores de prestigio, deseando hacerlo, se han abstenido de opinar sobre el nadaísmo, celosos de que el beneficio propagandístico devenga en favor de los ‘profetas’ de este grupo” (Posada, 1963, pp. 849-851). En este artículo, Posada define el nadaísmo como una vana estrategia publicitaria que había tomado por asalto la curiosidad de la opinión pública, y que no representaba ninguna propuesta literaria consistente.

La valoración de la ausencia de una verdadera propuesta literaria,⁶⁶ aún hoy es esgrimida en el campo de la literatura, sin tener en cuenta que, desde el *Manifiesto nadaísta* (1958), el nadaísmo no fue definido solamente como una propuesta literaria, sino como una propuesta contracultural e interdisciplinar en la que la audacia de sus acciones era una expresión corporal de sus manifiestos.

Al respecto, resulta interesante el análisis de Hernando Valencia Goelkel, que establece una comparación entre las acciones disruptivas nadaístas y el surrealismo:

Efectivamente, como grupo los nadaístas han protagonizado casos de policía (también lo hacían los surrealistas) pero no es nada lo que han creado en el campo de la creación artística [...] podemos percibir claramente esa inconexión entre una cólera genuina, entre un arraigado desprecio hacia unas condiciones sociales y culturales —la literatura vendría a ser una manifestación de tales condiciones— y la incapacidad de darle una expresión propia a su inconformismo. La tradición literaria que soportan estos antitradicionalistas —la del surrealismo— es demasiado reciente y abrumadora. [Valencia Goelkel, s. f.]

Aunque Valencia Goelkel explicita la similitud de las acciones, es incapaz de valorar esta coincidencia, en cuanto su comprensión de los surrealistas se limita a su propuesta disciplinar, circunscrita a la literatura y la pintura. La incapacidad de los críticos e historiadores de valorar la propuesta interdisciplinar de los nadaístas sugiere una comprensión limitada o reducida de las vanguardias históricas, pues, tal como afirma Celia Fernández (2016), el dadaísmo, al igual que las demás vanguardias de principios de siglo, fue más una actitud que un estilo, cuyo mayor propósito era protestar contra las estructuras establecidas por medio de

66 Respecto al valor literario del nadaísmo, relacionado con la ausencia de una industria editorial fortalecida, aún existe una gran cantidad de textos nadaístas que no han sido estudiados debido a que la mayoría de cuentos y poemas producidos durante la década de los sesenta solo fueron publicados en los suplementos literarios de *El Tiempo* y *El Espectador*.

acciones y gestos, más allá de la poesía, pues consideraban que el escándalo provocaría al público y lo haría reflexionar sobre su idea de arte.⁶⁷

En este sentido, durante mucho tiempo se le ha reclamado al nadaísmo la inexistencia de una propuesta literaria, cuando sus propósitos excedían el campo de la literatura. Esa exigencia desde la literatura de una propuesta estilística ha impedido considerar y valorar la importancia del nadaísmo en cuanto propuesta contracultural que excedía el campo literario, al proponerse como una postura corporal. Se les exigía una propuesta literaria, cuando en realidad habían planteado la irrupción de una nueva belleza en la vida misma, sin ninguna limitación a ningún campo artístico específico, pues ese era su lugar de enunciación: el cuerpo era el lugar de su nueva propuesta de antibelleza.

Aquello que les criticaban, como publicidad y escándalo, en realidad fue su propuesta más contundente, ya que, sin proponérselo dieron inicio a la experimentación artística desde la materialidad del cuerpo a partir de su idea de un arte que no se diferenciara de la vida. En ese postulado que reclamaba la necesidad de un arte vinculado a la vida resuena uno de los principales postulados de las vanguardias históricas europeas, tal como lo planteaba Marinetti: “Gracias a nosotros, llegará un momento en que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo, ni tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte”. Las vanguardias históricas compartían el mismo objetivo de ampliar el espacio y la experiencia de lo artístico a la experiencia de la vida. De manera que no había un arte surrealista, sino una forma surrealista de vivir.

Ese interés de las vanguardias históricas europeas por volver a hacer del arte un elemento constitutivo de la vida las llevó a realizar acciones y actividades que son consideradas antecedentes de la historia del *performance* en la historia del arte occidental. Diferentes teóricos del

67 A pesar de ese desconocimiento sobre las acciones protoperformativas realizadas por las vanguardias históricas, no se podría exigir a los intelectuales de la época conocer la existencia de una forma artística que solo una década después tendría nombre. Además de esto, al preguntarle al artista Raúl Marroquín sobre la circulación de ideas respecto a esas prácticas artísticas experimentales en el país, afirmó que solo tuvo conocimiento de estas al final de la década, gracias al acceso a las revistas en inglés que podía consultar en las bibliotecas del Colombo Americano y la Universidad de los Andes, lo que evidencia la completa ausencia de este tipo de ideas en el contexto nacional a inicios de la década.

performance afirman que las primeras expresiones espontáneas que se pueden calificar como *protoperformance* fueron las actividades realizadas por los futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas (Goldberg, 2011; Fernández, 2016; Alcázar, 2014).

De acuerdo con Goldberg (2011), las vanguardias históricas hicieron de las ideas planteadas en sus manifiestos, acciones que fueran capaces de hacer del arte una experiencia de la vida cotidiana del público, sin importar su formación ni su clase social, en oposición a la idea de que lo sensible solo tenía lugar en espacios restringidos y exclusivos para algunos iniciados en los convencionalismos de las instituciones del arte y la cultura. Los artistas de vanguardia restituyeron el espacio de lo sensible y lo estético como elemento indiscutiblemente inherente al ser humano.

El nadaísmo, al igual que las vanguardias históricas, reclama el arte para la vida, en cuanto espacio de lo sensible que debía permanecer en la libertad de la experimentación, sin ningún tipo de restricciones que impidieran reconocer la posibilidad de lo sensible en cada hombre. Así, al igual que los artistas de vanguardia de principios del siglo xx, que se rebelaron contra las convenciones y la quietud del canon artístico, los nadaístas, igualmente disidentes, encontraron que con sus acciones disruptivas podían suscitar experiencias sensibles en la vida cotidiana, al margen de las instituciones establecidas. Así, por más espontáneas que fueran, sus acciones planteaban una apertura, una invitación a la construcción de un nuevo régimen de lo sensible en el que todos podían participar sin tener que cumplir ninguna condición.

Esa disidencia que rechazaba todas las tradiciones artísticas y se proponía destruir los espacios que habían alejado el arte y la cultura de la vida —los museos y las bibliotecas—, de modo que se eliminara el abismo entre el arte y el público, condujo a los movimientos de las vanguardias históricas a realizar acciones provocadoras y escandalosas que cuestionaban el gusto del público, para invitarlo a ver el arte de otra manera. Ejemplo de esto fueron las acciones realizadas por los futuristas, quienes hicieron de ese modo de actuar su principal estrategia de acción, que salían a la calle a hacer espectáculos y atacaban los teatros y las bibliotecas, lo que muchas veces hizo que terminaran en la cárcel (Fernández, 2016). Ese aspecto casi delincuencial de las acciones

disruptivas de las vanguardias históricas resuena en las acciones nadaístas, como se expondrá más adelante.

Los nadaístas, al igual que las vanguardias de principios de siglo, renunciaron a las estructuras tradicionales del arte por considerarlas muertas, acartonadas y alejadas de la realidad. Del mismo modo que las primeras vanguardias, motivadas por la necesidad de renovar la comprensión de la idea del arte, realizaron acciones disruptivas que hoy se entienden como *protoperformances*, los nadaístas, con sus acciones disruptivas también se constituyen en un antecedente para la historia del *performance* en el país, en cuanto las suyas fueron experimentaciones que permitieron ampliar los límites de la expresión estética y de la reflexión. En su afán por recuperar el espacio de lo sensible, los nadaístas realizaron acciones que, si bien eran espontáneas, en cuanto no implicaban un deliberado ejercicio teórico, surgían de la reflexión y comprensión del contexto en el que se desarrollaban, lo que les permitió dejar en evidencia que el espacio de lo sensible no pertenecía de forma exclusiva a una clase social específica, como una forma más de dominación, con reglas y estructuras particulares, sino que era un terreno de experimentación mediante el que se podía escapar por un momento a las estructuras fijas del *statu quo*.

Tal como se expuso en el capítulo anterior, los nadaístas criticaron el estatus atribuido al arte, vinculado a una clase social específica, así como sus instituciones, por tratarse de formas de exclusión que eran validadas y legitimadas por la imposición de una sola idea de arte. Aunque sus acciones disruptivas no fueron realizadas con el objetivo exclusivo de criticar las instituciones del arte, lo hacían, de forma indirecta al burlarse de la manera en que usualmente se comprendía la cultura. En ese sentido, todas sus acciones disruptivas pueden ser comprendidas como acciones que, si bien fueron entendidas en su momento como meros escándalos que buscaban llamar la atención de la prensa, en realidad constituyeron el inicio de un proceso de experimentación en el que estaba vinculado el cuerpo a partir de su idea de la vida como espacio para la poesía y el arte.

Como se mencionó, en el *Manifiesto nadaísta*, Gonzalo Arango planteó la necesidad de oponer a la idea de trascendencia, la inmanencia como un vitalismo que reivindicaba todas las posibilidades de realización a partir del cuerpo en medio de su acontecer cotidiano. Arango criticaba que la

Iglesia y las instituciones de la literatura posponían la felicidad y la belleza y las hacían exclusivas de los artistas geniales y de unos cuantos elegidos:

Nosotros creemos que el destino del hombre es terrestre y temporal, se realiza en planos concretos, y solo un dinamismo creador sobre la materia del mundo da la medida de su misión espiritual, fijando su pensamiento en la Historia de la cultura humana [...] El hombre es lo absoluto en la medida causal y no necesaria entre el accidente de su principio y de su fin. Este criterio excluye toda posibilidad de trascendencia. El hombre elige sobre sus posibilidades inmediatas en esta tierra: la inmanencia [...] El nadaísmo desplaza sus preocupaciones metafísicas y antropológicas hacia una concepción del hombre social enmarcado dentro de la inmanencia. Su ética será por eso una ética para la tierra, para la Historia, para la existencia en sí. [Arango, 1958, pp. 40-41]

Arango reclamaba la participación de esta nueva generación en la historia en el contexto de la modernidad, al dejar de suspender las grandes aspiraciones y realizarlas en el presente cotidiano, espacio para la realización de la felicidad y la belleza, pues ese es el único espacio-tiempo real del que dispone el hombre para alcanzar sus objetivos. Esa sujeción a la vida implicaba una ética, que, junto con la estética, se desarrollaría en el plano de la inmanencia, sin ninguna diferenciación entre una y otra. Esa ética estética, en cuanto contracultura, no se regiría por los principios tradicionales, sino que los destruiría. En consecuencia, Arango propuso una negación de la *universalidad* como la única idea de arte arraigada en las instituciones tradicionales de la cultura:

Aspiramos, como posibilidad, a que el Escritor-nadaísta sea un Escritor-Delincuente. O mejor, que la estética y la ética jueguen en el mundo de su elección como valores correlativos y complementarios. En tal forma que al elegir la belleza pueda elegir también el crimen, sin que en estos dos actos haya contradicción ni posibilidad de que el artista pueda ser juzgado o condenado con las leyes prohibitivas de una moral externa y Universal. [Arango, 1958, p. 25]

La cotidianidad, la calle y el cuerpo como espacios para las acciones nadaístas

Si la vida y la inmanencia eran el tiempo para la constitución de su nueva propuesta de belleza, el espacio para ello era la cotidianidad. Esto suponía ampliar la idea de lo estético y lo sensible, pues planteaban que era posible encontrar la belleza y el arte por fuera de las instituciones y los espacios determinados para ello por la burguesía y sus instituciones. Es importante mencionar que, aunque al principio intentaron acceder a los espacios tradicionales de la cultura como una forma de acceder al campo establecido, ante la negativa y el rechazo, hicieron de esa marginación el espacio para su enunciación: la calle y el espacio público. El rechazo de las instituciones no hizo más que definir aún más al nadaísmo como una propuesta *outsider*, y se convirtió en su lugar de enunciación y agencia.

A finales de agosto de 1963, el director de la Biblioteca Departamental de Cali suspendió un recital de Jotamario Arbeláez, que se había programado para la sala de actos de la Biblioteca, argumentando que ese espacio solo se prestaba para realizar *verdaderos* actos culturales:

Que es tradición de esta Biblioteca, desde su fundación, no conceder la Sala sino para *actos o espectáculos estrictamente culturales, entendiéndolo por tales a los que elevan, dignifican al espíritu humano, contribuyen a la educación del pueblo* y estimulan el esfuerzo creador que no se aleja de estas invariables normas [...] Que en consecuencia, las conferencias o lecturas de poemas que de alguna manera *atentan contra la paz social, la tranquilidad de las conciencias, la moral cristiana, el respeto debido a las autoridades legítimamente constituidas, la privada del individuo y del hogar, las buenas costumbres y la religiosidad del pueblo colombiano*, no han tenido, ni tienen, ni tendrán cabida en esta biblioteca [...] Que la sociedad y el pueblo colombiano y concretamente los de nuestra ciudad, *se merecen respeto, y por lo tanto, la blasfemia, la obscenidad, la vulgaridad*, el empeño de destruirlo todo sin construir nada, *el atropello a la verdad y a los auténticos valores del espíritu, no pueden, ni deben gozar de beneficios y de privilegios* de una Institución de Cultura como esta Biblioteca que se enorgullece de haber sido honrada por *autorizadas*

voces de la inteligencia y de 12 países extranjeros. [Romero Restrepo, 1963. Cursivas agregadas]

Los argumentos esgrimidos por el director de la Biblioteca evidenciaban la univocidad de lo que se entendía por *cultura*: un único proyecto de educación que civilizaba a las personas y les permitía elevarse sobre su condición natural, asociada a la barbarie. Aquí se evidencia la vigencia de una idea moderna de *cultura* que, bajo el promovido principio de civilización, buscaba mantener bajo control las mentes y los cuerpos, en los márgenes del orden establecido: la paz social sustentada en el respeto a las autoridades.

Los nadaístas no estaban autorizados a acceder a los espacios establecidos de la cultura debido a que su propuesta, además de que no se desarrollaba en el marco de las convenciones establecidas, no tenía ninguna autoridad, pues no era respaldada por nadie, aparte de un grupo de jóvenes desadaptados de entre veinte y treinta años, sin ningún bagaje cultural. Es así como, frente a la estrechez de miras y la imposibilidad de disensión en el espacio del arte y la cultura en Colombia, caracterizada en los anteriores capítulos, los nadaístas propusieron una estética de la marginalidad, haciendo referencia a la necesidad de romper los límites y las convenciones establecidas, como una posición vital que se ejercía en la cotidianidad desde el cuerpo. Precisamente, el carácter disruptivo de las acciones nadaístas se configuró en el contexto de la estrechez de los espacios artístico y cultural del país, donde cualquier acto diferente a lo establecido como lo normal y homogéneo era considerado una transgresión.

Al recuperar y legitimar la idea de *barbarie*, el nadaísmo propuso que existían múltiples posibilidades para el desarrollo de lo sensible, que excedían los límites establecidos por las instituciones culturales y artísticas del país. En oposición a la idea de un arte y una cultura que, bajo la idea de civilización, dominaban los cuerpos, el espacio de la barbarie, comprendida como libertad, desobediencia y marginalidad, se constituyó como posibilidad para lo sensible al margen de las instituciones artísticas y culturales.

De acuerdo con lo anterior, el nadaísmo se configuró como una propuesta de contracultura, en cuanto no pensaba el espacio de lo sensible y la cultura como un proyecto educativo hacia un *deber ser otro*, sino que, por el contrario, lo desarrollaba como un espacio destinado a la experimentación múltiple y sin reglas, en aras del descubrimiento de una cultura acorde con las particularidades y las condiciones del hombre colombiano común. Así, mientras la idea de *cultura establecida* pedía que el arte y la cultura ayudaran a la educación y la civilización de los colombianos, el nadaísmo defendía una idea de *cultura* que invitaba a valorar las manifestaciones sensibles que no habían sido consideradas por la cultura oficial y que, por lo tanto, habían sido rechazadas. En ausencia de una pretensión de civilización de la población, el nadaísmo definía la cultura como un espacio que se instauraba en el espacio del cuerpo, y en el que era posible que los colombianos reflexionaran sobre sí mismos sin aspirar a ser como otros.

A partir de su idea de una poesía para la vida, el nadaísmo ampliaba los límites del arte, al no diferenciarlo de la experiencia inmanente, por medio de actos poéticos que realizaban la idea de poesía y belleza en la realidad del presente. En este sentido, el arte dejaba de pertenecer a una clase específica —la élite y la reducida burguesía que había accedido a los espacios de educación y cultura legitimados—, para convertirse en un espacio en el que todos los colombianos podían participar en la construcción de una cultura: la vida cotidiana era el espacio para el arte.

El nadaísmo veía en los espacios cotidianos y marginales la posibilidad del encuentro de todas las otras ideas de lo sensible que habían sido rechazadas como cultura. Así, esa marginalidad inicial supuso que su propuesta se desarrollara en la calle, en el espacio de lo público, al que todas las personas podían acceder sin importar su nivel educativo ni cultural, lo que se consolidó como parte de su discurso al final de la década, tal como se evidencia en la carta de Jotamario:

Nosotros buscamos con esto acostumbrar a la gente a que hablamos en sitios no comunes. Nosotros no tenemos nada que decir en las bibliotecas, en los paraninfos de las universidades, donde ya se ha hablado mucho. Además, el público que asiste a estos sitios es verdaderamente reducido

en comparación con la población colombiana, y no solo minúsculo, sino cruel y cínico. Nosotros creemos que hay que ir a buscar al público en los lugares en que se encuentre: a los circos, a los estadios, a los lugares de concentración populares. [Llano, 2015, pp. 78-79]

Una evidencia de la asunción de la calle como el escenario para realizar sus acciones disruptivas que, además de llamar la atención, propiciaban la aparición de un nuevo espacio de lo sensible, fue la toma que hicieron de la Biblioteca Nacional de Colombia. Muy seguramente con el interés de llamar la atención de la recién llegada televisión, los nadaístas decidieron realizar la ya conocida acción de leer un discurso escrito sobre papel higiénico. Este lugar era doblemente interesante para ellos: por un lado se trataba del edificio que representaba alegóricamente la institución letrada establecida, y por otro, en los sótanos de la Biblioteca funcionaban los estudios de la televisión nacional. Para entender el impacto de esta acción resulta interesante el relato de Carlos José Reyes:

Los nadaístas se hicieron en la terraza de la Biblioteca Nacional, sobre las escaleras de piedra, porque frente a la Biblioteca estaba el café Telebolito, donde se reunían todos los periodistas, actores, directores, camarógrafos, todas las personas que eran y querían hacer parte de la televisión. Era un lugar en constante movimiento. Realizaron su acto en ese lugar aprovechando el público existente. Leyeron un texto en el papel *toilet*, algo que hicieron en varios lugares. La calle se llenó de inmediato de gente, en la acera y la calle. Ahí hicieron su acto. Probablemente en 1961. [Carlos José Reyes, comunicación personal, 16 julio de 2017]

Aunque los nadaístas no tuvieron la osadía de entrar al edificio y tomarse la televisión, su acto constituía una toma simbólica. Aunque probablemente aspiraban llamar la atención de las personas que trabajaban en la televisión para que los invitaran a pasar, finalmente su público siguió siendo el de la calle, ese lugar que habían instaurado como el lugar de la belleza.

Otra forma de asumir la cotidianidad como un espacio plástico se dio por medio de la transgresión de las convenciones establecidas

respecto al atuendo. Los artistas de las vanguardias históricas también recurrieron al atuendo para señalar su presencia y su diferencia respecto de los demás, tal como lo refiere Fernández (2016) al resaltar que los constructivistas recorrieron las calles utilizando vestimentas extravagantes que incluían pintarse la cara, usar pendientes, rábanos y cucharas en los ojales. Aunque hoy en día esto parece del todo banal, el atuendo y el aspecto de los nadaístas causaron un gran impacto en la sociedad, tanto como para que fuera un aspecto muchas veces mencionado, del que se hacían burlas constantemente.



⤵ Imagen 37. Fotografía realizada por Jaime Valbuena para acompañar la columna de Jotamario Arbeláez en *El Espectador*, titulada "El huevo filosofal" (1970-1973).

Siempre que en los periódicos se hacía referencia al nadaísmo se aludía a su aspecto desaliñado o desarreglado, en completa oposición a la formalidad acostumbrada por los intelectuales y los jóvenes.

La táctica de estos grupos en todas partes es sencillamente “llamar la atención por el escándalo”. Un buen “beatnick” o nadaísta, lo primero que hace es desertar de la ducha para entregarse alegremente al cultivo de la desorbitación capilar (barbas, melenas, chinchas y pelos). Cuando no saben escribir, terminan en pandilleros juveniles, y cuando son capaces de sentir inspiración poética o literaria expresan su rebeldía con los recursos estentóreos de la mala palabra, el relato drolático o el “tremendismo”, como dicen en España. [Pardo Llada, columna Mirador, *Diario Occidente* (recorte de prensa s. f.)]

Pardo encuentra que el nadaísmo tiene relación con el movimiento *beatnick* debido a que comparte la misma estrategia de escándalo por medio de su aspecto y su actitud corporal. Pese a esa filiación, en otra de sus columnas del *Diario Occidente*, de Cali, el autor afirma que la propuesta nadaísta se reduce a un atuendo que no tiene ninguna relevancia.

Gonzalo Arango, Jotamario, Elmo Valencia, X-504 y Amílcar U, además de escribir cuentos y poemas, comenzaron hace cuatro años a dejar de bañarse, a despeinarse y colgarse ratones de las solapas, a lucir chompas rojas, a dejarse la barba, y con todos estos ingredientes nihilistas —barbas, chompas, ratones, pelos y suciedad— y un poco de arte, inventaron “el nadaísmo”, es decir, nada. [Pardo Llada, columna Mirador, *Diario Occidente*, p. 1144 (recorte de prensa s. f.)]

Es de notar que en la misma columna resalta el aspecto y la falta de escándalo de otro joven poeta, sin ninguna relación con el nadaísmo:

Este Marco Fidel Chávez, poeta limpio, peluqueado y afeitado, leerá hoy sus versos de “Oscuro meridiano” en la Biblioteca Departamental. En la sala recoleta de la avenida Sexta no habrá tumultos noveleros, ni

consignas sectarias, ni condenaciones espectaculares. Pero, en cambio, se podrán escuchar versos genuinos. [Pardo, 1961, p. 1145]

Así, aunque Pardo afirmaba que el aspecto era un asunto insignificante, en realidad constituía una transgresión rebelde a las convenciones, ya que el atuendo evidenciaba la existencia de una actitud corporal distinta de los nadaístas. El atuendo nadaísta constituía un elemento de expresividad performativa, pues con su presencia evidenciaba la existencia de un orden establecido que ponía en tensión y cuestionaba.

De acuerdo con lo anterior, el atuendo constituía una performance que afectaba el espacio cotidiano, pues a pesar de que los nadaístas no estuvieran realizando ninguna acción disruptiva, su sola presencia constituía un gesto de rebeldía que rompía la normalidad de la ciudad. Al respecto, es importante referir el testimonio de Patricia Ariza, quien narra cómo, al hacerse estudiante de la Universidad Nacional, en Bogotá, debió modificar su atuendo, dado el señalamiento del que era objeto, por el contraste que causaba su ropa negra y cabello largo y desordenado entre las jovencitas de traje formal y tonos pasteles.

Otro elemento que evidencia la transgresión que significaba el aspecto nadaísta son los relatos de las agresiones de las que eran objeto:

Primero que todo, no salíamos solos ni solas, porque era muy peligroso, había mucha gente que nos odiaba, porque les parecíamos lo peor. En cierta manera lo éramos también en el sentido de que éramos agresivos con la gente, porque nos agredían mucho. Por ejemplo, una vez yo estaba con un muchacho en El Poblado. Yo tenía el pelo muy largo, era muy flaca, era un aspecto muy agresivo para la gente, y mis otros dos amigos, también. Entonces llegaron unos muchachos *gomelos*, en unas motos, y empezaron a tirarnos monedas a la cara, mientras ponían las motos alrededor. Era una cacería. Finalmente llegaron otros amigos y pudimos salir de allí. Eran cosas de ese tipo de naturaleza, casi fascista. [Patricia Ariza, comunicación personal, 20 de febrero de 2016]

Asimismo, el uso de la barba larga, adoptado por algunos nadaístas, tenía una connotación revolucionaria, pues no solo transgredía la

pulcritud del rostro limpio y claro de los jóvenes de bien y trabajadores, sino que también era asociada a la reciente Revolución cubana. A pesar de que los nadaístas nunca asumieron una ideología política clara, por lo general fueron acusados de revoltosos izquierdistas, pues asumían una actitud y un aspecto transgresor que era asociado de forma inmediata con la Revolución, aunque no tuvieran una relación profunda, más allá de un aspecto y una postura disidente.⁶⁸ Aunque no existe evidencia documental al respecto, dado que se trataba de algo que hacía más parte del imaginario colectivo que se asumía como cierto, la siguiente imagen publicitaria de mediados de la década de los sesenta da cuenta de esta idea, en un momento en que ya había perdido su capacidad transgresora y simplemente había sido adoptada para un uso publicitario.

Con el tiempo, los nadaístas exploraron aún más las posibilidades de impacto con su aspecto, lo que evidenciaba aún más la homogeneidad con la que se desarrollaba la vida cotidiana en el país, donde cualquier detalle que modificara en algo el aspecto resultaba del todo sorprendente para el contexto local, tal como sucedió cuando un día Jotamario decidió ponerse un parche en el ojo en referencia a la moda que se impuso tratando de imitar a Dayán,⁶⁹ lo que causó tal impacto que lo llevó a parecer en la primera página del *Diario Occidente* de Cali.⁷⁰

En la tesis *Obra activa: (una) historia del performance en Colombia, 1959-1989*, León (2012) incluye al nadaísmo como uno de los antecedentes de la experimentación y una de las primeras aproximaciones realizadas en el país al cuerpo como material artístico, precisamente refiriéndose a su aspecto como acto disruptivo: “Las apariciones públicas

68 Esta era una práctica común que se había desarrollado desde la década de los cuarenta en el país, tal como lo refiere Lleras (2016) cuando afirma que, tras el regreso del Partido Conservador al poder, a mediados del siglo xx, cualquier postura o idea que no estuviera en consonancia con las ideas tradicionales era acusada de revolucionaria, izquierdista y comunitaria.

69 El uso del parche hacía alusión a Moshé Dayán, político y militar símbolo del ejército israelí, parte de la historia iconográfica contemporánea, quien perdió su ojo izquierdo en 1941, cuando combatía contra Francia.

70 La capacidad transgresora del atuendo se perdió a finales de la década de los sesenta con la aparición del hipismo, ya que convirtió en una moda lo que el nadaísmo había realizado como transgresión.

del nadaísmo siempre estaban cargadas de gran conmoción, las mujeres nadaístas solían vestirse de negro, era su forma de transgredir la moral imperante, una postura ante el mundo” (p. 25). Además de ello, León se refiere a algunos de los actos *pánico* realizados por los nadaístas para evidenciar su capacidad disruptiva en el contexto nacional.



“La moda a lo Moshe Dayán” también fue recibida en Cali con simpatía por algunas lindas muchachas. Y adelantándose a Alegre Levy que había prometido ser la primera en estrenar “el parche Dayán”, un grupo de niñas del Colombo Americano se aparecieron ayer en la academia de la sexta con este extraño adorno que usaban hace siglo y medio los piratas del Caribe y ahora reactualizó el victorioso general judío. El bello rostro que exhibe “el parche Dayán” es de Lucy Ojeda. (Foto Remolino).



Jotamario, el poeta, fue el pionero de “el parche a lo Moshe Dayán” en Cali. Con audacia muy nadaísta, se paseó por las calles más céntricas de la ciudad con camisa de bolas, chaleco rojo, barbas, melenas y este parche a lo “general tuerto” causando risas de unos, críticas de otros y sorpresa de todos. Jotamario, con parche o sin parche, ha resultado el mejor de “los compositores” nadaístas en su nueva faceta musical. Su disco grabado en Medellín, será un éxito indiscutible.

≈ Imagen 38. *Diario Occidente* (22 de junio de 1967). Jotamario Arbeláez con el parche a lo Moshé Dayán.

Actos pánico y la experimentación

De acuerdo con lo mencionado hasta acá, en el nadaísmo resuenan las vanguardias históricas europeas, más por su estrategia de escándalo y provocación que por sus propuestas literarias, de manera que en lugar de buscar en el nadaísmo una clara propuesta literaria o estética concreta, es necesario considerarlo como movimiento contracultural interdisciplinario. Desde mediados de la década de los sesenta, los artistas europeos retomaron las ideas y estrategias de los artistas dadá para realizar las primeras manifestaciones del arte de acción, una vez más, como una forma de oponerse a las estructuras del arte, específicamente, del mercado. Así, a principios de la década de los setenta, cuando fue acuñado el término *performance*, los artistas lo definieron como una acción artística, derivada del *happening* de los años cincuenta, cuyo principio era la provocación.

Un *performance* es una acción que crea una situación en la que el tiempo y el espacio en el que se realiza devienen elementos plásticos por medio de la presencia del artista, que hace un llamado a la sensibilidad del espectador al desarrollar relaciones de extrañamiento con la porción de realidad en la que interviene y con la que trabaja. En ese sentido, el *performance* establece una relación diferente con el espectador, en cuanto lo invita a que abandone el estado pasivo de observación, para involucrarlo. Se trata de acciones y situaciones efímeras que reclaman libertad, al no realizarse como objeto, sino como huella en el espectador, quien termina de realizarla en la instauración de un nuevo régimen de lo sensible:

La característica más sobresaliente de este arte [*performance*], tendríamos que decir que es la provocación, y es utilizada con toda intención para causar una especie de *shock*, de sacudida en el espectador y animarlo a hacer una nueva apreciación de sus propios conceptos artísticos y culturales, así como de sus posturas políticas, comportamiento social, percepción de la realidad en la que vivimos o evolución espiritual. [Fernández, 2016, p. 38]

De acuerdo con lo anterior, las acciones nadaístas, al igual que las acciones vanguardistas de principios de siglo, pueden ser definidas como *protoperformances*, por cuanto fueron realizadas como acciones espontáneas que buscaban romper con las convenciones establecidas. Aunque sus acciones no fueron el producto de una profunda reflexión plástica ni teórica, sus acciones se configuraron como una dramaturgia del escándalo a partir del reconocimiento de las convenciones y estructuras establecidas. Gracias a esa lectura y comprensión del contexto, sus acciones lograron tener impacto en el tejido social en medio del cual fueron realizadas.

Una de las acciones que tienen mayor recordación es la lectura que Gonzalo Arango hizo de su manifiesto, escrito en papel higiénico. La lectura de discursos escritos sobre papel higiénico se convirtió en un gesto recurrente de Gonzalo Arango, con el que ponía entredicho las convenciones de la discursividad cultural, incluyendo la propia, con gran ironía. En lugar de papel fino y cuidado, Gonzalo Arango decide escribir su discurso en el más desprestigiado de los papeles, para cuestionar simbólicamente el carácter trascendente y solemne de la cultura. Así, aunque esta acción no causaba un gran impacto en la ciudad, es importante en la medida en que evidenciaba una crítica que se volvía plástica y proponía una forma nueva de performatividad de la cultura.

En el registro que existe en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano aparece un Gonzalo Arango que es escuchado y aplaudido por el público de El Automático. Pero esto no le interesaba al nadaísmo, pues suponía simplemente hacer parte de una estructura en la que no creían y que se habían propuesto destruir mediante acciones agresivas y salvajes, tal como habían amenazado en el *Manifiesto nadaísta* (1958).

Como ejemplo de su intención, en agosto de 1959 realizaron su primer gran acción disruptiva, el ataque al Primer Congreso de Pensamiento Católico Colombiano, organizado por la Arquidiócesis de Medellín. Esta acción fue realizada un año después de que Estanislao Zuleta se hubiera burlado irónicamente de la capacidad transgresora del nadaísmo:

Mi querido “nadaísta”, he aquí una noticia horrorosa, pero que de todas maneras conocerás: la ciudadanía no está dispuesta a tomar medidas

contra ti, agita tu calavera una vez más, emplea la blasfemia, motílate como quieras, todo será en vano: ni una sola beata se santiguará. [Zuleta, 1958, p. 16]

Desde el epígrafe de su artículo, Zuleta reclamaba al nadaísmo un verdadero carácter rebelde, capaz de ser reconocido por la sociedad como su completa oposición antinómica. Con seguridad, este artículo fungió como provocación para los nadaístas, pues al año siguiente respondían con una acción que desató tal persecución que terminó con Gonzalo Arango recluido en la cárcel de La Ladera, en Medellín.

El 20 de agosto de 1959 se realizó en el paraninfo de la Universidad de Antioquia la sesión inaugural del Primer Congreso de Intelectuales Católicos. Estaba la flor y la nata de los católicos y también de los intelectuales. Había delegados del Gobierno. El coro cantó los tres himnos rituales: El Nacional, el Antioqueño y el de la Universidad. Seguía, en el programa, el discurso de uno de los prohombres, cuando de repente, arrojadas desde el balconcillo que circunda el salón, estallaron bombas de asafétida, que pusieron pestífero el aire. Al mismo tiempo, también arrojadas desde dicho sitio, volaban por dicho aire unas hojas mimeografiadas con texto que llevaba este título: “Manifiesto al Congreso de Escribanos Católicos”. Texto y gas, obra de los nadaístas. Claro, vino la estampida de los congresistas, ante todo, por el olor nauseabundo. Al día siguiente, viernes, dos de los organizadores del Congreso pusieron denuncia penal en razón de los hechos descritos, por considerarlos constitutivos del delito llamado: Ofensa al sentimiento religioso. ¿Quiénes son los autores o partícipes? Sin duda, los nadaístas, contestaron los denunciantes. ¿Y quién es el jefe de los nadaístas? Gonzalo Arango. El inspector no sólo admitió el denuncia, sino que dictó de inmediato orden de captura contra Gonzalo Arango. [Arango, 2006, pp. 30-31]

Lo que Zuleta había interpretado como simple postura provocadora sin ninguna capacidad transgresora, al año siguiente adquirió otra dimensión cuando los nadaístas, por medio de una acción, cuya dramaturgia implicaba el juego, lograron evidenciar la existencia de un orden y un

régimen capaz de imponerse como dictadura, a pesar de que aparentemente ya no existía luego de 1957. Dicha acción tuvo un gran impacto debido a que Antioquia era el principal bastión de la fe católica, pues allí aún resonaban los sermones de monseñor Builes. Entre las decenas de escritores católicos que se reunían estaban Otto Morales Benítez, Eduardo Carranza⁷¹ y Antonio Panesso Robledo (Panglós, columnista de *El Espectador*).

De acuerdo con el artículo de periódico citado por Daniel Llano, la acción nadaísta era considerada grave debido a que había sido realizada por “sujetos de aparente cultura intelectual y que lo cometieron con el solo fin de atentar contra el sentimiento cristiano” (Llano, 2015, p. 148). Con este acto, los nadaístas no se comportaban como se suponía que debían hacerlo los intelectuales, con respeto y deferencia por las instituciones, tal como lo haría Eduardo Carranza al pronunciar el discurso de inauguración del Congreso.

A pesar del gran revuelo que causó la acción disruptiva nadaísta, el periódico *El Colombiano* la ignoró completamente. Por el contrario, *El Espectador* reprodujo fragmentos del *Manifiesto nadaísta*, lo que, como ya se dijo, significaba una forma de respaldo, o por lo menos reconocimiento a la propuesta nadaísta, pues en lugar de publicarlos como un atentado contra la sociedad, el marco en el que fueron difundidos los manifiestos —la carta de aprobación y respaldo de Fernando González, el análisis de Héctor Rojas Erazo y los artículos referidos al estado de rebeldía en que se encontraba la juventud en el mundo— atenuaba el poder de su acción. Esto fue leído como un gesto de aprobación por los sectores más retardatarios del país, lo que accionó el mecanismo invisible de control del orden que obligó al periódico a retractarse de su publicación y casi pedir disculpas por ello.

71 Eduardo Carranza regresó al país en 1958 para presidir la Academia Colombiana de la Lengua, por lo que su poesía era considerada el canon en ese momento. Aunque es expresiva y no tan discursiva, continuaba siendo académica, pues se desarrollaba como emulación de la producción española de principios del siglo xx. El mote de *Camisa Negra* le fue endilgado casi de forma inmediata por los nadaístas, quienes veían en él la representación de la literatura colombiana a la que pretendieron enfrentarse: académica, concentrada en la exaltación de los sentimientos y convenientemente cercana a la política y la religión.

El lenguaje empleado en la nota evidencia la existencia del poder que existía en el país, que impedía cualquier tipo de disensión, incluso a la gran prensa. El periódico concedió que se había equivocado y pidió disculpas, declaró que no abrigaba ninguna solidaridad intelectual con los nadaístas, al tiempo que cambió el sentido de su publicación, al argumentar que le interesaba evidenciar la desfachatez de los nadaístas, por lo que esperaba que su “pecado” fuera perdonado por las “inteligencias sensatas”. En la primera página del 19 de agosto de 1959 de *El Espectador* se informó que Arango había sido encarcelado en La Ladera. Con esta nota quedó en evidencia el poder de la acción nadaísta, pues se reconocieron las diferentes estrategias empleadas por el *statu quo* para impedir la difusión de ideas contrarias a las oficiales.

Esta narración sobre la forma en que el joven escritor antioqueño, que hacía poco se había ganado el segundo premio del Concurso de Cuento que había sido organizado por el periódico *El Tiempo*, hizo reaccionar a los escritores e intelectuales, quienes, después de la acción nadaísta que tensó los hilos invisibles del poder, reconoció que se trataba de un gesto de represión ante el que debían reaccionar. Así, Alberto Zalamea publicó una carta en la revista *Semana* en la que alegaba por la conciencia de la sociedad colombiana, que con sorna y sin ningún sentido crítico se burlaba del atropello cometido contra Arango. Aunque Zalamea no señala claramente la responsabilidad de las razones por las cuales el evento no había levantado mayor polémica en el país, refiere la existencia de una sociedad que no encontraba ningún problema en este tipo de acciones:

Vamos, en cambio, a preguntarle a usted, directamente a usted, muy estimado lector y amigo, ¿qué siente usted al saber que un muchacho como este Gonzalo Arango es hoy la víctima de la sociedad que quiere vengarse de él, ante sus irrespetos, impertinencias e irreverencias, por intermedio de sus peores criminales? [Zalamea, 1959]

Aunque Zalamea se refería a los carceleros, abogaba por el poder de conciencia de la sociedad. Resulta interesante el hecho de que, tras la acción disruptiva, Zalamea fuera el primer intelectual que se manifestara en apoyo de los nadaístas y Gonzalo Arango. Esto lo hacía con la

seguridad que le otorgaba hacerlo desde la revista *Semana* —fundada en 1947 por Alberto Lleras Camargo, quien en el momento de la encarcelación de Gonzalo Arango era el primer presidente del Frente Nacional—, publicación que había empezado a dirigir por designación de su fundador, con el objetivo de que fortaleciera el nuevo proyecto de nación, que Lleras había asegurado desde 1956,⁷² cuando se reunió por primera vez con Laureano Gómez para crear el Frente Nacional. De acuerdo con lo anterior, Zalamea fue el único intelectual que se atrevió a contravenir la censura que se había cernido sobre el caso de Arango, gracias a que se sentía respaldado por el presidente del país.⁷³

Luego de la apertura a la discusión que supuso la carta de Alberto Zalamea, otros intelectuales consideraron necesario y posible manifestarse. En ese momento, la revista *Semana* generó un espacio de discusión abierto, en el que, además de las voces de los intelectuales, se escuchó a la Iglesia:

Ahora bien, la finalidad de la Iglesia y de su apostolado es estrictamente sobrenatural, invisible en su esencia, puesto que consiste en dar a los hombres la vida divina que Cristo les trajo, con sus consecuencias todas, a fin de que mañana tengan la gloria [...] El sacerdote que pasa el día y los años en el cumplimiento de su misión sacerdotal, esencialmente sobrenatural, tratando de que el pecado desaparezca de las almas para colocar en ellas una vida divina [...] Colombia, que al llegar los predicadores evangélicos, es decir, la “clase eclesiástica”, era un pueblo pagano, hoy es un pueblo cristiano en todas sus instituciones [...]. No es cristiana

72 En el prólogo al libro *La Nueva Prensa 25 años después*, Alberto Zalamea (1986) pone en evidencia la íntima relación entre la consolidación del poder y la producción discursiva, al señalar que, durante los primeros años del Frente Nacional, la revista fungió como un órgano de esa nueva organización del Estado: “En 1958 se había convertido en una revista rosa que publicaba graciosos gatos en su portada [...] Aquel mismo año, un grupo de admiradores y amigos del presidente Lleras, asociados con la revista *Visión*, de circulación hemisférica, resolvieron rescatar a *Semana* del naufragio como un homenaje al periodista y al estadista que ocuparía la jefatura del Estado a partir del 7 de agosto de ese año [1958]” (p. 13).

73 Es muy importante mencionar que el apoyo y respaldo que Zalamea había recibido por el fundador de la revista fue del todo negado cuando en 1960 se atrevió a poner a Fidel Castro en una portada de la revista, lo que condujo al cierre de esta.

América; sí es cristiana y católica Colombia; su civilización está toda impregnada de esa religión. Por ello una voluntad popular incontrastable quiere que, por ley de la república recientemente renovada en plebiscito caudaloso, la religión católica no solo sí existe en Colombia, sino que sea la religión del Estado. [Revista *Semana*, 1 de septiembre de 1959, p. 16]

En esa misma edición de la revista aparecieron varias voces manifestando su apoyo o su rechazo a la acción nadaísta, incluyendo la carta enviada por los escritores del momento. De acuerdo con lo anterior, aquello que era visto y criticado como un simple ánimo publicitario que buscaba llamar la atención, en realidad entrañaba un gesto mucho más profundo e incisivo. Con su acción, los nadaístas activaron el mecanismo de respuesta del orden con un gesto de represión que, pese a su poder, se hizo visible para los colombianos que hacían parte de la esfera pública. En este sentido, esta acción puede ser considerada performativa, en cuanto reveló el poder y el orden imperante, al tensarlo y provocarlo.

Al tensar los hilos del espacio cultural por medio de un acto que entrañaba irreverencia, humor e ironía, los nadaístas pusieron en evidencia la existencia de un orden capaz de determinar el funcionamiento de las demás instituciones del país. El encarcelamiento de Arango constituyó una provocación para los intelectuales colombianos, puesto que habían sido llamados a tomar una posición frente a la reacción retardataria de las autoridades. Mediante la acción disruptiva en dicho congreso, que relacionaba una escritura performativa con un acto escandaloso, el nadaísmo logró lo que Mangone y Warley (1994) señalan como el propósito del manifiesto, como género entre el arte y la política: “promover una situación de crisis que obliga a la reestructuración del campo ideológico”; en otras palabras, una aparición en la esfera pública que implica la reconfiguración de la situación, de modo que las partes participantes deban tomar posición frente a la situación que se plantea. En este sentido, aunque el problema planteado por los nadaístas respecto al gran poder invisible de la Iglesia sobre las diferentes instituciones del país no es resuelto, se hace un llamado a que quienes hacen parte de la esfera pública tengan conciencia al respecto y tomen una posición, de modo que se pueda dar una discusión sobre algo que antes permanecía invisible.

Ese mismo año, tan solo unas semanas después, el 16 de septiembre de 1959, un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, entre los que se encontraban Carlos Granada y Alfonso Quijano, irrumpió en el Museo Nacional el día de la inauguración del XII Salón de Artistas Nacionales, y con silbatos impidieron que se realizara la premiación, del todo cuestionada debido a que el premio había sido otorgado a Eduardo Ramírez Villamizar, quien también fungía como jurado del Salón.

De acuerdo con León (2012), esto hizo que el director de la Escuela, Eugenio Barney, amonestara a los estudiantes por los actos realizados, quienes respondieron descubriendo los murales nacionalistas—realizados durante la República Liberal por Ignacio Gómez Jaramillo—, que habían sido censurados y cubiertos cuando el Partido Conservador regresó al poder. Ese fulgor contra las instituciones del arte se encendió aún más cuando ese mismo año fueron retiradas varias de las obras de Carlos Granada que hacían parte de la exposición organizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, “Ocho artistas jóvenes”, lo que hizo que estudiantes de la Escuela de Bellas Artes volvieran a manifestarse, descolgando las obras que habían dejado en la Biblioteca para llevárselas y formar una barrera frente a *El Tiempo*.⁷⁴ En este sentido, la supuesta libertad que había significado el derrocamiento de Rojas Pinilla, en realidad había significado el establecimiento de un único orden que censuraba cualquier idea disidente, tanto en el campo de la política como en el del arte.⁷⁵

74 Es importante mencionar que a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional estaban vinculados como profesores, artistas como Ignacio Gómez Jaramillo, quien había desarrollado su obra muralista durante la década de los treinta, en consonancia con las propuestas de la República Liberal.

75 Aunque se desconoce cuáles fueron las obras censuradas en la exposición, es probable que hayan sido retiradas por su contenido de denuncia, dado el interés que tuvo Granada por este tipo de temas a lo largo de su carrera. Es necesario realizar una revisión de este episodio en particular, debido a la contradicción existente en él, puesto que en ese momento el artista ya había sido galardonado con una beca de estudio en el marco del polémico XII Salón de Artistas Colombianos de 1959, por su obra *Marionetas*, así como también había hecho parte del grupo de artistas que fueron seleccionados para representar al país en la Bienal de Venecia en 1958, lo que evidencia que su obra ya había sido considerada como parte del canon que se estaba estableciendo en ese momento.

Los Objetivos de la 1a. Bienal de Las Cruces

Por NELLY VIVAS P.
(Especial para EL ESPECTADOR)

El lunes pasado hubo gran revuelo en la Avenida Jiménez con carrera 74, entre las seis de la tarde y las ocho de la noche. A pesar del frío y de las aceras mojadas por el reciente aguacero, los habitantes de Bogotá —ricos, pobres, honestos, no honestos, viejos, jóvenes, mujeres, hombres, letrados, no letrados, etcétera—, se detuvieron con asombro a escuchar las palabras de un muchacho, encaramado en uno de los pasamanos de las escaleras que conducen a las galerías centrales de arte. Era Gonzalo Arango que pronunciaba el discurso de apertura de la "Primera Bienal de las Cruces", primera exposición al aire libre que se celebra en Bogotá.

ESTRECHO CONTACTO

"Gentes honestas y ladrones de Bogotá", comenzó Gonzalo dirigiéndose a la multitud, para explicar por qué once muchachos (nueve pintores y dos escultores) estaban exponiendo ahí y por qué querían buscar un estrecho contacto con el pueblo. "Esta exposición no pretende redimir a nadie, ni siquiera a la pintura misma. Al pueblo no le interesa la pintura mientras su vida sufre el tremendo determinismo de la necesidad y de la angustia económica". El orador fue interrumpido por una salva de aplausos. La gente continuaba aumentando.

"Quieras que no, tendrás que verme", parecían decir los atrevidos lienzos y las dinámicas esculturas desde sus casetas, cedidas gentilmente por la Alcaldía de Bogotá. Los muchachos se habían lanzado ruidosamente a la calle. Casi todos los rostros mostraban alborozo y curiosidad, con excepción de uno o dos, demasiado puritanos, demasiado celosos, demasiado olvidados de que la juventud es siempre juventud y que tiene, por lo tanto, derecho de expresarse como le parezca cuando la mueven intenciones sanas.

"Pero el problema no es si



Gonzalo Arango se dirige a la multitud que se congregó en la Avenida Jiménez, en días pasados, con motivo de la inauguración de la Primera Bienal de Las Cruces. (Foto EL ESPECTADOR-García Rozo).

el arte llega al pueblo o si le es indiferente —agregó Gonzalo—. Yo quiero destacar aquí un hecho profundo, y no es precisamente denigrar a Marta Traba y a su crítica respetable y dogmática, como lo es toda emoción y toda verdad sobre arte. A quienes detraído en el deseo de que yo abomine de su crítica apasionante y excluyente, les diré que el genio no se improvisa, que la perfección artística es un producto de la insistencia y que no esperen ser consagrados por nadie, sino por sus propias obras, que terminarán por imponerse por encima de toda hostilidad o prejuicio".

PRIMERA BIENAL

La Primera Bienal de las Cruces, no es un ruido más. No es, como en la famosa anécdota de Tennessee Williams, los chillidos de la niña sureña que, engalanada con las ropas de su mamá, gritó

en la acera de su casa: "Mírenme, mírenme, mírenme!" y cayó al suelo hecha un ovillo de sedas sin que nadie reparara en ella. Los once muchachos salieron a la calle a romper convencionalismos absurdos y caducos, no a declararse genios ni a llamar la atención; a establecer una comunicación echa con sus conciudadanos, no a buscar sus halagos por-

(Continúa en la Pág. 16, columna 19).



« Imagen 39.
El Espectador
(27 de
noviembre de
1959). Discurso
de inauguración
de la Bienal de
las Cruces.

Ante la censura y la resistencia de las instituciones de arte para dar lugar a las expresiones artísticas que se preguntaban por la posibilidad de un arte capaz de expresar las inquietudes del país, los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes decidieron realizar la Primera Bienal de Las Cruces como una forma de responder al populismo de la exposición de pintura colombiana para los barrios del sur organizada por el gobierno con el objetivo de llevar el arte producido en las altas esferas de la cultura a los sectores históricamente excluidos:

Realizada apenas unos días después de la Exposición de Pintura Colombiana, la Primera Bienal de las Cruces estuvo teñida de un tinte contestatario, su irónico título era en sí mismo una provocación. La primera, y única, Bienal de las Cruces quedó abierta las veinticuatro horas durante casi dos semanas. Con todas las obras montadas en paneles, la exposición ocupó el cruce de la avenida Jiménez con carrera séptima, frente a la iglesia de San Francisco y la Gobernación de Cundinamarca. Aunque en otras oportunidades este mismo grupo había dado de qué hablar a la prensa, quedaba claro que con esta muestra derribarían finalmente la barrera que separaba su práctica del conocimiento del gran público. [León, 2012, p. 18]

Ese carácter contracultural y antiinstitucional coincidía en todo con la propuesta nadaísta, de manera que, sin previo aviso, Gonzalo Arango llegó a la inauguración de la exposición, “con un discurso mecanografiado en doce billetes de un peso, uno por cada artista participante”⁷⁶ (León, 2012, p. 19). En ese momento, dos iniciativas de disidencia se encontraron: la cultural y la artística, lo cual constituía todo un logro en medio del contexto de censura y represión cultural en el que se estaba. Sin embargo, esto no significó la configuración de una alianza de disidencia performativa. En su discurso, Arango celebró que los jóvenes artistas sacaran las obras de sus espacios institucionales para ponerlas en la calle, puesto que ello implicaba abrir un espacio para la experiencia del arte a los excluidos que de ninguna otra manera podían acceder a los espacios de privilegio del arte y la cultura, lo que le permitía burlarse de los ritos de las instituciones artísticas:

Para que la aristocracia bogotana no tenga oportunidad de venir a lucir sus joyas, sus Christian Dior y sus pieles de Bisonte... porque aquí no se va a dar champaña a los invitados, ni nadie se hizo lavar la caja de dientes para sonreírle cómplicemente a los artistas [...] Aquí dejamos esta exposición para que el pueblo excluido secularmente de los privilegios

76 Por el momento no existe evidencia u otro relato que respalde esta versión sobre el soporte del discurso.

de la cultura se tropiece con estos cuadros y estas esculturas, y como es natural, no los entienda ni se explique su importancia. Porque los artistas sabemos que el pueblo no necesita arte sino revolución [...] Pero hay el derecho legítimo de que ustedes le muestren su obra al pueblo que ha permanecido ajeno a estas manifestaciones, por ser el arte en Colombia un lujo de la aristocracia económica. Me parece un bello gesto democrático en esta ruinoso democracia en donde la belleza, como el poder, son privilegios de las minorías. [Arango, 1962, p. 261]

A pesar de ese reconocimiento, Arango reclamaba un mayor compromiso a ese gesto de disidencia, pues consideraba que se trataba de una escaramuza rebelde en el campo del arte que no transformaba gran cosa la realidad, porque refería su propia esfera y no el contexto preciso en el que se estaba viviendo, de manera que no llegarían a incidir en la opinión pública:

Me alarma el hecho de que no haya aquí un pelotón de soldados, pues me hace pensar que el arte está cumpliendo en Colombia una función de vicio solitario y platónico, cuyas realizaciones están desvinculadas del pueblo y sus necesidades vitales. A mí me ofende que el artista sea considerado en nuestra organización política como un niño inofensivo y no se le reconozca la alta peligrosidad de la que es capaz [...] En todo caso, ahí dejamos este testimonio de rebeldía, para que el pueblo que está en todo su derecho de mirar o no mirar, se tropiece con él. Ofrecerle al pueblo este obstáculo en la vía de su casa, de la fábrica, de la oficina y del negocio, es todo lo que estos jóvenes artistas pueden hacer contra su desprecio o su indiferencia, ya que a los clérigos y a los políticos les conviene más conservar al pueblo en el oscurantismo y la ignominia. [Arango, 1962, p. 262]

Señala que, a pesar de que se trataba de una manifestación callejera, su capacidad disruptiva era mínima si se la comparaba con el riesgo tomado por otros jóvenes politizados. Esto condujo a Arango a hacer una lectura de la ciudad como espacio de manifestaciones de rebeldía con diferentes grados de impacto:

Pero yo me sublevo y grito que si la democracia no ha traído hoy al ejército a esta exposición es porque se está burlando de nosotros los artistas y los intelectuales, porque hace ocho días en este mismo sitio, veinte muchachos de nuestra generación fueron estrujados y encarcelados y coartada su libertad de expresión política y confiscados sus emblemas revolucionarios por el delito de expresar su solidaridad con las causas libres y populares de Cuba y Panamá, presionados por el imperialismo capitalista. [Arango, 1962, p. 262]

Contrario a lo que había expuesto en el *Manifiesto nadaísta* (1958), Arango planteaba en ese momento la necesidad de acciones mucho más escandalosas y politizadas. Así, en lugar de reclamar la libertad que ofrecía el espacio del arte, reclamaba su rebeldía para enfrentar el contexto del momento, por lo que, a pesar de que habla de la belleza en los mismos términos que en el *Manifiesto*, como espacio libre, le exige un compromiso político:

Ustedes: pintores y escultores, no sienten su libertad como un privilegio aristocrático, no se avergüenzan de la inútil libertad de la belleza, mientras a los mismos que nos hicieron rebajar la tarifa de los buses y el precio de los cigarrillos son [sic] víctimas de la persecución porque protestan por las violaciones a la soberanía cubana y panameña? [Arango, 1962, p. 262]

A pesar de la crítica de Arango a la acción de los estudiantes, este se llevó el crédito ante la prensa, lo que molestó a los estudiantes que habían organizado la exposición. En ese sentido, a pesar del encuentro, este no significó la conformación de una alianza que fortaleciera la disidencia cultural. Aunque los nadaístas y los estudiantes de la Escuela coincidían en el reclamo de la constitución de un arte capaz de expresar el contexto particular del país, que pudiera entablar una relación cercana con la gente común, el afán de figuración impidió que se fortaleciera un espacio y una propuesta de disenso entre esos dos grupos de jóvenes que estaban pensando de forma similar.



⚡ Imagen 40. Sin autor (junio de 1967). Jotamario por las calles de Cali, siguiendo la moda Moshé Dayán. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Además de la insatisfacción respecto al robo de visibilidad hecho por Arango, seguramente los estudiantes de la Escuela, al igual que mayoría de las personas, habían creído en el criterio de los intelectuales que publicaban en la gran prensa, por lo que consideraban que el nadaísmo y su prole no eran más que una moda escandalosa que no hacía más que imitar modelos foráneos que nada tenían que ver con las preocupaciones del país. Por esa razón, estas dos propuestas de irrupción en la ciudad por medio de acciones siguieron caminos diferentes, sin darse cuenta de que perdían la oportunidad de construir un espacio mucho más amplio y plural que el construido por cada grupo.

Ese interés por realizar acciones con una injerencia política de tipo ideológico desapareció por completo en la siguiente acción que realizaron. A principios de noviembre de 1959, los nadaístas enviaron una carta al

alcalde de la ciudad de Cali solicitando el reemplazo de la estatua de Jorge Isaacs por una de Brigitte Bardot:

En la petición se aseguró: “[...] que en las vecindades del Paseo Bolívar [...] se encuentra estacionado desde hace muchos años un monumento torpe a un pecado mortal sin cometer —agresividad contra la civilización que hemos alcanzado—, fiel representación de un mito literario mandado a recoger, por simbolizar las lucubraciones mentales de un enfermizo producto de las mediocridades revividas del siglo pasado que llamaron inútilmente Jorge Isaacs, fabricante de un libro barato de romanticismo bobalicón y sensiblero al que vulgarmente —y con razón— denominan ‘María’”. [Llano, 2015, p. 33]

Aunque Daniel Llano considera que esta declaración era una más entre las acciones mediáticas realizadas por los nadaístas, el gesto implicaba una crítica al canon literario del país por medio de una acción que, aunque no involucró la realización de una acción en la que el cuerpo participara como una presencia física, ni se desarrolló en un tiempo y espacio precisos, condiciones de las acciones protoperformativas, creaba un espacio narrativo de ficción que, a pesar de que fue tomado como una ridiculez por la prensa, era un gesto plástico lleno de ironía, en cuanto daba lugar a la posibilidad de pensar en otro tipo de discursividad, la de las ideas de la imaginación, capaces de hacer una crítica incisiva al canon.⁷⁷ Así, aunque no hubo presencia corporal, esta acción puede ser considerada performativa, ya que se valió de las estructuras tradicionales con las que funciona la realidad —envío de una carta para hacer una solicitud formal ante una institución— para insertar una textualidad que circuló en esa realidad, pero con un alto contenido de ironía y ficción. En este sentido, se volvió *performance*, en la medida en que en medio de las estructuras de la cotidianidad se abren espacios a otras posibilidades de lo sensible, desde la ficción.

77 Aún en 1967, la *María* de Jorge Isaacs, además de ser un ícono en el canon de la literatura nacional, era erigida por la Iglesia como un modelo para las mujeres colombianas, debido a sus valores morales, tal como se evidencia en un artículo publicado en el *Diario Occidente* de Cali del 15 de junio de 1967.

Probablemente debido al reducido impacto que las últimas dos acciones nadaístas habían causado, los nadaístas volvieron a atacar la Iglesia. Luego de tres semanas de actividades de la Gran Misión, realizada con el objetivo de mantener las creencias católicas entre los jóvenes, se celebró una misa el 8 de julio de 1961, a las doce de la noche, en la catedral de Medellín:

En junio de 1961 llegó a Medellín la Gran Misión, una avanzada de curas españoles encabezados por el jesuita Enrique Huelin. Enarbolaban como ordena su empeño una imagen de la Virgen de Fátima. Se proponía extender su culto [...] La semana terminaría con la Eucaristía, el sábado a las diez de la noche, especialmente, para jóvenes. En la catedral Metropolitana, que encabezaba el Parque de Bolívar. La inmensa nave estaba abarrotada de jóvenes católicos. Se estaba dando la comunión. En el Metropol, cantina a media cuadra del parque, que operaba como cueva de los nadaístas, donde fumaban y bebían noche a noche, estaba un grupo de ellos —No estaba Gonzalo Arango—. De repente, quizás sin premeditación, alguno dijo: “Vamos a comulgar en la gran Misión”.

Al fin, el nadaísmo vivía del escándalo y hacía días que no practicaba ninguno. Se pararon cinco o seis, y con los ojos vidriosos y el caminar incierto, se dirigieron hacia la Metropolitana. Fueron entrando por la nave del medio. Había unos dos mil jóvenes comulgantes. Su espanto, ante esa tropilla de sujetos de ropas astrosas y gestos alucinados, debió ser mayúsculo: les fueron abriendo camino, tensos, en silencio, como un ejército hendido por un cuerpo cerrado de infantería enemiga. Los nadaístas no dijeron nada, no lanzaron voz alguna, ni hicieron gestos de ninguna especie. Caminaban en silencio, agachados, igualmente temerosos en medio de la multitud que sentían hostil. Llegaron hasta el presbiterio que distribuía la comunión. Se acercaron, en igual silencio y comulgaron uno a uno. Al instante estalló algo así como una conflagración. Un griterío histérico [...] y el grito unánime repetido, monocorde: “Mancillaron la Sagrada Eucaristía”. Y fue un grito unánime la acusación, sin respaldo en testimonio directo, brotado sólo del fanatismo: que, al recibir la hos-

tia, los nadaístas se la habían sacado de la boca, arrojándola al suelo y pisoteándola. [Arango, 2006, p. 40]

De acuerdo con Daniel Llano, al otro día los sacerdotes Enrique Huelin y Arturo Tobón de la Calle denunciaron ante la inspección de policía el hecho manifestando que se había irrespetado su sentimiento religioso, mientras la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín protestó por la profanación:

Pese a la airada reacción, el problema no fue la blasfemia, sino quiénes la cometieron. A comienzos de junio de 1961, se había perpetrado un sacrilegio en la iglesia de San Benito, sin embargo, la prensa local argumentó que el llevado a cabo por los “extravagantes” era de mayor gravedad “debido a que se trataba de sujetos de aparente cultura intelectual y que lo cometieron con el solo fin de atentar contra el sentimiento cristiano. García Monsalve también se refirió a los autores del escándalo, pero en esta ocasión se enfocó en su condición social: “los cuatro jóvenes sacrílegos abandonaron sus estudios hace algún tiempo y tomaron hábitos de perdición, como el consumo de la marihuana [...] son sujetos que se han extraviado y últimamente pertenecían al movimiento ‘nadaísta’”. [Llano, 2015, pp. 148-149]

Las citas referidas por Llano evidencian el modo en que la actitud nadaísta era completamente cuestionada, ya que implicaba un comportamiento que no coincidía con la idea de intelectual que se tenía hasta el momento. En lugar del intelectual cercano a los principios de la Iglesia, de comportamiento ejemplar y virtuoso, estaban estos jóvenes que además de que no tenían la formación necesaria para hacerse llamar intelectuales, tampoco se comportaban como tales, sino que, por el contrario, representaban la completa antítesis de lo que la Iglesia consideraba que era un intelectual.

Aunque, al parecer, los nadaístas simplemente guardaron las hostias dentro de un libro, este gesto desató la furia de la facción más reaccionaria que se encontraba en la Iglesia, que creyó que los nadaístas habían

profanado el cuerpo de Cristo escupiendo las hostias y pisándolas.⁷⁸ Una vez más, los nadaístas provocaban a la Iglesia, lo que generó una persecución que terminó con la captura y encarcelamiento de Eduardo Escobar, Alberto Escobar y Jaime Espinel, y el inicio de un proceso penal al que fueron convocados los sacerdotes para que dieran su versión de los hechos. Ningún testigo compareció a declarar que había visto a los nadaístas escupir las hostias, de manera que solo hubo testigos que declaraban que habían recibido la comunión, tal como narra Aguirre, quien en ese momento fungió como su abogado defensor. Debido a que no hubo testimonios que incriminaran a los nadaístas, y como el inspector estaba de acuerdo con que no existía ninguna prueba, soltó a los detenidos por una fianza mínima, a pesar de las llamadas diarias que le hacía el padre Huelin para que mantuviera a los sacrílegos en la cárcel.



« Imagen 41. Sin autor (s. f.). Gonzalo Arango es recibido en el aeropuerto de Cali por Jotamarío Arbeláez, Raquel Jodorowsky, Elmo Valencia y Pedro Alcántara. Archivo de Jotamarío Arbeláez.

78 En *Bodas sin oro* (2010), Jaime Espinel hace una narración del sacrilegio.

El poder disruptivo de esta acción se evidencia por el proceso legal que desencadenó. A pesar de que no realizaron ningún sacrilegio, su presencia en la iglesia era tomada como una afrenta, así que tan solo su presencia puso en tensión el espacio y las ideas que se tejían en él respecto al modo en que se definía a los nadaístas. Con esta acción se evidenciaba una vez más el carácter refractario de la comunidad paisa, ya que ni siquiera resistía la presencia de los nadaístas, pues significaba una rebeldía. De manera que, con un movimiento mínimo, poniendo en juego los prejuicios de la comunidad católica, los nadaístas desataron e hicieron evidente la fuerza de sus convicciones, capaces de acusar de sacrilegio a quienes se mofaban de ello, aunque en realidad no lo hicieron. Aparte de lo referido, resulta interesante que los nadaístas, con anterioridad al supuesto sacrilegio de las hostias, realizaban pequeños gestos plásticos al recibir las hostias y guardarlas disimuladamente para escribir en ellas breves poemas que regalaban a las nadaístas.⁷⁹

Patricia Ariza fue una de las jovencitas que encontró en el nadaísmo una posibilidad para manifestar su disidencia durante su estancia en Medellín—había sido expulsada del colegio de monjas al que pertenecía y no quería volver—. Durante los años en que fue cercana al nadaísmo, decidió viajar a la costa atlántica para conocer a los nadaístas de Barranquilla. Allí conoció a Álvaro Medina, quien la llevó a La Cueva, donde conoció a Alejandro Obregón y a Álvaro Cepeda Samudio. Luego de su estancia en la ciudad, decidió viajar junto con otras nadaístas a Cartagena, donde perdieron todo el dinero que llevaban. Para intentar resolver la situación decidió visitar a Judith Porto de González, en ese momento directora de la Extensión Cultural de Cartagena y admiradora de Gonzalo Arango, quien le propuso que diera una conferencia sobre el nadaísmo como contraprestación al dinero que le daría para que pudieran volver a Bogotá.

Durante los cuarenta y cinco minutos que debía durar la conferencia, Patricia Ariza permaneció en silencio frente al auditorio. A pesar del calor, el sudor, las lágrimas, los papelitos, las monedas y las increpaciones de los asistentes, permaneció completamente muda ante un auditorio que había asistido para saber qué era el nadaísmo. Ariza narra que después

79 Entrevista a Patricia Ariza, febrero de 2017.

de los primeros momentos en que fue gritada y agredida, los asistentes se fueron quedando callados observándola, mientras ella hacía lo mismo, completamente inmóvil. Sin proponérselo, ni siquiera saberlo, Patricia Ariza realizó el primero de sus *performances*.

El bloqueo que le produjeron los nervios de tener que dar una conferencia sobre algo que entendía más como una forma de vida que como una estética precisa, la condujeron a crear una situación completamente nueva, tanto para ella como para los espectadores. Carente de las pretensiones de una gran oradora miembro del nadaísmo, simplemente aceptó la complejidad y la vivió, al tiempo que su presencia invitaba a los espectadores a que permanecieran en la experiencia de ese silencio. Patricia dice que mientras el tiempo pasaba, pensó que el nadaísmo era precisamente eso: nada. Pero la conferencia había sido todo, menos nada. Se había creado una situación que dislocaba las reglas del funcionamiento de la conferencia: no hubo tal; por el contrario, hubo un acontecimiento: la observación de un cuerpo en completa tensión, capaz de sostener la tensión de un auditorio ansioso. El silencio y la permanencia de los asistentes evidenciaban que la gente sabía que allí estaba pasando algo. El cuerpo de la nadaísta evidenciaba y ponía en tensión el tiempo y el espacio contenido en el auditorio. Era un *performance*, sin habérselo propuesto. Los espectadores, obligados a abandonar la seguridad de la pasividad y la escucha, vivieron el momento con la nadaísta: “Los aplausos para los futuristas solo indicaban algo mediocre, soso o demasiado bien dirigido. El abucheo aseguraba que el público estuviera vivo” (Manifiesto *El placer de ser abuchado*, de Marinetti).

La contundencia de este acto contrasta con la quema simbólica que los nadaístas de Cali hicieron de Gonzalo Arango, debido a la carta que envió a Gonzalo González el 30 de diciembre de 1962, en la que mencionaba la necesidad de pasar de la postura y la actitud corporal nadaísta a la creación literaria, en los términos con los que usualmente se desarrollaba y con los que había escrito su manifiesto: la corrección corporal y la soledad.

Su importancia [la del nadaísmo] ya no radica en el pelo largo, sino en las ideas importantes que haya bajo el pelo. No hay que ocultar una falta de

valor con un exhibicionismo excéntrico, ni confundir la pederastia con la poesía, ni la marihuana con el genio incomprendido, ni la desesperación con la falta de cigarrillos Kent [...] Ya sé que los intelectuales de izquierda, que confunden la barba con la revolución, dirán que el nadaísmo ha ingresado en una fase fascista [...] ¡No más el *Navío ebrio*, de Rimbaud, para justificar nuestro falso genio poético naufragando en mareas de nicotina! [Arango, 1962, p. 8]

En esa carta publicada en *El Espectador*, Arango asumía la misma lectura que los detractores del movimiento: acusarlo de la banalidad como una postura y actitud que no ofrecía ningún fruto. En ese momento, Arango desconocía la importancia de este tipo de actitudes, en cuanto creaban un espacio nuevo y una expresión que escapaban a los límites establecidos por la sociedad, y se hizo reaccionario. De acuerdo con la nota de prensa, Jotamario, Elmo Valencia y X504 quemaron un muñeco hecho de palos y telas, sobre el río Ortiz, después de anunciarlo en el periódico, como una estrategia para asegurar público para su acción: “El espectáculo se llevó a cabo a las siete de la noche, en el Puente Ortiz y ante la concurrencia de unas mil personas que acudieron a curiosear las rarezas de los nadaístas”. El lenguaje empleado por la nota de periódico que apareció el 6 de enero de 1963 en el *Diario Occidente* describe los elementos visibles de un *performance*: un acontecimiento extraño en medio de las estructuras convencionales.

De acuerdo con la nota del periódico, la acción se desarrolló en tres momentos: llegada de los nadaístas sobre una especie de carretilla, llevando al muñeco de Arango con ellos; lectura de un discurso en el que se explicaba la razón de la quema, palabras “pirotécnicas” de Elmo Valencia y, finalmente, quema del muñeco. Esa quema, que de otra manera podría haber pasado desapercibida, debido a la tradición de quemar muñecos, adquirió una dimensión de espectáculo y evento público cuando fue nombrada de otro modo —pena capital—, y alrededor de ella se construyó una dramaturgia que, si bien era completamente sencilla, invitaba a las personas a observarla y a hacer parte del acto simbólico. Los cuerpos de los nadaístas dejaban de actuar como un joven más, para hacerlo en la conciencia de su presencia y de la capacidad de convocatoria. Con esta

acción y el discurso que la acompañó, los nadaístas retomaron el principio de barbarie con el que habían anunciado su postura corporal, y le dieron una definición.

A pesar de ello, los actos nadaístas continuaban siendo repudiados por la prensa y por el público en general, que consideraba que estas acciones no significaban nada y, por el contrario, les restaba tiempo para trabajar en la literatura, tal como lo evidencia una carta reproducida por Pardo Llada en el *Diario Occidente*:

Mi único consejo a los nadaístas es: Empleen su literatura en “algo” que sea “algo”, no desperdicien su madera quemando basura mojada. Resérvenla para los Carrasquilla, Gutiérrez González, Calibanes, etc., etc. Conciban algo nuevo, refrescante, que estimule, algo que suplante y supere a esos poetas de florecitas y primaveras. [*Diario Occidente*, 1963]

Los Festivales de Vanguardia como espacio para las acciones disruptivas

A pesar de las críticas de las que fueron objeto las acciones disruptivas de los nadaístas, estos continuaron realizándolas para dar continuidad a su convicción de que el humor y la ironía eran las únicas herramientas con las cuales se podía desarticular el orden establecido. El desarrollo de dichas acciones tuvo un mayor despliegue durante la realización de los Festivales de Vanguardia que los nadaístas de Cali organizaron entre 1965 y 1968, un evento anual que realizaron a modo de alternativa a los Festivales de Arte realizados durante toda la década en la capital vallecaucana.

Los Festivales de Arte inicialmente fueron una idea de Fanny Mickey y Pedro I. Martínez, quienes quisieron hacer de Cali un nuevo centro cultural. Gracias a su gestión, desde el Consejo Académico de Bellas Artes y a la oficina de Extensión Cultural del departamento se creó el Festival de Arte de Cali (1961-1970), un evento local que con el tiempo adquirió dimensiones nacionales. Además de los dos argentinos, al equipo de trabajo de

organización del Festival se fueron sumando otros importantes agentes de la cultura caleña, entre los cuales cabe mencionar a Maritza Uribe de Urdinola, quien hizo parte del Consejo Directivo y la Junta Organizadora del Festival desde sus inicios hasta el final.

El Festival era organizado por un consejo directivo, en el que por lo general se encontraban Fanny Mickey y Maritza Uribe de Urdinola, y un consejo artístico conformado por el Consejo Académico de Bellas Artes, integrado por Néstor Sanclemente, director de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle (1962-1965); Enrique Buenaventura, director de la Escuela de Teatro; Pedro I. Martínez, director del Teatro Experimental de Cali; Gustavo Rojas, director de Bellas Artes; Giovanni Brinati, director de la Escuela de Ballet, y Gerardo Romero Restrepo, director de la Biblioteca Piloto Departamental.

Desde sus inicios, el Festival de Arte fue patrocinado por entidades públicas y privadas, como la División Cultural del Ministerio de Educación Nacional, la Gobernación del departamento del Valle, el Municipio de Cali, Suramericana de Seguros, Coltejer, Licores del Valle, Productora de Papeles Propal y diversos clubes, entre otros participantes privados. Con el paso de los años, a medida que el Festival se fue fortaleciendo, la programación incluía agrupaciones nacionales e internacionales de diferentes áreas artísticas, como danza, teatro, música, literatura y arte. Asimismo, se podían reconocer diferentes tipos de eventos en estas áreas, como exposiciones, conferencias y presentaciones públicas. El Festival de Arte se realizaba en diferentes escenarios de la ciudad, también públicos y privados: Teatro Municipal, Gimnasio Olímpico, Teatro al Aire Libre Los Cristales, Palacio de Bellas Artes, Biblioteca Piloto Departamental, Studio Galería de Arte, Instituto Popular de Cultura, Sala Julio Valencia, El Taller, La Tertulia, Alianza Colombo Francesa, entre otros. A pesar de las intenciones de promover el acceso a diferentes producciones culturales, el Festival entrañaba el mismo carácter civilizador que desde hacía décadas se le otorgaba al arte y la cultura, tal como se evidenciaba en el texto que se incluyó en el folleto de programación del II Festival de Arte (1962):

Corría el mes de febrero de 1961, y en una reunión ordinaria del Consejo Académico de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle surgió por primera vez la idea de realizar en la capital del Departamento un certamen artístico de proyecciones nacionales. La iniciativa, conocida por algunos allegados a la institución artística en referencia, fue acogida inicialmente con explicable escepticismo. La creación de un evento que únicamente fuera a reunir lo mejor del arte y la cultura nacional, no parecía constituir suficiente atractivo, sobre todo cuando debía competir abiertamente contra ferias y fiestas donde las corridas de toros, las reinas, bailes y el alcohol constituyen principal objetivo de lógica y comprensible repercusión popular. Por otra parte, la ciudad de Cali no parecía indicar ser el lugar más apropiado para una manifestación que estuviera dedicada exclusivamente a la *exaltación del espíritu*. Y justamente este concepto fue el que, con gran intuición, entendió el Consejo Académico de Bellas Artes equivocado. Al entusiasmo, a la confianza plena en el pueblo vallecaucano en su maravilloso poder de captación hacia todo lo que representa expresiones auténticas del sentir y el pensar de quienes ayudan a afirmar los valores de esta humanidad, al convencimiento que todo lo que se haga en este sentido es suficiente justificación para sacrificios, se debe la creación del Primer Festival Nacional de Arte, que sin lugar a dudas se constituyó en el máximo acontecimiento artístico del año pasado y que con todo optimismo y derecho pretende emular este año.

Por iniciativa del Consejo Académico de Bellas Artes, que llevó la petición al Consejo Directivo de Bellas, artes fue aprobado el Acuerdo N 2 del 10 de abril de 1961 que dice: “El Festival Nacional de Arte, propenderá de manera decisiva a la *difusión popular de la cultura*, facilitará el conocimiento e intercambio entre las diversas regiones de la patria y contribuirá a *mejorar el clima espiritual* que vivimos los colombianos. [Folleto II Festival de Arte. Cursivas agregadas]

De nuevo se reiteraba la idea de civilización del *espíritu* de los colombianos por medio de la cultura. Aunque en la programación de todos los festivales se incluyeron las presentaciones de artistas nacionales, había un gran interés por “ponerla [a la población colombiana] al

corriente de lo que estaba sucediendo fuera de sus fronteras, no sólo en Europa y Estados Unidos, sino también en Latinoamérica”. En ese afán, se establecían claras diferencias entre alta y baja cultura, siendo esta última representada por las ferias y fiestas caleñas, a las que no se les reconocía ningún valor cultural.

Asimismo, aunque en la programación de incluían eventos nacionales e internacionales en los mismos escenarios, se establecía una jerarquización entre ellos. Al respecto, se puede mencionar el modo en que en el folleto del IV Festival de Arte (1964), en el que, a propósito de la presentación del Grupo de Danzas de Colombia del Instituto Popular de Cultura de Cali, al cual estaba vinculada Delia Zapata Olivella, se enuncia la presentación como producción que está en *proceso de*, es decir una producción cultural con menor valor, una expresión folclórica que, si bien era incluida en la programación, era presentada de forma subordinada. En este sentido, se establecen diferentes niveles para catalogar la producción cultural: por un lado, las extranjeras, y por otro, las nacionales, a las que se les reconoce valor folclórico, mas no universal.

Ese énfasis en la diferenciación de las producciones artísticas era un discurso común que compartían los diferentes agentes culturales de esa época. En un artículo publicado en *La Nueva Prensa* el 10 de julio de 1964, Marta Traba criticaba las dinámicas que estaba propiciando el Festival de Arte. En dicho artículo, la crítica argentina dividía al público del Festival en tres categorías, y les adjudicaba un porcentaje: culto (0.5%), el semiinformado (4.5%) y el público masa (95%), compuesto por *gente estupefacta y desprevenida*, para enseguida criticar la multiplicidad de exposiciones realizadas en el marco del Festival, sin, de acuerdo con su perspectiva, ningún criterio de calidad, por lo que se atrevía a afirmar que se trataba de una masacre cultural, puesto que, además de las veintidós exposiciones organizadas en el marco del Festival, el público se podía encontrar con muchas otras que, si bien no hacían parte de la programación oficial del evento, se aprovechaban del interés en este para realizar sus propias exposiciones, sin que estas fueran valoradas por una voz de autoridad.

Personalmente me parece peligroso soltar al público indefenso en este circo, porque no creo en los milagros y hay 100 por 100 de probabilidades de que el público sea devorado por los leones. O para emplear un lenguaje más colombiano, que se lo coma el tigre. Veintidós exposiciones presentadas sin discriminación ante un público que carece por completo de escalas de valores, son un circo, en donde Pablo Artal, Yesid Montaña, Alberto Gutiérrez, César Sarria, Lucy Tejada, y así podríamos mezclar todos los nombres de expositores, quedan al menos ante el público-masa perfectamente nivelados. Todos representan, en igualdad de condiciones, lo que se está haciendo en este momento [...] Hay unos pocos expositores que valen la pena y una cantidad que no valen absolutamente nada. Si el público no entiende esto, la mezcla es nociva y arrasa con todo lo que alcanza valores defendibles [...] Para terminar, el estilo de masacre cultural, a mi juicio, sólo sería efectivo si las exposiciones presentadas en Califanny fueran ÚNICAMENTE las válidas como lenguaje contemporáneo de alguna calidad. Y aun así, si se acompañan de explicaciones simples y didácticas acerca de qué se trata. O a la masa se le explica el orden existente en los actuales valores de la cultura, o se le mantiene ignorante de ellos. Pero lanzarle este *boomerang* a la cabeza, es el caos. Esto es lo que pensé en todo momento, no sin cierta angustia. (Angustia verídica ante los efectos contraproducentes, las confusiones, el desconcierto por las veintidós simultáneas: angustia que espero ratifique la buena voluntad de mi crítica). [Traba, 1964, p. 48]

Desde finales de la década de los cincuenta, Traba continuaba reproduciendo el discurso de que la cultura era una forma de civilizar a la población colombiana por el reducido porcentaje de personas autorizadas para establecer lo que era la cultura. Desde el lugar del intelectual, una vez más se negaba el carácter cultural de las expresiones artísticas que surgían desde otros lugares de enunciación diferentes del establecido, así como la posibilidad de su comprensión, pues se consideraba que la mayoría de la población era completamente ignorante.

En ese mismo reportaje sobre el IV Festival de Arte, Traba reiteraba la crítica al nadaísmo por sus acciones disruptivas, puesto que a dicha versión del Festival habían sido invitados algunos nadaístas: Jotamario

había sido invitado al Encuentro de Poetas⁸⁰ que se realizaría el primer sábado del Festival, mientras que Arango sería el presentador de la conferencia de Raquel Jodorowsky, joven poeta amiga del nadaísmo que visitaba el país con auspicio del Festival de Arte.

Con frecuencia, los nadaístas hicieron parte de la programación del Festival de Arte, lo que evidenciaba lo que significó este evento que, con el tiempo, dejó de ser un evento local realizado fuera del Bogotá, para adquirir importancia nacional. Gracias a la inmensa gestión realizada por los organizadores del Festival, Cali empezó a ser reconocida como un centro productor de cultura diferente del bogotano.

Así, lo que se habían propuesto los nadaístas, finalmente era consolidado como gestión cultural con auspicio de las instituciones existentes, que ofrecían una perspectiva más amplia de la producción artística que la bogotana, aunque sin llegar a ser tan irreverente como querían los nadaístas.⁸¹

80 Jotamario se presentó junto a Aurelio Arturo, Gerardo Bedoya, Eduardo Carranza, Carlos Castro Saavedra, Eduardo Cote Lamus, Óscar Echeverri, León de Greiff, Meira del Mar, Rafael Maya y Luis Sendoya.

81 Como ya se mencionó, el objetivo de realizar un evento multitudinario e interdisciplinario era aproximar al público local a las producciones artísticas más relevantes que se estaban desarrollando tanto en el país como fuera de él. Ese objetivo de popularizar la cultura no implicaba un cuestionamiento de las instituciones ni los paradigmas existentes; tan solo era una ampliación de posibilidades de percepción, al ofrecer por una semana una programación diversa y accesible al público, que por lo general permanecía ausente de dichas producciones o las desconocía. Así, del mismo modo que en la programación se incluían escenarios populares como el Teatro Municipal Los Cristales, también se incluía la catedral de la ciudad para realizar conciertos de música clásica.



≈ Imagen 42. *El Expreso* (s. f.). Los despeinados “hadaístas” en el Cuarto Festival de Arte. Archivo de Jotamario Arbeláez.



« Imagen 43. Gonzalo Arango, Raquel Jodorowsky, Pedro Alcántara y Elmo Valencia. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Se Inaugura Festival de Arte de Vanguardia

Hoy a las 7 p.m. se llevará a cabo la inauguración del primer FESTIVAL DE ARTE DE VANGUARDIA, en los salones de la Galería de Arte de la Librería Nacional, con la intervención de los discutidos pintores vanguardistas colombianos: Norman Mejía y Pedro Alcántara con una conferencia pintada, hecho éste más que inusitado dentro de la plástica de nuestro país.

Además se dará apertura a la exposición de pinturas plásticas, dibujos y objetos de los dos pintores antes aludidos, en donde se podrá apreciar el estilo revolucionario de estos artistas, dentro de la fase netamente cultural y plástica.

Con la conferencia de Norman Mejía y Pedro Alcántara se iniciará el primer acto de este magno acontecimiento, cuya programación para las otras fechas será como sigue:

PROGRAMACION
 Junio. Sábado 19 Teatro de Cámara — "acto" de Samuel Beckett y "El Cuento del Zoológico" de Edward Albee —



Pedro Alcántara Herrán

dirección: Santiago García.
 Lunes 21. Conferencia de Elmo Valencia (con fondo de música electrónica).

Martes 22. Lectura de poemas de Eduardo Escobar.

• Miércoles 23. Teatro de Cámara - "acto" de Samuel Beckett y "El Cuento del Zoológico" de Edward Albee — dirección: Santiago García.

Jueves 24. Conferencia de Marta Traba - "La cultura de la incultura en Colombia".

Sábado 26. Cine — "El Gabinete del doctor Caligari" de Wiene y "Tiempo en el Sol", de Eisenstein - presentación: Jaime Vásquez.

Lunes 28. Conferencia de J. Mario - "El Nadaísmo a la luz de las Explosiones".

Miércoles 30. Conferencia de Gonzalo Arango - "El Strep Tease de lo prohibido".

Julio. Jueves 1. Mesa Redonda - "Consejo de Guerra Verbal al Arte Contemporáneo". Intervienen: Gonzalo Arango, Elmo Valencia, Norman Mejía, Eduardo Escobar, Pedro Alcántara, Santiago García, J. Mario.

• Repetición fuera de abono.

Imagen 44. *Diario Occidente* (16 de junio de 1965). Se inaugura Festival de Arte de Vanguardia.

A su llegada a Cali, la poeta fue recibida por los nadaístas con una sombrilla de zapatos, gesto que fue registrado en la prensa como un acto absurdo y escandaloso. Además de este gesto, Arango y Jodorowsky llegaron a la conferencia montados en un burro, gesto que fue criticado por Marta Traba y Pardo Llada:

Las culturas subdesarrolladas toleran la enfermedad infantil del nadaísmo con una amplia sonrisa benévola. Los periódicos tradicionales y reaccionarios les abren sus páginas literarias con notoria simpatía. La burguesía adinerada les consigue burros, sombreros de papel, barbas postizas para

que se disfracen. ¡Qué mejor que tener pequeños bufones inofensivos, sin sueldo, diciendo frases chocantes sin ninguna consecuencia! Y los atacados por la enfermedad infantil del nadaísmo se prestan a este juego estúpido, sin reclamar siquiera una mísera paga a cambio de los servicios que prestan al sistema. [Traba, 1964, p. 50]

Confieso que no había leído nada de Raquel Jodorowsky, la dizque poetisa (?) peruana que invitaron al Festival de Arte. Una tarde me la presentaron en la casa de Nelly Domínguez y desde el primer instante me pareció repelente (la Jodorowsky es una dama de ojos claros, ciertamente bonitos, pero vestida horrorosamente, como de carnaval, de un cursi que asusta). Luego supe que cuando pronunció su conferencia en “La Tertulia”, compareció en esa prestigiosa casa cultural a horcajadas sobre una burra y portando un cartelón estúpido y grosero. Con esas referencias bastaba para no interesarme en la escandalosa dama nadaísta. [Pardo Llada, junio de 1964]

Una vez más se reiteraba la reducción de sus acciones disruptivas a simples espectáculos que buscaban divertir. A pesar de que ese era el objetivo de los nadaístas, estaba en concordancia con su interés de hacer de lo sensible una experiencia a la que todas las personas tuvieran acceso. Así, al igual que en las vanguardias europeas de principios de siglo, que recurrieron a las formas populares de lo sensible, como el circo y el *music hall*, para crear acciones capaces de llamar la atención del público común sin conocimientos de arte, los nadaístas realizaron este tipo de gestos para desacralizar la idea del artista o poeta como genio. Así, mientras al prestigioso Festival de Arte los invitados y conferencistas asistían con sus mejores galas, Jodorowsky y Arango lo hacían sobre el lomo de un burro como una Acción Disruptiva que performaba convertía en *performance* la crítica a la concepción del artista genio, que Arango había planteado en el *Manifiesto nadaísta* de 1958. Así, el gesto de crítica irónica se enunciaba de forma clara, tanto en el gesto como en el texto escrito por Arango para la ocasión:

Esto parece una burrada, pero en realidad, sí es. Porque la poesía, como el heroísmo, como la santidad, como el amor, se montaron siempre en algo,

le anunciaron al mundo una nueva victoria, no solo en las guerras, sino en el destino espiritual del hombre. Me permito recordarles la entrada triunfal de los santos y de los conquistadores. Jesucristo en Jerusalén enarbolando la redención del hombre, Simón Bolívar entrando en América enarbolando la libertad política, los astronautas rusos cabalgando por el espacio sobre caballos de fuerza nuclear. Y ahora Raquel Jodorowsky entrando a La Tertulia de Cali con un atado de poesía en el seno de Abraham. [Archivo de Jotamario Arbeláez]



⚡ Imagen 45. Sin autor (ca. 1964). Fanny Mickey y Gonzalo Arango en el Bellas Artes. Fondo Archivo del Patrimonio Fotográfico y Filmico del Valle del Cauca.

A pesar de que los nadaístas habían participado en la programación y los premios literarios otorgados en el IV Festival de Arte, decidieron crear su propio festival, de acuerdo con su comprensión de vanguardia y cultura.

Me doy cuenta [de] que acercarse a este movimiento incipiente [el nadaísmo], pero que tenía una fuerza extraordinaria en su posición contestataria tan aguda, tan crítica y tan real, no era suficiente. Teníamos que organizar cosas. En Cali estaba Jotamario [Arbeláez] y el Monje Loco [Elmo Valencia] y con ellos comenzamos a ver qué podíamos hacer para proyectar mucho más el movimiento [...] sobre todo Jota y yo insistimos mucho en que teníamos que proyectar aún más lo que estábamos haciendo con actividades a través de actividades, que nos permitieran unir nuestros esfuerzos con otras personas en el país que estaban haciendo cosas nuevas, cosas distintas y que no eran tomadas en cuenta por el establecimiento ni por el Festival de Arte que se hacía en Cali. Pensábamos en cosas que pudiéramos traer y en juntar a las personas realmente importantes, aquellas que considerábamos que estaban haciendo cosas importantes para la cultura nacional. ¿Cómo? Pues hagamos nuestro propio festivalito, que se convirtió en un evento importantísimo en la historia de la cultura nacional [...] Nos dimos cuenta [de] que existía un personaje que se llamaba Santiago García, que estaba iniciando algo que nosotros intuíamos que iba a ser importante. Por otra parte, estaba aquí en Cali Enrique Buenaventura, que también estaba gestando una cosa muy importante, de quien ya éramos amigos [...] Kepa Amuchástegui, personas de generaciones anteriores a la nuestra, como Enrique Grau, quien era muy joven de espíritu. Grau estaba haciendo cine. Diego León Giraldo estaba haciendo cine. Norman Mejía, que era amigo mío desde Italia: nos habíamos conocido en Roma por medio de nuestras madres. Obviamente, buscamos a Norman. Le dije a Jota: En Barranquilla hay un tipo fabuloso, vamos a buscarlo. Así, fuimos identificando y buscando [...] ¿Qué hicimos? Agrupamos a esta gente, les dijimos: ¿quieren venir? Vamos a hacer un pequeño festival. No en contra del Festival de Arte, sino como un complemento de gente más joven, más contestataria, más crítica, más libre. Vamos a mostrar lo que no se está mostrando. No estábamos en contra del Festival de Arte, sino que queríamos un espacio distinto, un espacio nuevo y con otras características

[...] Fue muy exitoso por los comentarios de prensa a favor y en contra, y lo que significó para los jóvenes: poder escuchar a los poetas jóvenes, poder ver la obra de los artistas jóvenes, oír a los conferencistas, ver teatro distinto, abrir unas puertitas hacia el mundo. El Festival fue muy exitoso, tanto que el público no sabía si ir al espectáculo de teatro del festival oficial [Festival de Arte], o ir a apretujarse allá, al espectáculo de teatro nuestro. La gente corría de un lado para otro. Eso nos llevó a que en el segundo Festival tratáramos de establecer itinerarios para que la gente pudiera ir a una cosa y a la otra. Nosotros conversábamos con el Festival de Arte, todos éramos amigos. [Pedro Alcántara, comunicación personal, 20 de septiembre de 2014]

Así, el Festival se inauguró el miércoles 16 de junio de 1965, también en Cali, y de forma paralela al V Festival de Arte, los nadaístas inauguraron el I Festival de Vanguardia en el sótano de la Librería Nacional, “con la intervención de los discutidos pintores vanguardistas colombianos Norman Mejía y Pedro Alcántara con una conferencia pintada, hecho este más que insólito dentro de la plástica de nuestro país” (*Diario Occidente*, 16 de junio de 1965). Sin que se pueda afirmar que se trató de la primera *performance* realizada en el país, la acción realizada por Mejía y Alcántara, si bien partió de un interés por llamar la atención del público, se puede considerar una acción performativa por el interés de desacralizar la idea tradicional del trabajo del artista, pues al ejecutar la pintura de forma espontánea y sin un objetivo final, como resultado ponían en evidencia que la pintura era una actividad similar a cualquier otro oficio, en lugar de la actividad órfica del artista genial y superior a los demás. Esto suponía un gesto del todo innovador, pues en lugar del artista elevado que presentaba su obra trascendente ya terminada, el público veía el proceso de la pintura, como un procedimiento en el que no todo estaba planificado, sino que se iba construyendo en la acción e interacción con el otro.

Por supuesto, el alcance del Festival era reducido, en comparación con las dimensiones, los escenarios y presupuestos con que se hacía el Festival de Arte. A pesar de ello, logró su cometido, al demostrar la existencia de una generación de artistas que se sublevaban ante las convenciones e

Durante la primera versión del Festival de Vanguardia (16 de junio a 1 de julio de 1965), Elmo Valencia dictó la conferencia “Inseminación artificial en Marte”, una intervención poética con fondo de música electrónica. Aunque en la prensa no hubo ningún comentario al respecto, Jotamario Arbeláez afirma que, al igual que la conferencia pintada, el objetivo era hacer una intervención oral que rompiera con los esquemas de las conferencias habituales, por lo que, para el caso de la intervención de Valencia, mientras este enunciaba su discurso, se escuchaban las grabaciones de sonidos de máquinas industriales que previamente habían registrado unos amigos del poeta. A pesar de la relevancia del gesto, por el momento no se ha identificado ningún documento ni registro que permita reconstruir con mayor detalle dicha conferencia.



« Imagen 47. Pedro Alcántara (1966). *San cualquiera*. Escultura de madera y yeso. 31 cm x 14.2 cm x 9 cm. Museo La Tertulia.

A pesar de que en la programación se incluyó la realización de otras intervenciones orales (lectura de poemas de Eduardo Escobar, conferencia de Jotamario Arbeláez y Gonzalo Arango y la conferencia de Marta Traba), en los relatos de los nadaístas sobre dicho festival pervive la memoria de las intervenciones que rompían con los esquemas establecidos para la realización de este tipo de intervenciones. Así, al igual que la conferencia pintada y la intervención oral con música electrónica, de Elmo Valencia, Arbeláez (2018) recuerda⁸³ que también se realizó el Consejo de Guerra Verbal al Arte Contemporáneo, una mesa redonda en la que participaron Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Elmo Valencia, Norman Mejía, Eduardo Escobar, Pedro Alcántara y Santiago García. De acuerdo con Arbeláez, la conversación no se planteó como una discusión erudita sobre las corrientes artísticas contemporáneas en el campo del arte y la literatura, sino como una oportunidad para plantear ideas polémicas que rápidamente eran aplaudidas por un público animado y entusiasta. Con la nueva gramática con la que se realizó dicha intervención se quebraba la posición de pasividad del espectador, pues este, en lugar de permanecer en silencio para escuchar a los expertos, intervenía aprobando o desaprobando los postulados que hacían los conferencistas, quienes, en lugar de asumir el papel del intelectual con el poder de la palabra para ilustrar sobre el arte contemporáneo, emitían discursos cortos con el ánimo de que el público aprobara o desaprobara aquello que se enunciaba. Si bien dicha intervención del público no implicaba una reflexión específica en el campo del arte respecto a la necesidad de otorgar un mayor protagonismo al espectador, a partir del objetivo de crear experiencias diferentes nuevas en el espectador y llamar su atención, en esta conferencia se evidenció la experimentación de las formas de enunciación a partir del cuestionamiento de su funcionamiento tradicional.

Además de este tipo de intervenciones experimentales que daban continuidad a la realización de acciones disruptivas, de acuerdo con ese interés de realizar una programación que permitiera al espectador aproximarse a nuevas formas artísticas, en la programación también se incluyó la proyección de las películas *El gabinete del doctor Caligari* (1920), de

83 Jotamario Arbeláez, comunicación personal, 20 de abril de 2018.

Robert Wiene, y *Tiempo en el Sol* (1940), de Sergei Eisenstein. Aunque dichas producciones cinematográficas no eran contemporáneas, constituían una experiencia completamente innovadora para el público, que difícilmente podía acceder a este tipo de producciones visuales. Igualmente, en el Festival también se presentaron las piezas teatrales *Acto*, de Samuel Beckett, y *Cuento de zoológico*, de Edward Albee, montajes dirigidos por Santiago García, con la colaboración de Kepa Amuchastegui y Enrique Buenaventura. Según el *Diario Occidente* (18 de junio de 1965), la pieza de Albee tuvo tanto éxito que fue presentada de nuevo en la Central Obrera Fedetav ante más de dos mil trabajadores, mientras que el 30 de junio del mismo año, el presidente del Centro Hebreo puso a disposición su salón de actos para que se realizara un recuento del Festival de Vanguardia, incluyendo la presentación de las obras de teatro y las intervenciones de los nadaístas. Estas invitaciones a realizar de nuevo algunas de las presentaciones que habían hecho parte de la programación del Festival de Vanguardia evidenciaban que, a pesar de la innovación del lenguaje con el que se realizó el evento y las restricciones de acceso del público, como consecuencia del tamaño del espacio en el que se realizó el Festival, hubo interés en que el alcance del evento fuera mayor.

Por otro lado, además de la conferencia pintada, Alcántara y Mejía participaron en la programación del Festival con la exposición de algunas de las obras que habían realizado recientemente (dibujos, pinturas y objetos).⁸⁴ Aunque la vinculación de estos dos artistas al nadaísmo fue breve, durante la década de los sesenta, a diferencia de los otros artistas que habían ilustrado los cuentos de los escritores nadaístas, expresaban de forma contundente la postura del nadaísmo respecto al arte y su concepto de antibelleza.

84 En la cara principal del folleto realizado para el Festival se prefiguraba la acción que se realizó el día de su inauguración, pues en él aparecía un dibujo conjunto realizado por Norman Mejía y Pedro Alcántara, cuyas fotografías aparecían a los lados del dibujo a modo de marco, que se completaba con los nombres de las piezas que cada artista exhibió en el Festival. Respecto al folleto, es importante mencionar que fue diseñado por Pedro Alcántara.



~ Imagen 48. Pedro Alcántara (1966). *Pedacito de niño* [escultura]. Museo La Tertulia.

A diferencia de Obregón, Ramírez Villamizar, Grau y Negret, los artistas que Traba había consolidado como los artistas modernos del país, Norman Mejía y Pedro Alcántara presentaban unas obras provocadoras y atrevidas. Se trataba de la belleza de la barbarie, de un cuerpo sin forma, un cuerpo trasgredido. Si bien, desde finales de la década de los cincuenta, Marta Traba había endilgado a las obras de Botero el término de *feísmo* (Padilla, 2012), para describir la figuración hiperbólica del artista antioqueño, este no podía emplearse en las obras de Mejía ni Alcántara, pues se trataba de una fealdad que hundía las garras en el cuerpo colombiano desgarrado y transgredido por la violencia, la belleza de la barbarie anunciada por Gonzalo Arango, aquel contexto complejo y politizado que Traba criticaba y omitía tanto cuando este intentaba colarse en el sagrado espacio del arte.

Las reacciones a estas obras de Alcántara y Mejía no se hicieron esperar. Mientras Pardo Llada, desde su columna afirmaba que estas presentaban una “pintura no apropiada para menores, inspirada en Henry Miller y el Marqués de Sade” (*Diario Occidente*, 21 de junio de 1965), Raúl Echavarría Barrientos, desde su columna Molino de Viento afirmaba que el sótano de la Librería Nacional se había convertido en una cueva de obscenidades y pornografía:

Los loquitos de chiveritas, además de sucios, son comunistas de grado menor. Y naturalmente, el arte no existe para ellos. Es una expresión burguesa en la forma como lo concibe la cultura occidental. Su misión es convertirlo entonces en un atroz aquelarre pornográfico, para infectar a la juventud y para hacer creer que la sociedad colombiana huele a sudor se zorrero. [*Diario Occidente*, 30 de junio de 1965]

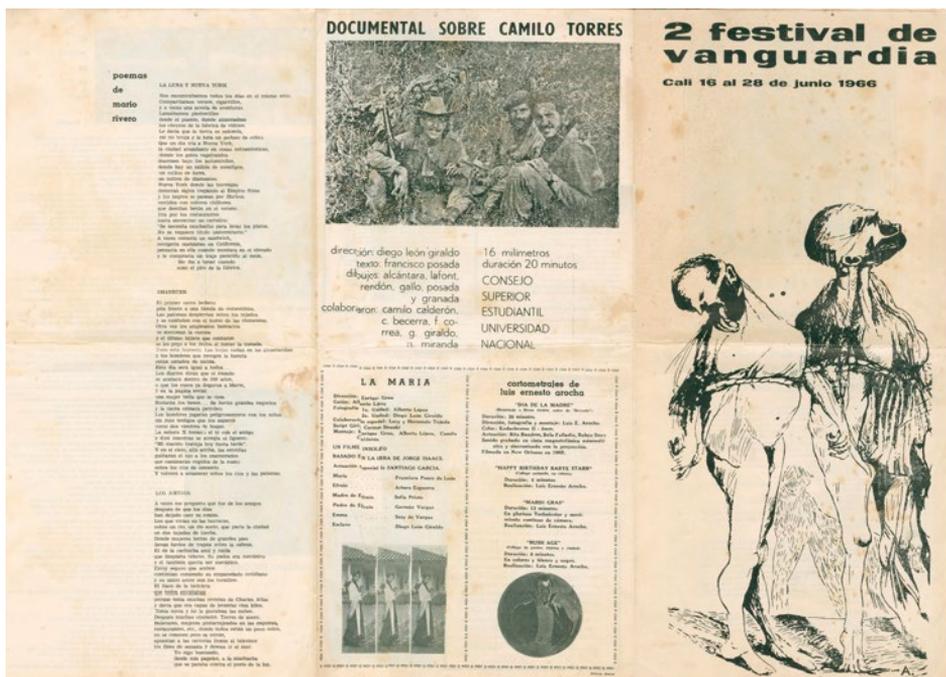
A pesar de esa resistencia a comprender la innovación que significaba la producción artística de estos dos artistas jóvenes en el contexto local, meses después, esa nueva propuesta visual fue validada y reconocida como una innovación artística que abría las puertas del arte colombiano a una nueva posibilidad expresiva. En la xvii versión del Salón de Artistas Nacionales (20 de agosto a 20 de septiembre de 1965), el jurado calificador, integrado por Marta Traba, Fernando Arbeláez e Inocencia Palacios,

otorgó el primer premio de pintura a Norman Mejía por su obra *La horrible mujer castigadora*, y el primer premio de dibujo a Pedro Alcántara por *¿De esta tumba, de estas cenizas no nacerán violetas?*,⁸⁵ dos obras en las que estaban presentes las mismas experimentaciones que los artistas habían presentado durante el Festival de Vanguardia.



➤ Imagen 49. Pedro Alcántara (1965). Sin título, de la serie *¿De esta tumba, de estas cenizas no nacerán violetas?* Tinta china y collage sobre papel. 50 cm x 70 cm, 1965. Premio de Dibujo, XVII Salón de Artistas Nacionales.

85 Aunque Pedro Alcántara ya había ganado el primer premio de dibujo en el XV Salón de Artistas Colombianos (18 de octubre a 9 de noviembre de 1963) con su obra *Naturaleza muerta 1,2,3.*, en 1965 cuando volvió a ganar el premio en dicha categoría, lo hizo con dibujos que conservaban el lenguaje abstracto expresivo de sus primeros dibujos, pero ahora con una clara referencia al acontecer político y social del país.



≡ Imagen 50. Folleto II Festival de Vanguardia. Archivo de Pedro Alcántara.

Al año siguiente, durante el II Festival de Vanguardia (16 al 28 de junio de 1966) organizado por los nadaístas en Cali, Gonzalo Arango convocó a una acción colectiva previa a la realización del evento, lo cual implicaba un mayor diseño dramático. En una de sus columnas, Pardo Llada describió la convocatoria:

Gonzalo Arango, muy entusiasmado por la iniciativa de la “Exposición Nacional del Libro Inútil”, que será uno de los atractivos del Festival de Vanguardia. El lema escogido por Gonzalo para reclamar el envío de libros inútiles para la curiosa Exposición en el Parque la María es este: “Preste su modesta contribución para el desprestigio de nuestras letras”. Los nadaístas esperan los envíos de libros inútiles en el Apartado Aéreo 50-94 de Cali. [Archivo de Jotamarío Arbeláez]

Desde Bogotá, Arango, haciendo uso de su forma de hacer gestión cultural, enviaba cartas a sus amigos para invitarlos a participar. Seguramente, en la carta que Pardo Llada recibió, Arango le pidió que reprodujera el mensaje en su columna habitual en el periódico. Al proponer esta acción, Arango preguntaba a las personas qué consideraban que era un libro inútil. Con el anuncio en el periódico, la invitación perdía un carácter privado para funcionar como una convocatoria abierta en la que cualquiera podía participar manifestando su sentido crítico. La acción implicaba la invitación a la construcción de un contracanon elaborado por las personas del común.

Esta acción supuso intervenir la ciudad con un significado opuesto al del IV Festival de Arte de 1964, durante el cual se realizó la Feria del Libro en el paseo Bolívar, con participación de la Librería Nacional y las editoriales Aguilar, Losada y Salvat. Mientras la Feria del Libro del Festival continuaba el discurso de que la cultura contribuía a hacer del común de las personas ciudadanos más civilizados, los nadaístas cuestionaban esa concepción ejemplarizante de los libros, al plantear la existencia de libros inútiles, según la valoración de gente del común. Los nadaístas propusieron una plataforma en la que las personas postularían su concepto de lo inútil en público. Así, el público dejaba de ser un espectador pasivo para participar en una acción nadaísta que buscaba transformar el concepto tradicional del libro y la cultura.

Esta acción funcionó como *protoperformance*, en cuanto fue una invitación a intervenir la ciudad con una acción participativa que devino crítica. Esa intervención en la ciudad se convirtió en un gesto plástico, en cuanto el paisaje normalizado y habitual se cambió por un tiempo y un espacio determinado, para realizar una acción que propiciaba la aparición de nuevos significados.

Aunque no fueron enviados muchos libros al apartado aéreo indicado, al parque asistieron personas de variada índole que fueron invitadas a colgar de los árboles los libros que habían traído consigo. A modo de ahorcamiento simbólico en la plaza pública, el libro que más fue colgado fue *María*, de Jorge Isaacs, lo que constituía un gesto de antimonumentalidad, pues en el mismo lugar donde se erigía el homenaje a la novela, esta era

quemada.⁸⁶ En el contexto de la afirmación de la crítica nadaísta, algunos de los asistentes decidieron agregar un elemento nuevo al espacio de discusión propiciado: quemaron ejemplares de *El Tiempo* y *El Espectador*, planteando así, simbólicamente, su crítica a la prensa nacional. Este acto fue visto como una agresión a las instituciones y, por tanto, a la cultura, tal como lo afirmó Raúl Echavarría desde su columna Molino de Viento en el *Diario Occidente*, con el encabezado “Arte y grosería”:

El ajusticiamiento (?) de libros en el parque de La María, espectáculo bárbaro para cuya contemplación, vino desde Bogotá Hernando Giraldo, resultó una infamia y una afrenta a Cali. Los mugrosos quemaron algunas obras después de la ceremonia con la misma morbosa intención con que hacían exactamente lo mismo los nazis [...] ¿Esto es cultura? ¿Puede llamarse arte un hecho negativo y vulgar? En cualquier otro país civilizado habría intervenido la policía, porque una de sus obligaciones es la de velar por las buenas costumbres de la comunidad. [Recorte de prensa sin datos, Archivo de Jotamario Arbeláez]

En la crítica a la acción se recurría de nuevo a la pareja de opuestos *civilización* y *barbarie*, para reclamar la agresividad de la acción nadaísta, que de nuevo se salía de las formas del intelectual que conservaba incólumes las estructuras y los paradigmas de la cultura. Esta idea se refuerza cuando el autor cuestiona el carácter cultural de esta manifestación, lo que evidencia una vez más que cualquier acción disruptiva que se desarrollara por fuera de las convenciones establecidas era considerada una rebeldía deleznable que debía ser castigada de forma que no pudiera fomentar más desórdenes. En este sentido, esta acción continuó explorando la posibilidad de la rebeldía en la creación de nuevos elementos para comprender la idea de *cultura*.

86 Juan Gustavo Cobo Borda, en su *Historia portátil de la poesía colombiana, 1880-1995* (1995), afirma que durante la acción nadaísta, además de la novela de Isaacs, fueron colgadas *La vorágine*, el catecismo del padre Astete, la Constitución Nacional, *Un año de gobierno de Alberto Lleras* y los ensayos de Silvio Villegas.



« Imagen 50. *II Festival de Vanguardia* [folleto].
Archivo de Pedro Alcántara.

En la fiesta de disfraces en el bar Saint Tropez que dio cierre al Festival, Jotamario Arbeláez lanzó su libro *Profeta en su casa*:

Un éxito la fiesta en homenaje a Jotamario. Se repartieron más de 100 libros de “Profeta en su casa” y otras tantas canecas de aguardiente. Una caneca por libro. La poesía y el alcohol nunca han vivido divorciados [...] Naturalmente, a las doce de la noche, hora en que Jota y el Monje Loco [Elmo Valencia] ofrecieron el “show pánico”, la caverna de Saint Tropez estaba encendida. Jota se apareció con una camisa abombachada de lunares blancos y negros, muy grandes, como las que usan los bailarines flamencos, y pronunció su discurso “de lanzamiento” [...] Terminado el show pánico, el largo Rochaix puso un long-play de Los Beatles y aquello

fue la apoteosis. No hubo nadie que quedara sin bailar. [Pardo Llada, columna Mirador, *Diario Occidente* (recorte de prensa, ca. 1966)]

De acuerdo con Jotamario Arbeláez, esa noche, luego de pronunciar su discurso, fueron soltados cien polluelos de colores, que salieron corriendo entre los pies de la gente, que ebria y entusiasmada siguió bailando sin notar que aplastaba a los animales. A pesar de que esta acción fue realizada con el deseo de dar continuidad a la realización de sus acciones escandalosas y absurdas, es inevitable pensar que esta acción fue realizada en el marco del mismo festival que había sido inaugurado con el solemne discurso de Elmo Valencia y Jotamario que antecedió la exposición “Testimonios”, en la que Carlos Granada, Augusto Rendón y Pedro Alcántara denunciaban en sus obras la vulneración del cuerpo en medio del contexto de la violencia de la década de los sesenta. En este sentido, el acto nadaísta podría ser interpretado como una alegoría a la paradoja constante de la sociedad colombiana, en la que la fiesta continúa a pesar de la barbarie, o incluso con ella.⁸⁷



« Imagen 51. *El Espectador* (27 de agosto de 1959). Alegre fiesta juvenil anoche.

87 Durante los últimos años, desde diferentes disciplinas del arte se ha reflexionado respecto a esa situación paradójica para construir piezas artísticas de diferente índole, tal como *Los incontados* de Mapa Teatro y *El carnaval del diablo* de L'Explose.

En correspondencia con la propuesta contracultural del nadaísmo, a diferencia de la solemnidad de los lanzamientos de libros de poesía, los nadaístas decidieron hacer de su lanzamiento una fiesta. En esa acción estaba presente el germen de las posibilidades performativas de la fiesta. De acuerdo con Vignolo (2015), la fiesta deviene *performance* debido a que en ella se crea un espacio y un tiempo específico en el que se dislocan las reglas establecidas del régimen de la cotidianidad, para dar lugar a la creación de nuevas reglas y papeles:

La fiesta refleja las relaciones de poder y las estructuras jerárquicas dominantes; por el otro [lado], es ahí donde surgen formas inéditas de resistencia y persistencia que permiten un reconocimiento radical de las diferencias, y una apertura hacia otros mundos posibles. Toda celebración pone en marcha dispositivos retóricos y materiales que buscan articular la dimensión cotidiana con la histórica y la mítica a través de lo que propongo llamar *regímenes de alteración festiva*. Con ello me refiero a un conjunto heterogéneo de políticas, prácticas y poéticas orientadas a generar alteraciones, ensayar alternativas y producir alteridades en un sistema social, a través de tácticas y estrategias propias del juego y del ritual [...] En esos juegos de alteración se ensayan alternativas de comportamiento, que permiten a los sujetos experimentarse por fuera de los propios hábitos cotidianos, roles sociales y modelos de referencia. El espacio de la fiesta es una heterotopía. [Vignolo, 2015, p. 138]

Los nadaístas hicieron de la fiesta parte de su postura en la cotidianidad, pues la apropiación del cuerpo, su atuendo, el uso de psicoactivos, el alcohol y la expresión del gozo de la sexualidad trastocaba del todo la relación con el cuerpo, que había sido satanizado por la larga tradición católica del país. En esa medida, esa fiesta era la expresión de la fiesta pública a la que habían convocado con su nueva forma de asumir su cuerpo y la vida. Esto constituyó uno de los elementos más atractivos de los nadaístas y, por supuesto, también el más criticado, puesto que sus detractores consideraban que al dejarse invitar por la burguesía de la que despotricaban caían en una gran incoherencia. Sin embargo, este aspecto develaba lo que significaban para la sociedad colombiana, la

posibilidad de una apertura a otras formas de actuar, pues de alguna manera la presencia de los nadaístas daba la licencia de comportarse distinto. Aquellas fiestas, que primero habían sido juzgadas inmorales, poco a poco se fueron haciendo completamente normales, atractivas y frecuentes para los bogotanos,⁸⁸ de manera que de la fiesta privada que se iniciaba en el cuerpo de cada nadaísta se desprendió una fiesta pública a la que todos fueron convocados, como preludio a las ideas *hippies* y de liberación sexual que llegarían al país a mediados de la década de los sesenta:

Alegre Levy a cada rato volaba por el techo [...] Edgard Bohmer, estrenó una peluca sensacional que de pronto apareció en la testa calva del poeta Javier Arias Ramírez; cinco barbudos no se perdieron un solo baile a go-go; Acevedo, Eagen, Guerrero, el argentino Satz —con su señora idéntica a Audrey Hepburn— y el propio Jota, de lo más inspirado [...] El fotógrafo Nereo se lamentaba con “la Botero” de no haber llevado a Saint Tropez su cámara “ojo de pescado” para captar aquella visión de aquelarre. Un grupo de juveniles admiradoras de Jotamario, pequeñitas, de minifalda y con unas chillantes medias azules, negras y blancas, iban y venían de un lado a otro en un traje absurdo y sin sentido. Hubo momentos en que el homenaje parecía un ensayo de Marat-Sade.⁸⁹ [Pardo Llada, columna Mirador, *Diario Occidente* (recorte de prensa, ca. junio de 1966)]

88 De acuerdo con Álvaro Medina, la fiesta fue otra propuesta que la provincia le impuso a la ciudad, pues en la capital, las fiestas, a principios de la década, transcurrían en las márgenes del acartonamiento y las convenciones sociales.

89 La fiesta era un espacio al que los jóvenes y artistas estaban vinculados de forma íntima. Así como existían las fiestas nadaístas, también estaban aquellas que se realizaban en la Colina de la Deshonra, nombre dado al barrio La Macarena, en Bogotá, inspirado en la película *The Hill*, de Sidney Lumet (1965), donde se encontraban los apartamentos de Enrique Grau, Hernán Díaz y Eduardo Ramírez Villamizar, centros de la fiesta, siendo el de Grau el más famoso. Allí se dio otro significado a la fiesta: de la formalidad y las buenas maneras se pasó a la extravagancia y el juego, a donde todos los artistas de la ciudad llegaban a participar de la bacanal, el juego y el éxtasis. Para entrar solo era necesario estar disfrazado. Además de las entrevistas a Carlos José Reyes, Álvaro Medina y Umberto Giangrandi, recopilados para esta investigación, también se cuenta con el artículo publicado por Lorenzo Morales *La deshonra de la colina* (2011) en la revista *Arcadía*.

El Primer Festival de Teatro de Cámara: Alejandro Jodorowsky en la Casa de la Cultura

Fanny Buitrago

Alexandro Jodorowsky, el hombre pánico

"Quiero los kilómetros recorridos por mí. Desdeño los kilómetros recorridos por otros".

"El arte es una tarea de asonno. Hay que matar. Matar. Matar".
Alejandro Jodorowsky.

Judio errante de 27 años, hijo de padre ruso y de madre argentina. En vida ha conlucido una cuidada biografía. Bachiller en un colegio nazi, estudiante de psicología y filosofía, libañero, pintor de paredes, director de teatro en Chile, mismo en París, autor de cuentos y juegos, escritor de historias de ciencia ficción, investigador del mundo páñico. Alejandro está ahora en otra fase evolutiva. Creó en el teatro del hombre, no se permite concesiones, se ha entregado a él con fervor mesianico. Para él, hacer teatro es ser el mismo. Es el hombre quien da, el hombre quien recibe, el hombre quien maneja el complicado engranaje de la existencia. El teatro no tiene que deformarse. Recitar Hamlet es un suicidio. El actor no cree en lo que dice. No es Hamlet, Hamlet tampoco es el actor. Shakespeare está muerto.

Alexandro Jodorowsky crea en Alejandro y se enfrenta con él. Cada palabra, cada gesto, cada miembro de su cuerpo, sirven sobre él una estructura fluctuante. "Mi mismo es el hijo de mí. Mis mismas creaciones, independientemente. Hoy soy una. Mañana podrá levantarse otro. Tráese de conocerme. Intencionalmente de que obra me comencé". Sobria a una aparición no es un privilegio para descubrir una fase pánica. Es apenas un momento de comunicación entre pánico y pánico. Es el actor: de ahí que los actores, género teatral cuando por él no pueden respectivo. Un actor es una ofrenda del actor y del hombre, teatro al público, solo puede suceder una vez. El actor,

pero se enfrenta a la destrucción del teatro tradicional. Alejandro pide a gritos que se supriman los textos. Se niega a montar obras de los creadores del mundo. Rechaza el mensaje de los otros por "considerarlo negativo". "Nada importado es arte — dice—. Prefiero un peso dado por mí, a la vuelta del mundo hecha por otro. Quiero los kilómetros recorridos por mí. Desdeño los kilómetros recorridos por otros".

Alexandro aclara que el actor no tiene nada que ver con el happening norteamericano. El primero es una continuación de la pintura, y del "pop-art" y representaría actos pánicos escenificados. El actor, visto directamente del teatro, por la supresión de las barreras entre público y actores, espontáneamente. El hombre se identifica con el hombre. El hombre se identifica con la vida. El hombre se identifica con la muerte. El actor es una continuación del teatro en la vida y legítimamente en la muerte, se imprime en pro de la creación.

Dado luego, se pensó hacer un actor en Bogotá. Alejandro encontró la ayuda desinteresada y espontánea de varias personas. Norman Melnik, Camilo Calderón, y algunos actores de la Casa de la Cultura. La lista de las cosas que se incluyeron es el futuro actor en la vida. Con lo mismo:

Un galpón sin acovechin de ninguna especie, pintado totalmente de blanco, desde el techo hasta el piso. Vigas blancas también. Un piano completamente destruido, y que sirviera de fondo a los músicos. Un animal muerto (una vaca, por ejemplo) que fuera sacrificada en escena. Una hilera de cubichales, al fondo del escenario,

que albergaran a diferentes personas ejecutando sus labores cotidianas. Dos tableros pánicos. Una revista formal que fuera tirándose de sangre, hasta quedar completamente roja. Una puerla en malhar color carne, sobre un lecho dorado, efectuando las posiciones del amor. Un hombre levantando un muro a medida que se desarrollan los acontecimientos. Si es posible, un cadáver. Una lechona asomando la cabeza al piso. Vigas blancas también. Un piano completamente destruido, y que sirviera de fondo a los músicos. Un animal muerto (una vaca, por ejemplo) que fuera sacrificada en escena. Una hilera de cubichales, al fondo del escenario,



ALEXANDRO JODOROWSKY: una fórmula para el teatro.

imposible que el actor de Jodorowsky se represente. "¿Qué puede suceder en escena?" No lo sé. Quizá haya sucedido cuando esa entrevista se publique.

Continuar hablando de Alejandro y su teatro pánico, ahora a este hombre exactamente, será parte de ese artículo que él redacta. Tanto demasiadas preguntas y a hacerlo. Deseo que me respondan las que "overen viva". Es preferible que sea el quien demuestre la idea que de él sus manos forjada.

F. —¿Qué concepto tiene de sí mismo?
R. —La memoria de un vasto infinito flota en una dolorosa esfera de vanidad.

Figuras sensaciones de placer corporal. Y, de pronto, aterral en el planeta Tierra es un cuerpo que no me pertenece. La sensación de ser más mi esqueleto que mi cuerpo o piel. Un receptor de radio como cualquier otro. Perdida la estructura de conocer al que transmite tras el micrófono.

F. —¿Qué transmutación sufre cada cuerpo cuando se abre a un receptor?
R. —Cuando me paro en un escenario no hay control de mí mismo. Desaparece todo que soy. Soy en quien mira. Habla en quien me oye. Parecería ser que la gente en grupo.

(Segue en la página 87).

« Imagen 53. El Tiempo (4 de septiembre de 1966). Entrevista de Fanny Buitrago a Alejandro Jodorowsky.

Por supuesto, la década de los sesenta constituyó un periodo en el que se dieron grandes transformaciones en la sociedad colombiana, por factores de diferente índole; sin embargo, la propuesta nadaísta constituyó el inicio de estas en el espacio de la cotidianidad. No obstante, los nadaístas no eran los únicos que estaban indagando esa apertura a la experimentación y el encuentro de nuevos regímenes sensibles. En su tesis, Marilyn León (2012), menciona al grupo Amauta, conformado por tres pintores y un escritor, el cual, siguiendo los postulados de Carlos Mariátegui, realizó varias acciones entre 1962 y 1964 en Bogotá, como

pintar su símbolo en las calles de la ciudad, la creación de un monumento efímero y la intervención en el XIV Salón de Artistas Colombianos. Además de los Amautas, en el teatro también se estaba dando un proceso de experimentación, primero con el grupo de teatro El Búho, luego con el Grupo de Teatro Estudio, de la Universidad Nacional, cuyos integrantes finalmente se reunieron en la Casa de la Cultura, espacio desde el cual se apostó por la renovación de la producción teatral del país.

Después de que Patricia Ariza había participado en la experiencia de la isla desaparecida que dio lugar a la novela *Islanada*, de Elmo Valencia, volvió a Bogotá, momento en el que decidió estudiar Bellas Artes en la Universidad Nacional, donde conoció a Santiago García, durante el montaje de la emblemática *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. Pero ese no fue el primer contacto del nadaísmo con el teatro, pues el 20 de abril de 1959 el grupo de teatro El Búho montó y presentó la obra *HK-111* de Gonzalo Arango en el teatro Ópera, de Bogotá.⁹⁰

Patricia Ariza se unió al proceso de montaje de la obra tomando notas sobre el proceso de creación. Después de varios meses de montaje, la obra sería estrenada en diciembre de 1965 en el teatro Colón, después de la gran expectativa que había suscitado el montaje de una obra que solo había sido representada cuatro veces. Pese a esto, el estreno se desarrolló en medio de una afrenta. García había decidido montar la obra con el objetivo de evidenciar la necesidad del compromiso del intelectual con la realidad; por ello, en el programa de mano de la obra incluyó un prólogo en el que denunciaba la responsabilidad de Oppenheimer en la creación de la bomba atómica. Esa crítica al gobierno estadounidense fue considerada inadecuada por las directivas de la Universidad, quienes a último momento decidieron decomisar los programas. A pesar de ello, a la salida de la obra, el público pudo leer el prólogo, gracias a que varios estudiantes vinculados al montaje, entre ellos Patricia, lo mimeografiaron y lo distribuyeron a la salida del teatro. Ante ese acto de censura, García decidió renunciar, y junto con otros estudiantes fundó la Casa de

90 Tres años después de que el grupo de teatro El Búho empezara a funcionar en las instalaciones de la Universidad Nacional (1962), el proyecto fue acogido de forma oficial por la Universidad, cuando Marta Traba, en ese entonces directora de la Sección Cultural de la Universidad, organizó la Facultad de Artes y, adscrito a ella, el Teatro Estudio.

la Cultura, mientras que Patricia Ariza y María Arango fundaron el Centro Universitario de la Cultura dentro de la Universidad, con el apoyo de Marta Traba. Durante 1966, los dos grupos trabajaron de forma conjunta con el objetivo de adelantar un proyecto de largo aliento que lograra consolidar un teatro nacional que fuera popular entre las personas que por lo general no tenían acceso a los espacios culturales.



« Imagen 54. *El Espacio* (9 de septiembre de 1969). Convención nadaista en la Casa de la Cultura. Jotamario y Eduardo Escobar. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Con ese propósito, durante la primera semana de agosto de 1966 se realizó el Primer Festival de Teatro de Cámara, en cuya organización no solo estuvieron involucrados Patricia Ariza y Santiago García, sino también Diego León Giraldo, Carlos José Reyes, Fanny Buitrago y Helena Cote (*El Tiempo*, 5 de agosto de 1966). El Festival se realizó en dos lugares: la Galería Colseguros y la Casa de la Cultura, donde se presentarían las

obras del Festival “a precios populares [...] a fin de que el público estudiantil y el formado por los trabajadores, pueda concurrir y conocer de cerca, el movimiento teatral vanguardista colombiano, que por cierto es muy intenso”. Con el objetivo de financiar el Festival se realizó el *Desfile de modas del año 2000* en el Salón Rojo del Hotel Tequendama, en el que se evidenciaba el trabajo interdisciplinario de los diferentes agentes de la cultura en ese momento y su cercanía, con el objetivo de propiciar un ambiente de renovación cultural en el país. Así, artistas como Feliza Bursztyn, Olga de Amaral, David Manzur, Alejandro Obregón, Norman Mejía, Álvaro Herrán y Omar Rayo, entre otros, diseñaron los vestidos que en el desfile exhibieron las diferentes modelos, una de las cuales fue Marta Traba.⁹¹ El desfile tuvo tanto éxito que fue necesario repetirlo, debido a que muchas personas quedaron por fuera. Aunque la asistencia al desfile no era popular, pues su público, por el contrario, era burgués y educado —finalmente, el objetivo era recolectar dinero—, en una nota anónima se insistió en la necesidad de cuidar el significado de lo culto:

Pero uno de los trabajos que debe proponerse la Casa de la Cultura es la educación del público. Por ejemplo, cerca de tres mil personas fueron atraídas por el desfile de modas de beneficio a las obras de la Casa de la Cultura, desfile de modas que consistió en esencia en mostrar inventos extravagantes, de buen humor y tomadura de pelo por parte de varios artistas colombianos. El resultado económico fue indudablemente benéfico a la cultura, pero vale la pena preguntarse cuántos de los asistentes de ese desfile de modas, que consistió en esencia en mostrar inventos extravagantes, de buen humor y tomadura de pelo por parte de varios artistas colombianos, van a teatro, a conciertos o a exposiciones. La respuesta, sin duda, será un índice aterrador de lo que son los problemas de la cultura en Colombia. [Recorte de prensa sin datos (ca. julio de 1966), registrado con el número 6333 en el Archivo del Teatro La Candelaria]

91 La participación de Marta Traba como modelo tenía connotaciones importantes, pues abandonaba la imagen de la papisa del arte para desfilarse en un traje lleno de humor con el que, en cierto modo, se presentaba una imagen más jovial de su presencia.

Esa supuesta preocupación por el estado de la cultura en el país, en realidad oculta el deseo de mantener la exclusividad del régimen sensible existente, al expresar entre líneas su molestia por un arte popular y masificado, del que no se pueda diferenciar, pues a uno de los espacios exclusivos, al que solo podían ingresar las élites, fueron convocadas las personas en masa, sin importar distinción alguna, con tal de que pudiera pagar la boleta de entrada. Desde el anonimato se activó el mismo mecanismo represivo y descalificador utilizado ante las acciones nadaístas. El escritor menciona las mismas características endilgadas a los nadaístas: extravagancia, humor y tomadura de pelo, pero con un grado mínimo de respeto; después de todo, en el evento habían participado agentes que hacían parte de ese régimen exclusivo de la cultura, de manera que se les atribuye un poco de legitimidad. Así que reclama por la irresponsabilidad de estos artistas, por confundir esas expresiones con el verdadero arte, por atentar contra su régimen exclusivo de lo sensible con su espectáculo, pues, según su parecer, ninguna de estas características podía considerarse propias de verdaderos elementos de la cultura. Más que un deseo de civilizar a las masas, aquí se encuentra la resistencia a la apertura y construcción de un nuevo régimen sensible, puesto que ello implicaba perder el estatus que les daba pertenecer a un régimen exclusivo que los diferenciaba de la masa.

Por eso, en la nota se enfatizaba en la existencia y conservación de una élite educada y *culta*, que se diferenciaba de la gran masa que, de acuerdo con la comprensión que de la cultura tenía el autor, no había desarrollado la *sensibilidad* necesaria para comprender el evento. Esta columna evidencia el deseo de una clase retardataria que se oponía a la popularización del arte, al establecer que solo había una única manera de lo sensible, la suya, es decir, un régimen de lo sensible excluyente, al que no le interesaba compartir espacio con la gente del común. De acuerdo con ello, el desfile se desarrolló como una *protoperformance*, pues, al recurrir a las estrategias del *show* y el espectáculo, se oponía a esa idea excluyente del régimen sensible establecido, para propiciar la aparición de otro, en el que la formalidad y la solemnidad eran suprimidas con el objetivo de llegar a interesarles a más personas.



« Imagen 55. *El Tiempo* (4 de agosto de 1966). Anuncio del *Desfile de modas del año 2000*.

Al Primer Festival de Teatro de Cámara fueron invitados como jurados Román Chalbaud, de Venezuela, Juan José Gurrola, de México, y Alejandro Jodorowsky, de Chile. Santiago García y Patricia Ariza habían conocido meses atrás a Gurrola y Jodorowsky durante una breve visita al país azteca, en la que quedaron sorprendidos con las propuestas transgresoras de estos dos creadores de teatro de vanguardia. Jodorowsky había llegado a México en 1959, después de un largo proceso de experimentación artística. Durante la década de los cincuenta, junto al poeta Enrique Lihn, realizó sus primeros ejercicios poéticos visuales, que irrumpían en los espacios públicos de Santiago de Chile; durante ese mismo periodo participó, junto a Nicanor Parra, Enrique Lihn y Jorge Bertin, en la publicación del periódico mural



Foto para EL ESPECTADOR — Sevilla

“ESTE LADO ES PARA ARRIBA...”.—Ante el diverso público de pintores, escritores, políticos y personajes de la radio y la televisión, se ve a la modelo Mireya luciendo la creación de Obregón, “Este lado para arriba”.

acrobáticos saltos y movimientos en “monky” y “Watussi”, pasó por la tarima con los “op” de David Manzur, especiales para un fin de semana en el planeta Marte. Provista de casco de cristal, luces interiores y cámaras de oxígeno, varias veces Lina, colocó a los bogotanos ante una escena de investigaciones espaciales, con detalles de suspenso y originalidad.

Sabiendo que tanto los artistas, como los modistos, la industria y las modelos, colaboraron desinteresadamente en todos los preparativos del

desfile que fácilmente puede recibir todos los superlativos, tratar de enumerarlos sería satisfactorio, pero un poco largo.

“De todas maneras que cada uno de los que pusieron su grano de arena, reciban sinceras felicitaciones de los que tuvieron oportunidad de admirar la grande obra de arte”, dijo ayer Beatriz de Botero, una de las modelos y coordinadora del desfile, que contribuirá al desarrollo del Primer Festival de Teatro de Cámara, iniciado en la Galería Colseguros por el

Centro Universitario de la Cultura.

El Cierre Sorpresa

Después de que Inge de Gutiérrez, Dora Franco, Lina Uribe, Patricia Delorme, Mariela de Venegas, Helen Causeau e Hila Strauss, enseñaron con profesionalismo inmaturo, los detalles extravagantes y revolucionarios de cada vestido, en donde Marlen Holdman, Olga de Amaral, Corrado y David Lohman, tuvieron su artística participación, las modelos Marta de Botero y Alicia Baraibar de

« Imagen 56.
El Tiempo (6 de agosto de 1966).
Reportaje sobre el Desfile de modas del año 2000.

Quebrantahuesos, en el que, retomando algunas técnicas dadaístas y surrealistas, se buscaba llegar a las personas del común, de la calle. Después de tener su propio local para trabajar la técnica de mimo, viajó a París, donde trabajó durante varios años con Marcel Marceau, al tiempo que se aproximaba al surrealismo y al mismo André Breton, por medio de la esposa de este, Elisa Bindhoff, también chilena. Allí, junto a Fernando Arrabal y Roland Topor decidieron fundar el Movimiento Pánico: “Proclamo desde ya que ‘pánico’ no es ni un grupo ni un movimiento artístico o literario; es más bien un estilo de vida. O mejor dicho, no sé lo que es. Yo prefería incluso decir que el pánico es más un antimovimiento que un movimiento” (Fernando Arrabal, cit. en Ganzerla, 2011).

Neva Ganzerla afirma que el movimiento pánico apareció de forma oficial el 7 de febrero de 1962 en la revista *La Brèche* dirigida por André Breton, en la que aparecen *Cinco relatos pánico*. A pesar de ello, los tres artistas, desde hacía algunos años trabajaban en su idea común de pánico, inspirada en la fuerza creativa y destructiva del dios Pan, una estética compulsiva, eufórica, humorística y llena de terror:

La base du Panic c'est... On peut dire qui est l'explosion de la raison. Ce qui on a prévues, c'est que aller de venir en évidence pour la science d'aujourd'hui que on été incapable de pouvoir d'expliquer le phénomène qui nous entoure avec les seules domaine de la raison. [...] Aujourd'hui nous avons une choix: ou l'absurde ou le mystère. C'est la choix scientifique: absurde ou mystère. Nous ne sommes pas pour l'absurde. Nous ne sommes pas des fanatiques de l'absurde, nous ne sommes pas des fanatiques du mystère, nous ne sommes pas des soldates de la confusion. Nous disons... l'incertitude, l'impossibilité d'expliquer, le fait que l'espace et le temps sont illusoire. Cette explosion nous montre que nous ne pouvons pas vivre accrochés a cette raison écrasant qui nous empêche de fleurir. [Fernando Arrabal, citado por Ganzerla, 2011, p. 50]

De acuerdo con Ganzerla, no se puede hablar de un movimiento pánico, sino de un grupo pánico, debido a que cada artista desarrolló su propia propuesta artística con algunas ideas en común, y a que se definió como un antimovimiento cuya única regla era la anarquía creativa: romper todas las reglas existentes.⁹² Inspirado en el dios griego Pan, la paradoja era el principio creativo, el choque entre opuestos, con lo que se pretendía suscitar una risa burlona que expresara el temor sentido ante las acciones, y cierta satisfacción frente a la explosión de la razón y cualquier regla. Con la idea de *pánico*, los artistas pretendían ir más allá de los postulados surrealistas que, en ese momento, ya eran institución y se habían estancado.

92 Aquí es inevitable establecer una comparación directa con el nadaísmo, con su propuesta, expresada ya en el *Manifiesto nadaísta* (1958), de destruir todo y no dejar ni una sola fe intacta.

El mismo año en el que se unieron los tres artistas alrededor de la idea de *pánico* se realizó en México *La ópera del orden*, presentada como el primer espectáculo del teatro pánico, en la que se anticipaba el surgimiento de los efímeros *actos pánico*, que rompían con todas las convenciones existentes del teatro. Debido a su contenido desconcertante y escandaloso, la obra, al igual que Jodorowsky, fueron censurados por la Iglesia mexicana.

A partir de ese momento, Jodorowsky tuvo que hacer teatro bajo otro nombre, puesto que le prohibieron hacerlo por dos años. En ese momento realizó *Las fábulas pánicas* y los primeros efímeros pánico, con el deseo de sacar el teatro de su espacio convencional, sin actores, y sin la posibilidad de que volvieran a ser repetidos.

Lo pánico aparece siempre como la anunciación de un nacimiento espiritual. Es por eso que hoy lo pánico adquiere más que nunca un precioso significado: estamos asistiendo a la agonía de una cultura antiaristotélica y al parto doloroso de un nuevo mundo no aristotélico [...] El pánico ve el tiempo no como una sucesión ordenada sino como un todo donde las cosas y los acontecimientos, pasados y presentes están en una eufórica mezcla. Para el artista pánico el espacio convencional del teatro es un fardo del cual hay que deshacerse: para llegar a la euforia pánica es preciso liberarse del edificio teatro, antes que nada. Tomen las formas que tomen, los teatros son concebidos para los actores y espectadores... imponen (principal factor antipánico) una concepción a priori de las relaciones entre el actor y el espacio... el lugar donde se realiza el efímero es un espacio con unos límites ambiguos, de tal manera que no se sabe dónde comienza la escena y dónde principia la realidad. [Fragmento de *Antología pánica* de Jodorowsky, citada por Alcázar (2014)]

Cuando Jodorowsky visitó Colombia por primera vez, en 1996, cuando Jodorowsky ya había realizado varios *efímeros pánico* en México: *Efímero* en la Escuela de Pintura de San Carlos (1962), *Canto al océano* (1963),⁹³

93 Este efímero fue realizado a partir de *Los cantos de Maldoror*, de Lautremont. En esta pieza participaron bailarines y mimos, y se destrozó un helicóptero, del cual debían bajar los actores, aparato que cayó en la alberca que hacía de escenario.

Efímero en el teatro Jesús Urueta (1963), *Dúo de amor incestuoso* (1963), *Orgía intelectual* (1963), *Espectáculo auditivo* (1965), *Espectáculo de vendimia* (1965), Efímero pánico con la escultura de Manuel Felguérez (1965) y *Espectáculo del cancán* (1965). Para hacerse una idea del grado de transgresión propuesto por Jodorowsky en sus efímeros, resulta conveniente tener presente la siguiente cita:

Hice otro en la escuela de Bellas Artes, uno tremendo donde bañé a una novia en una tina llena de sangre, y en la sangre había pulpos [...] En el teatro Urueta bebí sangre humana. El doctor Toledano se la sacó de las venas a mis alumnos, y ellos me invitaron a tomar un “tequila con sangrita” [...] Hubo un *happening* donde vinieron quinientos ganaderos porque crucifiqué una gallina. Alguien mató una gallina en escena mientras una actriz se comía un plato de pollo con mole, y Felguérez, con las tripas de la gallina pintó un cuadro abstracto. Vino gente que en esa época era del MURO [Movimiento Universitario de Renovadora Orientación, grupo porril estudiantil de extrema derecha que operaba en la UNAM en los años sesenta], y me dijo que yo estaba hablando mal de la Virgen María. No sé qué relación hay entre una gallina y la Virgen. [Fragmento de *Antología pánica*, de Jodorowsky, citada por Josefina Alcázar]

Por su parte, Juan José Gurrola también era considerado un vanguardista en el teatro mexicano, pues no solo se había ocupado de montar obras del teatro del absurdo europeo, sino que también había realizado algunas experimentaciones performativas, como *Jazz palabra* (1963) — un *show* político-musical montado a partir de un texto de Juan Vicente Melo, Juan García Ponce y Carlos Monsivais—, y luego montó *¿Será esfera o disco?* (1964), acción durante la cual intentó corroborar la redondez de la tierra en el Lago de Chapala.

Además de fungir como jurado, Jodorowsky fue invitado a realizar uno de sus *efímeros pánico* en el Festival, concepto del todo desconocido para el público colombiano. Al preguntar a Patricia Ariza y Carlos José Reyes si en el país se tenía alguna idea sobre su propuesta teatral antes de su visita, los dos artistas del teatro colombiano respondieron que su obra y su propuesta eran completamente desconocidas, de manera que

su visita resultaba todo un acontecimiento. De manera que la primera vez que el público general supo de los *efímeros pánico* fue cuando leyó el reportaje realizado por Fanny Buitrago. Allí incluía una definición de este tipo de acciones a partir de la conversación sostenida con Jodorowsky:

Es [el teatro] apenas un medio de comunicación entre el público y los actores: de ahí que los efímeros, género teatral creado por él, no puedan repetirse. Un efímero es una ofrenda del actor y del hombre teatral al público. Sólo puede suceder una vez. El efímero se encamina a la destrucción del teatro tradicional. Alexandro pide a gritos que se supriman los textos. Se niega a montar obras de los creadores del absurdo. Rechaza el mensaje de los otros por considerarlo negativo [...] Alexandro aclara que el efímero no tiene nada que ver con el *happening* norteamericano. El primero es una continuación de la pintura y del pop-art y representan actos plásticos escenificados. El efímero, viene directamente del teatro, por la supresión de las barreras entre público y actores, espontáneamente [...] El efímero es una continuación del teatro en la vida y lógicamente en la muerte. Se improvisa en pro de la creación. [Buitrago, 1966]

Esta propuesta constituía una transformación completa para la comprensión del hacer teatral en el país, en el que hasta hacía unos pocos años había surgido el primer grupo y sala de teatro independientes del país: El Búho. En este sentido, con el Festival, la Casa de la Cultura logró incidir en la producción teatral nacional, pues además de constituirse en un espacio completamente abierto a la experimentación y el trabajo colectivo e interdisciplinario, propiciaba la creación de propuestas interdisciplinarias tan transgresoras como la de Jodorowsky.

Respecto a la idea de hacer un efímero en Bogotá: Alejandro encontró la ayuda desinteresada y espontánea de varias personas, como Norman Mejía, Camilo Calderón y algunos actores de la Casa de la Cultura. La lista de las cosas que se incluyeron en el efímero que se realizaría eran tan bellas como aterradoras:

Un galpón sin accesorios de ninguna especie pintado íntegramente en blanco, desde el techo hasta el piso. Vigas blancas también. Un piano

para ser destruido, y que sirviera de imán a los sonidos. Un animal manso (una vaca, por ejemplo) que fuera sacrificado en escena. Una hilera de cubículos, al fondo del escenario que albergaran a diferentes personas ejecutando sus labores cotidianas. Dos tiburones plateados. Una novia formal que fuera tiñéndose de sangre, hasta quedar completamente roja. Una pareja en mallas color carne, sobre un lecho dorado, efectuando las posiciones del amor. Un hombre levantando un muro a medida que se desarrollan los acontecimientos. Si es posible, un cadáver. Una lechona enorme. Hachas, harina, látigos. Pollitos vivos. Otra novia. Un caballo crucificado. Un hombre metido en una artesa llena de salsa de chocolate. Un público vestido de blanco que firme un contrato especial. [Buitrago, 1966]

Es inevitable no establecer una relación directa con las imágenes absurdas construidas por los nadaístas en sus poemas y este largo listado de propuestas de Jodorowsky, pues en los dos resuena la pulsión sexual y el caos en ausencia de la razón. Sin embargo, nadie encontró relación alguna entre los actos nadaístas y la propuesta del artista chileno. A pesar de la expectativa que este artículo causó, el efímero pánico realizado por Jodorowsky en la Casa de la Cultura de Bogotá no fue tan transgresor. De acuerdo con Patricia Ariza, esto se debió a que Jodorowsky había propuesto matar un caballo, lo que fue considerado como una completa desfachatez por los artistas e intelectuales que habían colaborado con el *Desfile del año 2000*, especialmente Alejandro Obregón y Enrique Santos Calderón (Patricia Ariza, comunicación personal, marzo de 2014). Aunque no existe evidencia en la prensa de los efímeros pánicos realizados por Jodorowsky durante su estadía en el país, se ha podido establecer la realización de tres.

Carlos José Reyes, en ese momento vinculado a la Casa de la Cultura, recuerda que además de las presentaciones, Jodorowsky fue invitado a realizar un taller con los artistas y actores vinculados al centro cultural. Sobre esa experiencia, Reyes afirma que la visita de Jodorowsky significó la apertura a la imaginación, pues por medio de diferentes ejercicios, como dibujar un animal que no existiera, invitaba a los artistas a pensar por fuera de los esquemas establecidos y explorar su imaginación. Recuerda que en

esa ocasión Jodorowsky había mencionado que la palabra *pánico* tenía dos acepciones: una era el miedo, el terror, y otra, establecía la relación con el dios Pan. Así pues, los actos *pánico* eran acciones sorprendidas que trasgredían los ritos y prácticas de la cotidianidad y del teatro, para que el público se viera forzado a reaccionar y actuar de un modo completamente diferente del corriente, ya que, al obligar al espectador a resolver situaciones inesperadas, este debía recurrir a su imaginación para encontrar una forma nueva de reaccionar. A esa definición resulta pertinente agregar que, al preguntarle a Patricia Ariza sobre su experiencia en esos talleres, ella recuerda que Jodorowsky insistía en la necesidad de llevar el teatro al límite, porque de lo contrario se trataría de un teatro religioso que solo les mostraría a las personas la vida tal cual era, de manera que era necesario crear un teatro espectacular, rebelde y de protesta.

Además, la artista recuerda que participó en una conversación en la que se discutió la propuesta de Jodorowsky de romper un piano,⁹⁴ y se concluyó que esa destrucción representaba un esfuerzo económico muy grande, de manera que, de acuerdo con Carlos José Reyes, el efímero de Jodorowsky consistió en meter al poeta José Pubén en un barril que fue llenado con huevos. Luego de ello, el poeta salía completamente lleno de claras y yemas de huevos.⁹⁵ Además de estos dos relatos, se puede mencionar el referido por la investigadora mexicana Josefina Alcázar en su libro *Performance del yo*, en el que afirma que durante su visita a Bogotá, Gurrola y Jodorowsky caminaron por las calles de la ciudad vestidos de frailes y cantando salmos (p. 60). Además de esos efímeros, Jodorowsky realizó varias conferencias en la Universidad Nacional y la Universidad de los Andes, que, de acuerdo con los testigos de la época, estuvieron completamente llenas debido al gran impacto que causó su presencia en la ciudad.⁹⁶

94 Acción que ya había realizado en México, frente a las cámaras de televisión y que le costó la expulsión de esta.

95 Comunicación personal, 5 de julio de 2017.

96 Carlos José Reyes refiere que la sola presencia de Jodorowsky en las calles de Bogotá era todo un acontecimiento, debido a su atuendo estrafalario y la compañía de una mujer provocadoramente atractiva.

De acuerdo con Carlos José Reyes y Patricia Ariza, el impacto de la visita de Jodorowsky al país se evidenció en el ámbito teatral en el *Mágico 68*, realizado dos años después por la Casa de la Cultura. A este evento fueron convocados diferentes artistas que estaban interesados en la renovación del lenguaje artístico —Kepa Amuchastegui, Germán Moure, Carlos José Reyes y Miguel Torres, entre otros—,⁹⁷ para que propusieran *sketchs* o breves escenas con las que se provocara al público, sin necesidad de ningún desarrollo argumental ni teleológico. Debido a que no existe una memoria escrita de las acciones realizadas durante *Mágico 68*, a continuación se cita la descripción que hicieron algunos de sus protagonistas.

Carlos José Reyes recuerda que Kepa Amuchastegui realizó dos acciones. En una había creado una especie de edificio con tarimas, compuesto por seis espacios, en los que los actores cambiaban de actitud y expresión cada vez que se apagaban y prendían las luces del escenario. Se trataba de *flashes* de imágenes que no tenían ningún contenido argumental. Además de esta acción, refiere que Amuchastegui realizó una acción mucho más transgresora. Después de que el público se sentaba en el teatro, los actores empezaban a rodearlos a todos con un alambre que tenía algunas púas. Poco a poco, las luces iban desapareciendo, hasta que finalmente se apagaban cuando los actores terminaban de encerrar a los espectadores en la especie de jaula que habían construido. Cuanto más fuerte fuera el encierro, el impacto era mayor: “la gente se quedaba esperando a que fueran a salvarlos; entonces empezaban a aplaudir y chiflar. Pero al final se daban cuenta [de] que nadie iba a ir a hacerlo; entonces empezaban a salir por sus propios medios”. De acuerdo con Reyes, este era el efímero de mayor duración.⁹⁸

97 Esta lista de artistas fue compuesta a partir de las entrevistas realizadas a Patricia Ariza y Carlos José Reyes. Por otro lado, León (2012, p. 45) cita a Santiago García, quien afirma que al evento no solo fueron convocados artistas del ámbito teatral, sino también artistas plásticos cercanos a la Casa, pero no se menciona de forma específica a ninguno. Por el momento no se ha podido establecer qué artistas plásticos participaron.

98 Con seguridad para realizar esta acción fue necesario disponer la silletería del teatro de otra manera, lo cual suponía una aproximación a lo sugerido por Jodorowsky.

Además de esta, Reyes recuerda otra acción en la que se llenaba una maleta de huevos, y luego el actor se paraba encima de ella hasta romperlos. Una narración mucho más detallada de esa acción fue registrada por Santiago García en la tesis de León:

Un tipo entraba en la escena con dos maletas, una llena de huevos y una desocupada, en la llena tenía 150 huevos, y entonces yo tenía que pasar los huevos, uno por uno de la maleta llena a la maleta desocupada, y en eso me demoraba unos veinte minutos o media hora, pasando con mucho cuidado un huevo tras otro. Cuando estaba llena la maleta de huevos, saltaba encima, espichaba todos los huevos, y amenazaba al público con lanzarle el caldo de huevos que se había producido ahí. [Santiago García, citado por León, 2012, p. 46]

Además de esta acción, Carlos José Reyes afirma que Santiago García montó una acción a partir del poema *El señor de los milagros*, del escritor peruano Nicomedes Santa Cruz. La acción consistía en el desarrollo de una procesión, con campanas e incienso, mientras con un sentido irónico y crítico, los actores recitaban el poema refiriéndose al Señor de los Milagros, como una crítica a la íntima relación entre los terratenientes y la Iglesia en el país.

Carlos José Reyes también participó con dos propuestas. Una de ellas era una representación con muñecos de papel maché a partir de la idea popular de que el pez grande solo puede ser derrotado si los pequeños se unen. La otra comenzaba con tres actrices sentadas sobre varias tarimas, cubiertas completamente por el vestuario, lo que las hacía lucir como gigantes. Estas mujeres mantenían una conversación anodina, pero de tanto en tanto se preguntaban qué pasaría cuando de ellas se supiera la verdad. Esto se mantenía por unos minutos hasta que, luego del sonido de un timbre, las tres actrices salían del escenario, dejando al descubierto que aquello sobre lo que estaban sentadas eran ataúdes, sobre los que se hacía foco con las luces mientras se empezaba a escuchar un ruido ensordecedor.

Aunque no existe claridad sobre el tiempo de duración de cada uno de estos efímeros, Carlos José Reyes afirma que por lo general cada

acción tomaba entre quince y veinte minutos, por lo que cada noche el espectador podía presenciar varias acciones. Aunque actores, directores y artistas plásticos fueron convocados a hacer parte de ese laboratorio de experimentación, en la mayoría de estas piezas es evidente la intención de hacer un comentario crítico sobre el contexto político en el que se encontraba el país.⁹⁹

Sin embargo, estos no fueron los primeros experimentos performativos realizados por La Candelaria luego de la visita de Jodorowsky. En un artículo publicado el 3 de junio de 1967 en el *Diario Occidente*, Ricardo Suárez González en un artículo titulado *Teatro insólito*, compara, sin mencionarlos, la escritura de los nadaístas con las nuevas propuestas teatrales, para referirse a la transformación artística que se estaba dando en el país, que interpretaba como un “cambio de valores” que perjudicaba la producción de arte en el país:

En el curso de los últimos años se ha observado un progresivo desarrollo de una revolución literaria, la cual sobre un fondo habitualmente socio-político se muestra obsesionada por el distanciamiento de los modelos tradicionales [...] La sintaxis, el sentido estético de la construcción y el purismo idiomático en prosa; y la rima y la palabra leve de la poesía, son consideradas como fétulas y entelequias que conjuran contra la expresión espontánea; y en el teatro los autores muestran especial predilección por la truculencia y el absurdo [...] Uno de esos frutos, elocuente muestra de que estos jóvenes atolondrados están construyendo sobre la arena y deben muy pronto volver los ojos al patrimonio tradicional aun cuando no a sus convencionalismos académicos o buscar sendas nuevas pero fecundas, es la parte culminante de la primera presentación del “teatro insólito” en La Casa de la Cultura de Bogotá. En dicha escena el público es llamado a participar en el “drama” y su colaboración consiste en pisar 300 huevos, después de lo cual la “tortilla” es graciosamente derramada

99 Respecto al sentido político presente en estas piezas, es importante mencionar que Evtushenko, el poeta que por esos días se encontraba en el país, y que había asistido a la muestra, al final de la noche criticó el hecho de que la crítica política fuera tan evidente, pues esto implicaba una pérdida de la poesía. (Carlos José Reyes, comunicación personal, 16 de julio de 2017).

sobre el escenario [Archivo Biblioteca Pública Departamental de Cali.
Diario Occidente]

En la comparación entre la propuesta literaria nadaísta y esas primeras experimentaciones en el teatro, las expresiones artísticas no fueron asumidas como vanguardia, sino como una experimentación que no aportaba mucho a la producción artística del país. El autor de la nota insistía en que era necesario que esta nueva generación de artistas retomara el pasado pulcro y coherente de las producciones nacionales, lo que, como se ha dicho hasta el momento, manifestaba el interés en mantener el *statu quo* sensorial, por lo que estas expresiones eran leídas como actos de rebeldía sin ningún sentido ni futuro. Así, aunque al final de la reseña el autor matiza su apreciación de la acción, el autor califica la obra de una locura sin ningún fundamento estético, por lo que llama a la nueva generación de artistas colombianos a retomar los valores de la estética que los antecedió. La obra es considerada de *mal gusto* porque no sigue los cánones establecidos, sino que es una completa transgresión. Además de este tipo de presentaciones efímeras en las que se invitaba al espectador a participar en el escenario en medio de una situación absurda, la presencia de Jodorowsky también afectó la forma de concebir el teatro como espacio. De acuerdo con Carlos José Reyes, durante su visita, Jodorowsky insistió en que había que sacar al teatro de los límites establecidos, lo que significaba, o bien salir de su edificio, o transformar su estructura. Por esta razón, el dramaturgo y actor recuerda que

En el taller, Jodorowsky insistió en que no era necesario tener un teatro fijo, pues era mejor tener un espacio abierto, una serie de tarimas, de modo que cada obra pudiera crear el espacio, tanto para el montaje como para el público. ¿Por qué el público debía siempre estar allá sentado, quieto y pasivo y allá la obra en un escenario fijo? Eso había que destruirlo. Entonces, yo recuerdo que empezamos a hacer una serie de experimentos. Recuerdo que monté una obra que se llamaba *La gran imperfección frente a los muros de la ciudad*, donde el escenario era una tarima en la mitad y el público se distribuía a los dos lados de ella, de manera que unos es-

taban sentados frente a otros. Por supuesto, no había escenografía. Esa ruptura del espacio escénico nos la planteó Jodorowsky mucho antes de que nosotros conociéramos a Ariane Mnouchkine. [Carlos José Reyes, comunicación personal, 16 de julio de 2017]

La visita de Jodorowsky supuso un impacto importante para el teatro colombiano; sin embargo, tal como afirma Carlos José Reyes, luego del *Mágico 68*, la Casa de la Cultura no volvió a realizar este tipo de experiencias, ya que se dedicó a realizar montajes de obras completas. Probablemente esto se haya debido al interés del grupo de encontrar su propio lenguaje, en el que existía un claro interés político, debido al complejo contexto de violencia en el que se encontraba el país.

Así, aunque Jodorowsky continuó siendo un referente para la Casa de la Cultura —en 1969 montaron la obra de Fernando Arrabal *Fando y Lis*, bajo la dirección de Miguel Torres, de la que Jodorowsky había hecho su versión libre en cine el año inmediatamente anterior—, la propuesta de un teatro de protesta, rebelde y espectacular, no fue establecida como paradigma por este grupo teatral, debido a su interés de hacer del teatro un espacio para la discusión de la realidad política, de manera que, aunque sus integrantes conservaron la idea de provocar al público, lo hacían con el propósito de que tomara una posición sobre la realidad.¹⁰⁰

Los hermanos Jodorowsky y los nadaístas

Aunque no existe claridad respecto al primer momento en que los nadaístas empezaron a llamar a sus acciones disruptivas *actos pánico*, probablemente esto sucedió luego de la visita de Jodorowsky, debido al gran impacto que causó en la ciudad y al estrecho contacto que existía entre

¹⁰⁰ Aunque Jodorowsky mantuvo la espectacularidad de sus obras, en ellas también existía un sentido político, pero en un grado menos visible. Eso quedó en evidencia cuando fue amenazado de muerte y debió salir de México.

Gonzalo Arango y Santiago García.¹⁰¹ Sin embargo, desde el *Manifiesto nadaísta* (1958), Gonzalo Arango había declarado el terror como un arma para combatir el orden establecido, principio a partir del cual crearon sus acciones disruptivas, tal como se expuso antes en este capítulo. Sin darse cuenta, en una nota sin fecha exacta, José Pardo Llada describía el carácter performativo de las acciones nadaístas:¹⁰²

Los nadaístas son maestros en la “técnica del susto”. Así como en política hay una “técnica del golpe de Estado”, que estudió Malaparte, en literatura hay una técnica para asustar a las “gentes serias”. Es vieja, por supuesto. No la inventaron estos desmelenados muchachos. La practicaba Balzac, empatando a la burguesía con sus chalecos rojos; Oscar Wilde con la cínica proclama de sus vicios; Valle Inclán, azotando las calles de Madrid con sus blasfemias. Hoy son expertos en el estruendo literario, Jean Paul Sartre, Jean Cocteau y Henry Miller. [Pardo Llada, columna Mirador, *Diario Occidente* (recorte de prensa, s. f.)]

Aunque en esa columna el periodista critica que toda la atención de la prensa es acaparada por los nadaístas y sus escándalos, al establecer esa genealogía, legitima las acciones de los nadaístas, pues los relaciona con escritores europeos, que si bien no eran considerados canónicos en el país, su relevancia en la historia de la literatura occidental era conocida. Además de establecer ese pasado, en cierta medida ilustre, establece una relación entre el ejercicio del escritor y su corporeidad, pues evidencia que desde Balzac hasta Miller no se trataba de una postura, sino de una forma de asumir el cuerpo. En este sentido, esta nota resulta relevante, puesto que revela que, a pesar de la ausencia de referentes y elementos de análisis, comparando a los cuales se pudiera comprender el carácter renovador de la propuesta nadaísta, existió un interés por comprender

101 Como ya se mencionó, el primer contacto entre Gonzalo Arango y Santiago García data de 1959, cuando el grupo de teatro El Búho decidió montar *HK-III*, de Gonzalo Arango, bajo la dirección de Fausto Cabrera, siendo García el actor principal. A partir de ese momento surgió una amistad entre los dos artistas, hasta el punto de que llegaron a compartir vivienda.

102 Probablemente esta nota fue publicada en 1961, debido a que el autor menciona más adelante en su columna que hacía cuatro años el nadaísmo había sido fundado.

sus acciones, más allá de simplemente negarlas al considerarlas simples escándalos sin ninguna relevancia.

Más adelante, Pardo Llada establece una relación directa entre “las barbaridades” de Gonzalo Arango y el escritor español César González Ruano, vinculado al ultraísmo, al narrar el modo en que llamó la atención del público español al hablar mal de Cervantes en público. Aunque el ultraísmo no se caracterizó por realizar escándalos, esa relación es una de las pocas, si no la única de la época, en la que se relacionó al nadaísmo con las vanguardias europeas de principios de siglo. El autor no desarrolla esa relación para luego referirse al carácter escandaloso de los nadaístas, analizando su atuendo, tal como se refirió antes en este capítulo.

A pesar de esa aproximación de Pardo Llada, esta idea no se desarrolló más a lo largo de la década, pues, tal como se ha demostrado, las acciones nadaístas eran desechadas y descalificadas como simples escándalos o actos delincuenciales. Cuando, hacia el final de la década, comprendieron el concepto, puesto a circular por Jodorowsky en 1966, comenzaron a emparentarlas con una propuesta artística también de vanguardia. Aunque ello no significó adquirir una legitimidad, por el igual grado de descalificación e incompreensión del que eran objeto las propuestas de Jodorowsky en México, se emparentaban con una práctica que se desarrollaba en un marco específico, el teatro, de manera que sus punzones sobre la realidad dejaban de ser simples escándalos para convertirse en una práctica de vanguardia en el teatro.¹⁰³

En este sentido, el uso de la expresión *acto pánico* puede considerarse tardía, puesto que los nadaístas realizaron acciones disruptivas desde el comienzo de su historia, desde la primera aparición de Gonzalo Arango en la prensa, solo que no se trataba de acciones teatrales, sino vitales, en cuanto respondían a la urgencia de hacerse a un espacio dentro de la esfera pública. El sentido teatral y escandaloso hacía parte del germen

¹⁰³ Aunque no existe evidencia de la presencia de los nadaístas en ninguna de las actividades desarrolladas durante la estadía de Jodorowsky, muy probablemente los nadaístas que vivían en Bogotá en ese momento asistieron a las diferentes presentaciones del actor chileno, debido tanto por la cercanía de Gonzalo Arango a Santiago García, como por el flujo de interacción existente en la red artística e intelectual que existía en ese momento en Bogotá, y la relación que, a través de Patricia Ariza, los nadaístas tuvieron con los jóvenes vinculados al teatro en ese momento.

mismo del movimiento, según lo expuesto en el manifiesto mencionado. De manera que explicar la expresión performativa del nadaísmo por su contacto con las ideas de Jodorowsky resulta equivocado, pues además de que no coinciden las fechas, las acciones nadaístas surgieron del conocimiento profundo de los engranajes del funcionamiento de la sociedad colombiana, más que de una reflexión que partiera de una disciplina artística específica.

Al preguntarles a algunos de los miembros del nadaísmo respecto al uso de esa expresión para denominar sus acciones, con claras referencias al teatro pánico de Alejandro Jodorowsky, las respuestas no aportan claridad respecto al momento en que adoptaron ese nombre para sus actividades, ni tampoco el conocimiento sobre las propuestas del artista chileno, y por el momento no se ha encontrado ningún documento ni testimonio que evidencie una relación directa entre las dos propuestas artísticas.¹⁰⁴

Es necesario e importante mencionar que probablemente los nadaístas habían tenido noticia de las primeras experimentaciones (en Chile) y los efímeros de Jodorowsky gracias a la red de vanguardia alternativa que se constituyó durante la década de los sesenta en toda Latinoamérica. En la primera edición de la revista *El Corno Emplumado*, publicada en enero de 1962, aparecieron cuatro poemas de Raquel Jodorowsky, quien con el tiempo se hizo corresponsal de la revista en Lima,¹⁰⁵ donde residía desde 1950, gracias a la obtención de una beca universitaria. Aunque en esta revista, los poemas nadaístas aparecieron por primera vez en la séptima edición, en 1963, lo que permitiría suponer que en ese momento los nadaístas tuvieron conocimiento de la poeta chilena. Al preguntar a Jotamario Arbeláez por el primer contacto del nadaísmo con esta poeta, afirmó que sabía que, desde principios de la década, Raquel Jodorowsky y Gonzalo Arango se escribían, lo cual puede ser bastante probable, debido al trabajo de gestión cultural realizado por Arango por medio de

104 En el Archivo Nadaísta de la Biblioteca Piloto de Medellín existe una carpeta de correspondencia entre Jotamario Arbeláez y Raquel Jodorowsky, en donde se identificó que la carta más antigua data de 1965.

105 En la quinta edición de la revista, publicada en 1963, apareció como corresponsal para Perú.

correspondencia, así como por el hecho de que Raquel hubiera sido visitada por Allen Ginsberg en 1960, quien era un referente para Arango.¹⁰⁶ En este sentido, se podría pensar que Gonzalo Arango y Raquel Jodorowsky intercambiaron correspondencia, que seguramente aumentó con su coincidencia en *El Corno Emplumado*, momento en el que probablemente se inició un intercambio de ideas, entre las cuales podrían estar las experimentaciones artísticas de su hermano. En consecuencia, se podría suponer que algunas de las experimentaciones de Alejandro Jodorowsky fueron conocidas por Gonzalo Arango por ese intercambio de correspondencia, pero por el momento esto no se puede establecer claramente.

Los nadaístas también pudieron haber tenido conocimiento del actor por medio del escritor colombiano René Rebetez. Aunque no existe una biografía oficial que establezca claramente los movimientos de este escritor, a partir de un artículo de Regina Tattersfield se puede decir que luego de su estadía en Europa, Rebetez pasó una temporada en Medellín, donde conoció a Gonzalo Arango y Amílcar Osorio, con quienes mantuvo contacto desde que llegó a México en 1961. Aunque Rebetez y Alejandro Jodorowsky publicaron el primer número de la revista *Crononauta* en 1964, muy probablemente se conocieron en cuanto el colombiano llegó al país azteca, puesto que Jodorowsky llevaba ya cuatro años en México y era un personaje conocido en el ámbito cultural. Al igual que en el caso de Raquel, por el momento no se ha podido establecer documentalmente la evidencia del conocimiento de los nadaístas de la propuesta de Alejandro Jodorowsky, por medio del intercambio de correspondencia con Rebetez. De acuerdo con lo anterior, se continúa sin tener certeza del primer momento en que los nadaístas tuvieron conocimiento de las propuestas pánicas de Jodorowsky, pues hasta este momento solo se cuenta con la evidencia documental de un recorte del periódico *El Expreso*, del 20 de junio de 1964, en el que aparece un poema de Raquel dedicado a su hermano, hallado en el Archivo Personal de Jotamario Arbeláez, lo que evidenciaría la existencia de un intercambio de correspondencia anterior a esa fecha.

106 Por el momento no se puede confirmar esta información debido a que, entre los archivos existentes del nadaísmo, no se ha encontrado evidencia de esa correspondencia.

la época. Además de esto, el hecho de que los nadaístas no escribieran sobre sus acciones ni emplearan el término *actos pánico* antes de 1966 podría sugerir que no existía un conocimiento anterior a esa fecha de los efímeros pánico. Además de esto, de acuerdo con Josefina Alcázar, el primer efímero realizado por Jodorowsky tuvo lugar en México en 1962.

Hasta aquí se puede afirmar que las acciones nadaístas surgieron de la necesidad de hacerse a un espacio en el estrecho campo cultural del país, ya que no cumplían con los requerimientos necesarios para ello: no eran ni de la clase alta ni tenían la educación requerida —esto último como una decisión consciente de oponerse al orden establecido—. Debido a sus condiciones, los nadaístas sabían que para ser escuchados no sería suficiente con escribir de acuerdo con los cánones establecidos —algo que tampoco querían hacer y que Gonzalo Arango había constatado como insuficiente—, y mucho menos si sus textos eran transgresores y rompían con todas las convenciones. De manera que era necesario irrumpir en el escenario y enunciarse como bárbaros que romperían con todo lo establecido, por lo que fue necesaria la escritura de un manifiesto y su performatividad para evidenciar el inicio de su lucha.

Además de esto, aunque en las acciones nadaístas se puede identificar el ánimo caótico y disruptivo de los efímeros pánico de Jodorowsky, las acciones de los nadaístas eran menos elaboradas. Como se puso de manifiesto, muchas veces las acciones no se desarrollaron siguiendo un guion ni una dramaturgia específica, sino que simplemente se creaban situaciones que rompían la cotidianidad por medio de elementos muy sencillos pensados con un alto sentido humorístico e irónico. Además, a diferencia de las acciones de Jodorowsky realizadas en el marco de una disciplina estética, y a partir de la reflexión del lenguaje de la misma, las acciones nadaístas no lo hacían dentro de ninguna disciplina ni con un lenguaje específico, pues eran propuestas concebidas para el contexto específico colombiano que les interesaba subvertir, de manera que se hacían para un tiempo, un lugar y un evento específicos. Mientras que con sus obras, Jodorowsky estaba interesado en dislocar las convenciones del teatro y el arte, con unos elementos políticos muy específicos, los nadaístas querían dislocar con sus acciones la extrema pacatería de la sociedad colombiana, la vida misma. No les interesaba romper un lenguaje, sino una cultura.

En este sentido, se puede afirmar que lo que los intelectuales de la época vieron como simples *shows* que no harían santiguar a ninguna beata, en realidad lograron denunciar la existencia de un régimen de lo sensible, del cual era posible liberarse si se asumía el espacio de lo sensible como el espacio propio para la libertad de la imaginación, con el propósito de acometer la construcción individual de la belleza en el presente, sin ninguna atadura ni restricción formal.

Así, lo que los nadaístas realizaron con la urgencia de crear un espacio en blanco, libre para el descubrimiento de lo sensible en la corporeidad, respondiendo a la especificidad de sus necesidades expresivas, al margen del lenguaje artístico, se puede considerar parte de uno de los antecedentes de la historia del *performance*, no solo en Colombia, sino en Latinoamérica. El escenario de sus acciones disruptivas no se desarrollaba en ni *para* el teatro ni el arte, sino en el vasto espacio de la esfera pública.

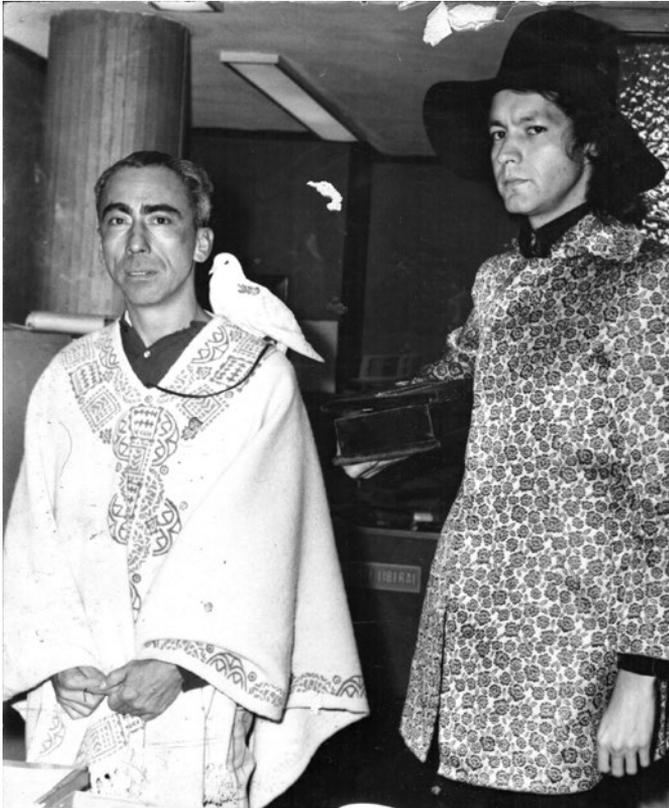
Actos pánico nadaístas después de 1966

Después de 1966, los nadaístas empezaron a denominar sus acciones disruptivas como *actos pánico*. En la nota de *El Espectador*, Arango anunciaba la presentación de *El poeta en su casa*, de Jotamario Arbeláez, con un acto pánico, en el que se retomaría su idea de una belleza violenta capaz de destruir las convenciones:

Aquí no se trata de la virtud poética que hacía mártires y sabios a los vates de otra edad. Esta poesía se parece más a un crimen perfecto, al ingreso a la libertad en lo prohibido, en las fronteras del terror. ¿Por qué no sustituir la belleza ideal por la belleza violenta? Hay prisiones estéticamente bellas y templos horriblos que semejan sepulcros. Bello es un hongo atómico y sin embargo nos mata.¹⁰⁷ Si la finalidad del nadaísmo no es el arte ni la

107 Aquí aparece una idea completamente contraria a la enunciada en 1963 por Arango, cuando hacía un llamado, desde su filantropía humanista, a tomar una posición frente a la amenaza atómica.

verdad, ni la razón, como valores Eternos, en cambio *nos ofrece una estética de la ignominia inseparable de una ética del terror*: testimonian un universo absurdo y una humanidad sin redención que se precipita en la nada, desorientados por las falsificaciones por el Espíritu. La poesía de J. Mario abre a la sensibilidad de nuestra generación a un horizonte de *belleza guerrera combativa, de cuchillo en el alma*. No es placentera ni contemplativa; no redime a la humanidad, ni ofrece la tierra prometida, ni el confort, ni la felicidad. Si excita, no es a nuestros sentimientos románticos, sino a nuestra alma trágica. No comunica nada a la razón pura, ni al puro corazón sino a la conciencia, su luz alumbra el laberinto interior. [*El Espectador*, 2 de abril de 1967. *Cursivas agregadas*]



≈ Imagen 58. Robinson Buitre (1970). Fotografía tomada en la calle 60 después del lanzamiento de *El libro rojo de Rojas*, en medio de un concierto *hippie* del grupo La Gran Sociedad del Estado. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Aunque en este texto Arango retoma sus planteamientos respecto a una idea de nueva belleza que no condice con la virtud, sino que se encuentra atada a la experiencia inmanente, radicaliza aún más la propuesta nadaísta de destrucción y barbarie al señalar el terror como arma de lucha: “una estética de la ignominia inseparable de una ética del terror”. Allí condensa la postura nadaísta ante la vida y desde donde se constituían sus acciones disruptivas. Por supuesto, en estas palabras posteriores resuenan las ideas que Alejandro Jodorowsky había compartido en la Casa de la Cultura, pero más que como una emulación, como una continuación de un grito y una inquietud que se extendió por toda la región. La coincidencia en diferentes partes del continente de la misma necesidad de destruir todas las falsas ideas que habían conducido a la humanidad a estar bajo la amenaza atómica se extendió como un grito por todo el continente. Todos los jóvenes situados al margen que consideraban que la vida era otra cosa y que era posible construir otro mundo, gritaron al mismo tiempo como gesto de guerra de destrucción, primero de las restricciones y las convenciones en cada uno de sus países, y luego como un grito común que resonó e hizo eco en el *Aullido* de Allen Ginsberg.

Aunque no se conocían, todos estaban gritando, buscando y experimentando formas nuevas de belleza, así que todos coincidieron en un grito generacional de destrucción: era necesario crear un espacio nuevo para la vida. Fue esta, la generación *beat*, la que se encargó de destruir todo lo que fuera necesario para crear esa posibilidad de espacio en blanco para la libertad; ellos fueron la vanguardia, los pioneros, quienes lucharon por abrir espacio para que después fuera posible la aparición del *hippismo*, que pudo surgir gracias a que otros iniciaron la carrera de destrucción necesaria para construir un nuevo paradigma de vida y de belleza. La aparición del *hippismo* habría sido imposible si antes no se hubiese pronunciado ese grito profundo que dio inicio a la destrucción de todos los paradigmas que impedían posibilidades de vida diferentes de las que el modelo de progreso moderno capitalista había instaurado como sueño que no hacía más que uniformar las almas y los corazones de los jóvenes para que continuaran alimentando la máquina de producción que al final les robaba su vida.

Permiso para Fiesta Hippie Piden a Urrea

Una carta sin precedentes fue enviada por el poeta nadaísta Jotamarío al alcalde mayor Emilio Urrea, solicitándole permiso para consumir "cannabis nativa" (marihuana) en vez de coctel, en una ceremonia hippie programada para la noche del lunes.

El "acto total" se llevará a cabo públicamente en los pasajes de la calle 60 con carrera 9ª donde actualmente funcionan trece almacenes de modas y artesanía hippie, organizados a raíz de que del parque que les servía de cuartel general fueron expulsados por la policía.

La ceremonia estará integrada por una exposición de "pintura subterránea" para luz negra del artista Héctor Marin, un concierto de "música pop" del conjunto Aeda, y un recital de "poesía nadaísta" de Jotamarío.

Las razones que invoca el

poeta en su carta al burgo-maestre están sintetizadas en este párrafo:

"Como necesitamos de nuestros invitados a la ceremonia un máximo de compenetración con nuestras manifestaciones artísticas, y eso no puede lograrse a través del ofrecimiento del tradicional coctel intervenido de alcohol que ya es ajeno a nuestras costumbres, queremos solicitarle muy respetuosamente que nos conceda permiso para, por un plazo no mayor de dos horas, ofrecer a los asistentes selectos cigarrillos de cannabis sativa".

Termina su mensaje el líder vanguardista advirtiendo al burgo-maestre que la concesión de ese permiso lo convertiría en "el primer alcalde de la onda del mundo".

Existe expectativa en los círculos juveniles por la respuesta gubernamental a la atrevida solicitud.



Minifestival "Hippy"

La juventud "hippie" de Bogotá, imitación de la que tanta preocupación causa en Europa y en los Estados Unidos por su "filosofía" de no hacer nada, invitó a una fiesta en Chapinero, organizada por el poeta nadaísta Jotamarío, quien quiso así promover el lanzamiento de un libro suyo. La "boutade" espectacular en esta ocasión consistió en pedir al alcalde Urrea autorización para fumar marihuana, pero él contestó que cualquier violación de las leyes vigentes sería castigada. - Pág. 9ª.

≈ Imagen 59. *El Espectador* (28 de noviembre de 1969). Permiso para fiesta hippie piden a Urrea. Archivo de Jotamarío Arbeláez.

Invasión Hippie en Bogotá

BOGOTÁ. 1º (Colombia Press) Severas sanciones, de acuerdo con lo que establece la ley para los "hippies" que violen esta noche las disposiciones sobre "moral y consumo de marihuana y otros actos impúdicos" aplicará la alcaldía de Bogotá. Así lo acaba de anunciar el alcalde Emilio Urrea en un mensaje de respuesta al nadaísta J. Mario quien pidió permiso al gobierno distrital para efectuar un acto callejero y una exposición denominada "mariposas para la tumba de Brian Jones" que se inauguró a las seis p.m. en la galería "El Escarabajo Dorado" del pasaje de la calle 60 con la carrera novena, central residencial y comercial de Chapinero.

Las muchachas "hippies" hicieron su aparición, desde las seis de la tarde, vistiendo atunados "inmorales", blusas transparentes y sin brassieres y algunas "disfrazadas de Evas". Más de 200 melenudos las acompañaban, también con vestimentas estrafalarias y con melenas, la mayoría, que alcanzaban a cubrirles la espalda.

La fiesta de los "hippies" programada para esta noche comprendía un programa dentro del cual no había luz durante la exposición, la que podría verse utilizando la lámpara de luz negra. En cambio de coctail se sirvieron bebidas con drogas heroicas y se fumaba "cigarrillos dorados", marihuana.

≈ Imagen 60. *El Espectador* (diciembre de 1969). Invasión hippie en Bogotá. Archivo de Jotamarío Arbeláez.

Las acciones disruptivas nadaístas y los efímeros pánico de Jodorowsky eran la expresión localizada de ese grito, que coincidía temporalmente con otros. Después de 1966, los nadaístas continuaron realizando sus acciones disruptivas, pero ahora empleando el nombre de *actos pánico*, con el propósito de cumplir con su misión de destruir para abrir espacio, para pensar que era posible un espacio en el que por lo menos pudiera imaginarse otra forma de vida, diferente de la establecida.

En un artículo sin fecha precisa se anuncia la realización de un *happening* por los *hippies* en Cali, por Manuel Quinto, quien había asumido la dirección —si es que esto era posible— del *hippismo* en el país. De acuerdo con Eduardo Zalamea, autor del artículo, los *hippies* realizarían el acto más controvertido en el Festival de Vanguardia de 1968. En el artículo es evidente la indiferenciación entre unos y otros: “El golpe de gracia en el Festival de Vanguardia lo darán los hippies, nadaístas y anarquistas, con el happeming músico-agresivo ‘Palos para la Paz’”. El error de ortografía evidencia que si bien se empezaba a saber de las nuevas propuestas estéticas que se realizaban en el exterior, ya con su nombre oficial, aún no existía mucha claridad al respecto. La relación de patrocinio del nadaísmo es evidente. Zalamea menciona cómo, al igual que los nadaístas al inicio de la década, los *hippies* se habían tomado la ciudad como un acontecimiento construido mediante la presencia, pero ya no como el lugar de los marginados nadaístas, sino como una postura popularizada y adoptada por muchos más jóvenes en el país:

Manuel Quinto ha anunciado que el movimiento marcha a pasos abominables y que “ahora solo hay melenas de luz”. Dijo además que cualquier polémica que hayan suscitado sus pasadas “invasiones de hippies” a Cali, o su intervención en la mesa redonda “porque los hippies” a principios del año aquí y que fue calificada como “Política de alcantarilla”, no tiene ninguna vigencia ahora, puesto que el periódico y la invasión eran “solo los mensajeros de la llegada de los mesías de la vía láctea”. [*El Espectador*, ca. 1969]

El nadaísmo aparecía como una fuerza incontenible en el IV Festival de Vanguardia. Indudablemente, el nadaísmo abrió paso al *hippismo* al

país, creó las condiciones necesarias para que apareciera, y así lo entendía la sociedad colombiana, cuando al referirse a una de sus acciones les atribuía la misma palabra que había adjudicado a la literatura nadaístas: “de alcantarilla”. Luego de esa presentación, Zalamea hace una larga lista de actos —ya sin el adjetivo *pánico*— en los que se inscriben acciones que recuperaban la idea disruptiva de los nadaístas, pero ahora con un ánimo mucho más estético y *new age*, lo que suponía la pérdida de las reivindicaciones de transformación social que esgrimían los nadaístas: “Conferencia-ceremonia ‘El peligro de las Garzas podridas en el Acueducto’ que se ocurrirá en el acueducto municipal de Bogotá, producida por Manuel Quinto, la Santa Zan y J. Mario”. Se anuncia la publicación del libro *Mi leche*, una experimentación editorial en la que resonaban las ideas de la poesía concreta en el manejo del espacio, con las que los nadaístas habían coqueteado tímidamente sin llegar a hacer de ella un arma de transgresión:

Publicación del libro “Mi leche”, que será una integración poético-gráfica igual que lo es la voz y sonido en la música sicodélica. El Libro tendrá largos desiertos blancos que se extenderán a través de las formas y de las letras giratorias que ha diseñado el escultor-físico Liberto Cuervo, asegura que “cada página será un taxi a los planetas”. [*El Espectador* (recorte de prensa s. d., ca. 1969)]

Se observa un movimiento mucho más organizado, pero también más relacionado a otra clase social, con una mejor capacidad adquisitiva, pues se habla de la toma en arriendo, en Bogotá, de un sitio que funcionaría como lugar de encuentro para la realización de actividades como “Presentaciones sicodélicas semanales ‘Viernes de Co-romper’, con la gigantesca escultura ‘Agresión Nocturna en las partes vitales del Vía’, con conjuntos sicodélicos, lectura de poemas, cantos de mantras, etc. Libardo Cuervo, Ricardo Cortázar y Miguel Suárez dirigirán esto”.



⚡ Imagen 61. Sin autor (s. f.). Fiesta *hippie* en Cali. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Pese a que el *hippismo* tuvo lugar en el país gracias al espacio que abrió el nadaísmo, aunque quiso enunciar su propio escenario, a pesar de la clara relación con lo adelantado por el nadaísmo, el primer movimiento en realizar tomas de la ciudad, en hacer publicaciones independientes con un sentido estético diferente y, por supuesto, con acciones disruptivas. Al final de la nota, Manuel Quinto se encarga de diferenciarse del nadaísmo al poner un nuevo nombre a todas esas actividades alternativas, que claramente habían sido realizadas por los nadaístas, así que en lugar de continuar con el uso de la expresión *actos pánico* para denominar sus actividades alternativas, decidió nombrarlas simplemente como *actos*. Manuel Quinto termina diciendo:

Con los actos de El Acto, que es el nombre que le hemos dado a toda esta ráfaga de locuras y además lo que nos servirá de “clan” publicitario,

porque como publicistas somos los mejores del mundo y como si fuera poco, unos poetas extraordinarios, acabaremos de embutirle a la sociedad por el embudo de nuestras artes, la semilla necesaria para que el gigante de mañana que nacerá sobre nuestras cenizas aromáticas pueda hablar y hacer el amor sin una píldora en la mano y un carnet de sanidad en la otra, con toda la magia megatónica con que nosotros mantenemos nuestros ritos frágiles por medio de insultos en las calles y nos aniquila con ejércitos en las lomas. [*El Espectador* (recorte de prensa s. d., ca. 1969)]

En este fragmento del discurso del *hippie* de Colombia resuenan claramente las ideas y los lemas empleados por los nadaístas a lo largo de la década para proponerse como generación de vanguardia. En este artículo es evidente el traspaso de una energía combativa de unos jóvenes a otros, gracias a las actividades desarrolladas por los primeros. A menudo el nadaísmo ha sido considerado con desdén por la Academia, tanto la literaria como la de las artes, por considerar que no fueron más que un grupo de *hippies* ruidosos y escandalosos, relación sustentada en que, si bien ellos no fueron *hippies*, dieron lugar a su aparición en el país, gracias a su aullido corporal contra lo establecido.

En esa nota, haciendo referencia al final de los dos festivales, el nadaísta de Vanguardia y el *hippie*, se informa que se rendiría homenaje a Óscar Gil, el Hombre Llama, que hacía poco había sido asesinado por las fuerzas ocultas de la derecha colombiana. Este fue uno de los personajes más sorprendentes de la década de los sesenta en el país. No existe una historia oficial o no oficial sobre él, si bien se sabe que, siguiendo sus convicciones políticas de izquierda, continuamente se subía a los edificios institucionales del centro para lanzar arengas políticas con las que, si bien buscaba mover a los colombianos a tomar una posición sobre la nueva alianza de las élites en el gobierno, terminaban convertidas en todo un espectáculo. Esa performatividad política de apropiación de la calle como escenario para la discusión fue asumida por los nadaístas como un gesto transgresor, y despertó una simpatía que muchas veces hizo a que se pensara que el Hombre Llama era uno de los nadaístas. Aunque existía simpatía entre los nadaístas y el Hombre Llama, este fue más un disidente político que un nadaísta. A pesar de que no estuvo

directamente vinculado al nadaísmo, conviene mencionarlo debido a que evidencia, por un lado, la necesidad de disrupción que las mentes más liberales del país sentían en medio de la estricta sociedad colombiana, y por otro, la agresividad del Estado para responder a todo aquel que no se comportara de acuerdo con la normalidad estatuida, en los parámetros de la homogeneidad y el orden establecido.

Hacia el final de esa década, el nadaísmo devino *hippismo*, ya que algunos de sus miembros, como Jotamario y Elmo Valencia, empezaron a hacer parte de este movimiento, mientras los demás se integraban de una u otra manera al sistema que habían combatido y cuestionado. En ese momento, las ideas nadaístas fueron confundidas con *hippismo*, lo que explica que a menudo se confundan las dos propuestas juveniles, sin establecer una clara diferencia. Mientras esto sucedía con el nadaísmo, los otros agentes culturales que en Colombia hacían propuestas alternativas a la cultura oficial se sintieron impelidos a adoptar una posición política frente al crudo contexto de violencia y el presunto acuerdo de paz político realizado entre las élites. Así, hacia el final de la década, los nadaístas perdieron su capacidad de impacto, por un lado, porque habían sido absorbidos por el *hippismo*, y por otro, porque en ese contexto politizado prefirieron no asumir una posición ideológica precisa, por lo que poco a poco su capacidad transgresora fue perdiendo su poder en el contexto cultural del país. Así pues, terminaron siendo considerados *hippies* desocupados que no tenían un verdadero compromiso político. Eso hizo que se quedaran rezagados en el ambiente bullente de finales de la década.

En consecuencia, las acciones disruptivas que los nadaístas realizaron después de 1968 perdieron todo su poder de ruptura. Así, las conferencias del nadaísmo que, literalmente, a todo vapor realizaba Jotamario en el hotel San Francisco, en Bogotá, ya no tenían ningún efecto, pues eran acciones planteadas como un simple *show* de entretenimiento, a las que solo un reducido grupo de personas podía acceder. Sin embargo, hay que admitir que, a pesar de la pérdida de su capacidad disruptiva, sus acciones continuaban formulándose como actos al margen de la normalidad, de manera que, si bien no eran pensadas como *performances*, no se puede dejar de valorar la continua búsqueda de otras maneras de asumir la cultura.



« Imagen 62. Sin autor (s. f.). El nadaísmo a todo vapor. Jotamario Arbeláez en los baños turcos del hotel San Francisco, en Bogotá. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Fue así como las conferencias realizadas por los nadaístas con comida, como los huevos que preparó Jotamario Arbeláez o el pollo que se comió Elmo Valencia, en el marco de los Festivales de Vanguardia, ya no tenían un carácter volátil, sino que eran un gesto que, si bien contenían un sentido renovador, ya que implicaban establecer una relación diferente entre el conferencista y el público, en la medida en que el cuerpo aparecía en un estado natural y empático, eran realizadas como un lenguaje o una convención sin mayores pretensiones, pero podían tener relevancia en el campo del arte, en donde el recurso de la comida, del artista que prepara o come frente al público, se ha vuelto recurrente y es utilizado como lenguaje artístico hoy, cuando gran parte de las propuestas de *performance* han sido encerradas en los muros de las galerías y los museos, porque han perdido su capacidad disruptiva y se han convertido en lenguaje estético.

La asunción de los gestos performativos como recursos del lenguaje artístico también se dio en el teatro. Así, a principios de la década de los

sesenta, el concepto de *acción* y *performance* ya era recurrente, tanto en el teatro como en las galerías. Una evidencia de esa domesticación de las acciones, de cómo han pasado a formar parte del lenguaje artístico, es el modo en que fue presentado el “teatro acción” en el país:

La obra “Sagrada”, que será puesta en escena aquí, está basada en el tipo de técnica en concentración mental, inmersión al subconsciente, liberación del yo, intercalando técnicas de teatro moderno [...] La presentación de estos dos destacados actores argentinos, es esperada en los círculos culturales caleños, ya que ellos traen una nueva técnica en lo que es el teatro [...] Es así como presentarán escenas de catarsis, liberación total del subconsciente y sus obsesiones hasta el desbordamiento y estatismo en tono ritual. [*El País*, 12 de enero de 1970]

En el artículo se habla de un recurso artístico, una técnica con unos referentes claros en el teatro —el Living Theatre—, así como de un espacio preciso para su realización y las instituciones designadas para la circulación de los lenguajes artísticos. Si bien la acción terminó convirtiéndose en un lenguaje de exploración que renovó las disciplinas artísticas, estas volvieron a ser recluidas en los espacios institucionales del arte, de manera que dejaron de tener contacto con la cotidianidad y el flujo continuo de la vida, para convertirse en espectáculos artísticos que se desarrollan en un marco claramente definido, de manera que cualquier transgresión es más una exploración del lenguaje que una interrupción. Los espectadores asisten a la presentación de una obra artística, preparados para cualquier cosa, porque ya han aprendido a comportarse en este tipo de presentaciones, lo que supone, de nuevo, un estado de pasividad y tranquilidad. El espectador sabe que las provocaciones serán ajenas a él, porque se realizan en un marco que lo protege, el de la institución del arte.

Sexo y Violencia en Teatro Actual

Desbordamiento del Subconsciente en Escena

B de B

Con el nombre de "Teatro Acción" Martha Esviz y Yoel Novoa, actores argentinos que recorren América, país por país, desde Buenos Aires hasta Canadá, se encuentran aquí, con el fin de presentar ante el público caleno, "SAGRADA", teatro experimental basado en nuevas técnicas inspiradas en la escuela del polaco Jerzy Grotowsky intercaladas con las nuevas y casi opuestas del actual teatro "cool" londinense.

Es así como presentarán escenas de catarsis, liberación total del subconsciente y sus obsesiones hasta el desbordamiento y estatismo en tono ritual.

Unas y otras requieren igual concentración mental y esfuerzo físico

—oO—

"SAGRADA", que será puesta en escena por primera vez, el próximo viernes en "La Tertulia", a partir de las 7 de la noche, consta de nueve secuencias. Dirigido, ideado y protagonizado por Martha y Yoel. No hay escenografía, ni maquillaje ni vestuario.

—Se trata de un teatro diferente, que expresa la obsesión, los traumas, el éxtasis, en fin, todo ese mundo interior que llevamos escondido. Extrovertimos todo ese subconsciente, lo desbordamos a través de una hipersensibilización, para llegar al público. El público lo rechaza, porque se siente identificado con él, pero jamás estará indiferente. —afirma Martha Esviz, quien como su esposo Yoel, terminó estudios de teatro y arte dramático en la Escuela de Arte Dramático "Angela Ferrer Jaimes, de Buenos Aires.

—oO—

"Libertad y otras Intoxicaciones"

El punto de partida, de estos jóvenes y extraordinarios actores, fue el "Living Theatre 7", elenco de Estados Unidos, con el cual tuvo contacto directo, Mario Trejo, dramaturgo argentino, quien obtuvo el Primer Premio de poesía en la Casa de las Américas.

A su regreso a Buenos Aires, seleccionó un extenso

grupo de actores argentinos. —Quería poner en práctica las técnicas aprendidas en Estados Unidos. Necesitaba tres actores, y fuimos escogidos nosotros dos y otro joven —dijo Yoel.

El grupo se formó con poetas, sociólogos, estudiantes de arquitectura, pintores, y toda clase de intelectuales.

Se creó entonces "Libertad y otras Intoxicaciones", dar algo que fue el suceso artístico del año (1967), en Argentina. La crítica argentina dijo de la obra que "la voz y el cuerpo de los actores dinamizados es un fastuoso juego que fascina y rechaza a la vez, atrapa y renouga".

Vinieron otras obras: "Senor Frankenstein", de Ruben de León; "Aventuras 1 y 2", "Futura", "Love and Song", "Ubu Encadenado" y "El Timón de Atenas de Shakespeare.

—Un famoso director de teatro neoyorquino, nos vio actuar, y firmamos contrato. Pero diferencias con el director del grupo, ocasionaron nuestra separación definitiva.

En Quito y Guayaquil, hicimos teatro con grupos de la primera ciudad de Colombia que visitamos", expresó la actriz.

VIOLENCIA Y SEXO

—El teatro de Uds. lleva un mensaje de tipo político? preguntamos a Yoel.

—No. En nuestra época hay una exaltación de violencia y sexo. La angustia vital del hombre actual, está basada en ellas. Hay diferentes formas de expresar

estas cosas. No tratamos de dar símbolos, sino de hacer algo totalmente epidérmico. —Por qué actuarán en "La Tertulia" únicamente?

≈ Imagen 63. *El País* (12 de enero de 1970). Sexo y violencia en teatro actual. Archivo Museo La Tertulia.

Las acciones nadaístas, cargadas de humor e ironía—como cuando Jotamario posó de maniquí en la vitrina de un almacén, o cuando algunos nadaístas salían en Medellín con el negro Lumumba, con una cadena al cuello, o cuando decidieron pedir por teléfono el envío de varios arreglos florales para atiborrar de facturas a la cafetería San Francisco, de la que los habían expulsado por no consumir—, fueron olvidadas porque fueron consideradas un simple juego escandaloso que no tenía ninguna relevancia, pues se limitaban a ser una estrategia publicitaria, tal como hace pocos años hizo Alberto Aguirre, cuando en el prólogo a la edición de las cartas que recibió de Gonzalo Arango, afirmó:

El nadaísmo (y dígase de una vez que el nadaísmo era Gonzalo Arango, y que los otros eran sólo sacristanes) se perdía, o perdía su posible potencia crítica en el escándalo. El escándalo no es crítica del orden social o literario o político, ni se le asemeja. Sólo se proponía asustar a la buena burguesía, según la vieja fórmula: épater le bourgeois, a sabiendas de que los burgueses gozan con que los bufones los asusten, y digan, inclusive en su presencia, groserías. Pasado el prurito primero del escándalo, el burgués se traga al bufón sin sacudirlo. Y lo contempla. Y lo agasaja. Y al final le otorga beneficios. Eso fue lo que ocurrió con Gonzalo y su breve gente de tropa: eran preferidos en las fiestas de la burguesía criolla, tanto en Medellín como en Cali y en Bogotá. Y se volvió un movimiento de relaciones públicas, para promoverse a sí mismo. Se volvieron reyes del oportunismo. Así, a pesar de los escándalos —o gracias a ellos—, Gonzalo empezó a colaborar en *El Tiempo*, en *Cromos*, en *Contrapunto*, en *Arco* (revista de intelectuales católicos), en *Sábado*, esto es, en los más pulcros órganos del establecimiento. Éste, como el pulpo, los absorbió. Pero seguían dando escándalo. Era ésta su razón de ser, su clima propicio. Sin el escándalo no existiría el nadaísmo. Y sin el escándalo no los acogería la burguesía iluminada. [Arango, 2006, p. 31]

Contra a lo que afirma Aguirre, la potencia crítica de los nadaístas no se perdía en el escándalo, sino que precisamente era su herramienta más efectiva contra las estructuras de la cultura que eran sostenidas y establecidas por la burguesía y la clase alta colombiana, tal como se demostró antes. Sin embargo, es cierto que a finales de la década, el nadaísmo fue engullido por las mismas estructuras que al inicio de la década se había propuesto destruir. Pero ese pulpo que lo absorbió solo pudo hacerlo por la incapacidad del movimiento de mantener en pie y a flote una propuesta alterna de cultura, sin ayuda de un soporte económico constante. A medida que la década se fue desarrollando, los nadaístas debieron combinar su ánimo destructivo y sus acciones con la vida laboral, lo que sin lugar a dudas significó empezar a hacer parte del sistema. Si bien se puede acusar al nadaísmo de incapacidad de gestión cultural para hacer sostenible su proyecto, no se deben desconocer las dificultades que durante esa década debían enfrentar quienes intentaban

emprender cualquier industria cultural; quienes podían hacerlo contaban con un soporte económico lo suficientemente estable como para mantener a flote este tipo de iniciativas —tal como fue evidente con la publicación de *Nadaísmo 70*, cuando se consideró incoherente plantear un discurso antititucional cuando sus patrocinadores eran institucionales.¹⁰⁸ Así que Gonzalo Arango y los demás miembros del nadaísmo terminaron por escribir para las publicaciones establecidas, ya que ninguno de sus proyectos editoriales llegó a feliz término.

Los críticos y escritores de la época consideraron las acciones nadaístas como actividades extraliterarias que solo eran realizadas con el afán de llamar la atención de la prensa y hacerse publicidad como grupo. Aunque esto es cierto, sus acciones también pueden considerarse antecedentes de lenguaje performativo en el país. Como no todas las acciones nadaístas fueron realizadas con el mismo afán disruptivo, se pueden distinguir dos niveles de performatividad: los gestos y las acciones disruptivas. Los gestos fueron acciones que tuvieron un alcance de provocación reducido, debido a que no provocaban al público, si bien proponían otras formas de comprender la cultura —como el atuendo, la lectura de discursos en papel higiénico, etc.—. En cuanto a las acciones disruptivas, creaban situaciones efímeras en un tiempo y un espacio precisos, y mediante ellas se hacían visibles los poderes en tensión que permanecían ocultos en la realidad, bajo el manto de la normalidad, así que ponían en evidencia los mecanismos que mantenían el *statu quo*. Por ello, las acciones nadaístas, a pesar del desconocimiento del lenguaje teatral y corporal de quienes las realizaban, crearon situaciones que se pueden entender como antecedentes del *performance*, ya que no eran simples acciones espontáneas, pues se realizaban a partir del conocimiento profundo del contexto: aquellas acciones surgieron de la necesidad de reaccionar a un contexto completamente constreñido, y hoy pueden ser consideradas antecedentes del *performance*, sin olvidar que fueron realizadas en un contexto específico y al margen del lenguaje del arte.

108 Respecto a las dificultades editoriales de la época, véase el capítulo “Parroquia intelectual: Contexto literario en la época de los sesenta”, en *Enemigos públicos*, de Daniel Llano Parra (2015).



≈ Imagen 64. Sin autor (1970). En Bogotá, Jotamario se prepara para salir a leer sus poemas en un concierto del grupo Los Ampex. Archivo de Jotamario Arbeláez.

Mientras en México, Jodorowsky conscientemente proponía una ruptura de las reglas estéticas establecidas en el teatro, los nadaístas realizaron acciones que no eran espontáneas, sino que surgían de la comprensión del funcionamiento de las estructuras del poder en el país. Desde diferentes fuentes de conocimiento y formas de enunciación, los nadaístas se propusieron destruir el orden establecido, y en su intento lograron hacer de la vida y la realidad un material plástico para la experimentación, con el que ampliaron la sensibilidad y la comprensión del arte.

El periodista José Pardo Llada fue uno de los pocos intelectuales que en esa época supieron reconocer la audacia del nadaísmo, al darse cuenta de que se trataba más de una actitud que de una propuesta literaria. Incluso Marta Traba pasó por alto este aspecto del nadaísmo, al afirmar que juzgaría al nadaísmo por su producción escrita más que por sus acciones: “No me refiero, por supuesto, a sus actitudes personales, aspecto físico, etc., que siempre son el blanco de los cronistas idiotas. Me refiero a sus manifestaciones escritas y verbales” (revista *Nueva Prensa*, 4-10 de julio de 1964, p. 50). Pese a esto, junto a Pardo Llada se encontraban quienes quisieron acercarse a ellos, e incluso formar parte del nadaísmo: los marginados y la burguesía. Sin una reflexión demasiado profunda, algunas de las franjas de la sociedad colombiana se dieron cuenta de que la importancia del nadaísmo no radicaba del todo en su producción literaria, sino en haber creado un espacio de apertura para comprender de forma diferente lo que se entendía por *cultura* y *culto*, al evidenciar que era posible hacer de las expresiones cotidianas y del común, elementos plásticos para la creación, no solo en sus acciones, sino también en su literatura, al incluir el lenguaje de la calle—groserías, coloquialismos y expresiones, entre otros elementos—. Para los nadaístas no existía diferencia entre la alta y la baja cultura, pues simplemente había expresiones que debían poder manifestarse sin el acartonamiento ni la solemnidad de las buenas maneras de la cultura establecida. Así, mientras unos se sentían identificados porque por primera vez su condición y sus expresiones eran reconocidas por un grupo de jóvenes escritores, otros lo hacían porque encontraban en el nadaísmo un escape a las convenciones sociales. El nadaísmo se había

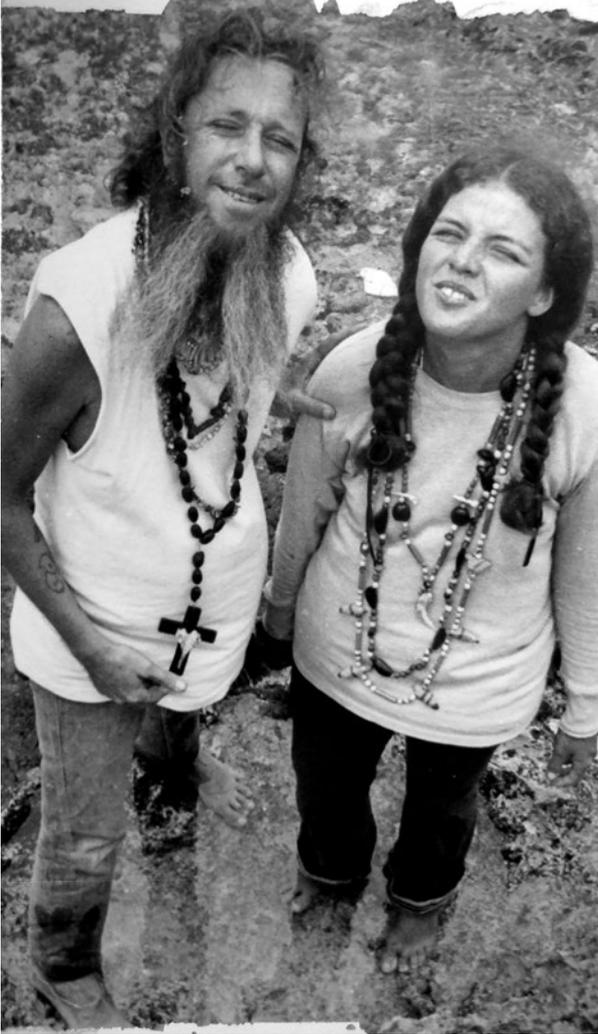
dado cuenta de que, en lugar de un espacio para la experimentación libre, el arte era un instrumento más del orden para mantener el *statu quo*, por lo que se propuso que el espacio de lo sensible no fuera de una clase específica, sino un espacio al que todos pudieran entrar, sin importar su clase social ni su educación, es decir, una nueva división de lo sensible. En medio de un contexto completamente polarizado, el nadaísmo evidenció que había otras formas de ser críticos, desde la ironía y el humor.

Conclusiones

El nadaísmo se configuró como vanguardia, ya que su propuesta cultural buscó transgredir los paradigmas establecidos por una sociedad aún anclada en paradigmas culturales de tipo colonial. Por ello, su propuesta de renovación partía de un proceso de destrucción y cuestionamiento de las estructuras existentes, con el propósito de establecer un espacio nuevo en el que se pudieran configurar una nueva concepción de la cultura, que posibilitara la libertad de desarrollo de las siguientes generaciones. El nadaísmo no planteó un programa estético para la producción artística y literaria, puesto que, en lugar de limitarse a una propuesta formal, propuso una renovación de fondo, desde la concepción misma de la idea de *cultura* y el rol que en ella se otorgaba al artista.

En este sentido, el nadaísmo, más que una vanguardia artística, constituyó una vanguardia cultural, pues al cuestionar las estructuras establecidas configuró un espacio en las plataformas tradicionales para que en ellas aparecieran nuevas palabras y cuerpos que no temían transgredir el contexto con sus posturas de experimentación y exploración del tiempo libre. Así, a partir de la potencia de la creación y el cuestionamiento, los nadaístas lograron crear un espacio para una generación cuyas posibilidades de expresión y desarrollo eran completamente limitadas y restringidas.

Aunque el nadaísmo surgió de un aullido individual, logró convocar a una colectividad que no era visible en ese momento, un grupo de jóvenes que decidió tomar su cuerpo y su palabra para reclamar el espacio de libertad que le otorgaba su juventud y el privilegio de estar cerca a incipientes ciudades. En esa medida, con el nadaísmo se identificaron jóvenes de diferentes regiones del país que compartían algunas condiciones similares: vivir en o cerca de centros urbanos y poseer un soporte económico que les permitiera tener tiempo libre para la experimentación libre de la vida. En estas condiciones, algunos jóvenes que objetaron la continuación del orden establecido en su vida se constituyeron en un *otro*, que se negaba a seguir los caminos prefigurados para su llegada a la adultez: estudios universitarios, matrimonio, hijos y trabajar hasta morir.



« Imagen 65. Sin autor (1970). Samuel y Fanny, amigos del nadaísmo recién llegados a San Andrés.

Al constituirse como *otro* lograron hacerse a un espacio en el que, además de cuestionar los paradigmas vitales que impedían el libre desarrollo de la vida, pudieron evidenciar la existencia de una idea de *cultura* que excluía a una enorme parte de la población del país, aquella que no tenía acceso a la educación ni a la tradición letrada. En este sentido, el nadaísmo hacía un llamado a la configuración de una nueva idea de cultura que validara la experiencia cotidiana del colombiano común, de

manera que este pudiera ser un agente activo antes que un excluido por ella. Esto dio lugar a una comprensión diferente del artista, quien ya no debía ser visto como un sujeto diferenciado o apartado de la sociedad, sino como parte de esta, dedicado al oficio de la creación a partir de la reflexión sobre la inmanencia y la cultura local, en oposición a los paradigmas foráneos.

De esa manera, el nadaísmo no propuso una estética, pero sí una forma de encontrar una forma de belleza divergente de la establecida, que volvía la mirada a la vida y aceptaba su inmanencia, que valoraba la realidad cotidiana de los hombres comunes. En contraposición a una idea de belleza que aspiraba a la trascendencia, el nadaísmo proponía una belleza situada que no negaba las condiciones específicas del contexto, sino que, por el contrario, las exploraba con el objetivo de dar cuenta de aquella realidad fea y amorfa que constituía una experiencia sensorial común.

A pesar de la estrechez de los límites y posibilidades de participación de jóvenes que no pertenecían a la élite cultural ni social, y que no contaban con ningún tipo de pasaporte académico ni estaban en el centro, estos jóvenes locos y geniales lograron ampliar dichas restricciones por medio de la plataforma corporal que configuró el nadaísmo al irrumpir como escándalo con acciones disruptivas. Así, por medio del humor y la ironía, estos jóvenes que no se organizaban bajo ningún programa estético, sino que se enunciaban como jóvenes bajo el mote de *nadaístas*, lograron cuestionar una sociedad que continuamente asfixiaba y aniquilaba las posibilidades de participación de quienes no se inscribían en las plataformas establecidas del poder enunciativo.

Así, estos jóvenes, desde diferentes lugares del país —desde la provincia, en un primer momento— escribieron sobre las huellas y las memorias que la violencia había dejado en ellos, para luego, ya avanzada la década de los sesenta, configurar una escritura mucho más transgresora. Estos jóvenes escritores, en lugar de referirse al parnaso europeo, expresaron su experiencia corporal de la ciudad a partir del erotismo y el vagar sin destino por un espacio cuya infraestructura cultural era limitada. Así, en lugar de la belleza de las musas, el escritor nadaísta prefirió dar cuenta de la cotidianidad impoluta y desproporcionada de lo informe.

La palabra constituyó su arma contra lo establecido, no solamente por la carga semántica de lo que significaban las que emplearon, sino por el antiacademicismo de sus escritos.

De acuerdo con lo anterior, se puede afirmar que el nadaísmo se constituyó en una especie de guerrilla cultural cuyas banderas eran la libertad y el ocio concebido como su fortín de guerra. El nadaísmo fue el espacio para los inconformes que quisieron transformar la cultura colombiana desde la provincia, sin buscar formar parte del centro de poder. Así, a diferencia de los procesos de renovación que le precedieron, el nadaísmo planteó una transformación cultural sin ningún tipo de respaldo político, lo que supuso emprender una lucha blanda, en la que el cuerpo constituyó un lugar fundamental, al dejar de comportarse como se le había exigido por décadas, para comenzar a actuar a partir del humor, del cuestionamiento y la duda.



➤ Imagen 66. Sin autor (s. f.). Gonzalo Arango y Elmo Valencia.
Archivo de Jotamario Arbeláez.

Bibliografía

Archivos consultados

Archivo de Eduardo Serrano
Archivo de Jotamario Arbeláez
Archivo de Michael Smith
Archivo de Nueva Prensa
Archivo del Museo de Arte Moderno de Bogotá
Archivo del Museo La Tertulia
Archivo del Teatro La Candelaria
Archivo Nadaísta de la Biblioteca Piloto de Medellín

Fuentes manuscritas

Arango, G. (1958). *Manifiesto nadaísta*. Tipografía y Papelería Amistad Ltda.
Arango, G. (1962). Primera Bienal de Las Cruces. *Mito* (41-42), pp.261-263.
Arango, G. (1961). *Manifiesto a los escribanos católicos*. Mimeo.
Arango, G. (30 de diciembre de 1962). Tarjeta de navidad para gog. *El Espectador*.
Arango, G. (17 de febrero de 1963). El manifiesto capital: Las promesas de Prometeo (i). *El Espectador*.
Arango, G. (10 de marzo de 1963). El manifiesto capital: Las promesas de Prometeo (ii). *El Espectador*.
Arango, G. (1964). *El sermón atómico*. http://www.elprofetagonzaloarango.com/el_sermon_atomico.html
Arango, G. (1965). *Manifiesto nadaísta al Homo sapiens*. Ediciones del Nadaísmo, colección El Topo con Gafas.
Arango, G. (1974). Manifiesto poético. En *Gonzalo Arango: Obra negra*. Carlos Lohlé.
Arango, G. (2006). *Cartas a Aguirre (1953-1965)*. Universidad Eafit.
Buitrago, F. (4 de septiembre de 1966). Alejandro Jodorowsky, el hombre pánico. *El Tiempo*.
El Espectador. (28 de noviembre de 1969). Permiso para fiesta hippie piden a Urrea. *El Espectador*.

- El Espectador*. (ca 1969). Happening [sic] “Ráfagas para la paz” harán hippies en Cali. *El Espectador*.
- El País*. (12 de enero de 1970). Teatro acción será presentado en Cali por artistas argentinos. *El País*.
- Pardo Llada, J. (1960-1970). Columna Mirador. *Diario Occidente*. Artículos consultados en el Archivo Nadaísta Biblioteca Piloto de Medellín y en la Biblioteca Departamental de Cali.
- Posada, E. (1963). Notas sobre el nadaísmo. *Diario Occidente*.
- Rojas Herazo, H. (9 de agosto de 1959). Nada contra todo. Magazine dominical. *El Espectador*.
- Traba, M. (2009, diciembre). La cultura de la resistencia. *Revista de Estudios Sociales* (34), 137-145.
- Traba, M. (10 de julio de 1964). Cinco días de Cali-Fanny. *La Nueva Prensa* (119), pp. 48-52.
- Valencia Goelkel, H. (s. f.). *El libro de la semana*. Teatro de un nadaísta. Archivo de Jotamario Arbeláez.
- VV. AA. (1967). *Manifiesto amotinado*. Folleto.
- VV. AA. (1963). *Boletín cultural y bibliográfico*. 6(6), 846-851.
- Zalamea, A. (25 agosto de 1959). Carta al lector. *Revista Semana*.
- Zalamea, A. (1986). *La Nueva Prensa 25 años después: 1961-1986*. Procultura.
- Zuleta, E. (25 de julio de 1958). Variaciones alrededor del nadaísmo. *La Calle*.

Fuentes orales

- Arbeláez, Jotamario, entrevista realizada por Laura Rubio, 20 de abril de 2018.
- Ariza, Patricia, entrevista realizada por Laura Rubio, 20 de febrero de 2016.
- Alcántara, Pedro, entrevista realizada por Laura Rubio, 20 de septiembre de 2014.
- Barrios, Álvaro, entrevista realizada por Laura Rubio, 2 de mayo de 2014.
- Bernal, Delfina, entrevista realizada por Laura Rubio, 26 de mayo de 2014.
- Medina, Álvaro, entrevista realizada por Laura Rubio, 15 de diciembre de 2017.
- Reyes, Carlos José, entrevista realizada por Laura Rubio, 16 de julio de 2017.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, D. (2007). *Pensamiento colombiano del siglo xx*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Aguilera, M. (1999). La caída de Rojas Pinilla: 10 de mayo de 1957. *Revista Credencial* (117). <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-117/caida-de-rojas-pinilla-10-de-mayo-de-1957>
- Alcázar, J. (2014). *Performance: Un arte del yo*. Siglo XXI.
- Alvarado Tenorio, H. (2013). El nadaísmo, 1958-1974. En *Una Antología crítica de la poesía colombiana del siglo xx*. Fundación Arquitrave.
- Arango, G. (2006). *Cartas a Aguirre (1953-1965)*. Eafit.
- Archila, M. (1996). ¿Utopía armada? Oposición política y movimientos sociales durante el Frente Nacional. *Controversia* (168), 24-53.
- Archila, M. (2003). Idas y venidas, vueltas y revueltas. En *Protestas sociales en Colombia, 1958-1990*. ICANH-CINEP.
- Ardila, J. (2013). *Vanguardia y antivanguardia en la crítica y en las publicaciones culturales colombianas de los años veinte*. Universidad Nacional de Colombia.
- Ariza, P. (2015). *Performances: Habitar la calle, habitar los cuerpos*. Ministerio de Cultura.
- Arrubla, M. (1995). Síntesis de historia política contemporánea. En J. O. Melo (coord.), *Colombia hoy: Perspectivas hacia el siglo xxi* (pp. 179-210). Tercer Mundo Editores.
- Bacca, R. (1998). Nadaísmo en Barranquilla. En *Escribir en Barranquilla*. Ediciones Uninorte.
- Bidegain, A. (1985). *Iglesia, pueblo y política: Un estudio de conflictos de intereses. Colombia, 1930-1955*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Borda, A. (2014). *Cocacolos, ye-yés y gogós*. Bitácora.
- Bozal, V. (1965). De la nueva figuración al pop-art. *Cuadernos Hispanoamericanos* (181), 54.
- Calderón, C. (ed.). (1990). *50 años del Salón Nacional de Artistas*. Colcultura.
- Camacho, D. e Iregui, J. (2009). *Café El Automático: Arte, crítica y esfera pública*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Universidad de los Andes y Cámara Colombiana del Libro.
- Cobo Borda, J.G. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana*. TM Ediciones.

- Collazos, Ó. (2009) El nadaísmo. En M. M. Carranza (ed.). *Historia de la poesía colombiana* (pp. 529-591). Fundación Casa de Poesía Silva.
- De la Calle, R. (1994). *Anatomía del cambio de los sesenta al siglo xx*. Planeta.
- En un Lugar de la Plástica (Grupo de investigación). (2007). *Plástica dieciocho*. Universidad de los Andes.
- De Micheli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza Editorial.
- Escobar, E. (1989). *Gonzalo Arango*. Procultura.
- Fernández, A., Arango, S., Gutiérrez, A., y Aguirre, L. (2015). *Leonel Estrada y la gestión del arte moderno en Antioquia*. Universidad de Antioquia.
- Fernández, C. (2016). *Contemplando el performance art*. Ediciones Cumbres.
- Fiorillo, H. (2006). *La Cueva: Crónica del grupo de Barranquilla*. Fundación La Cueva.
- Florián, N. y Pecha, P. (2013). *El Teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá, 1950-1991*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (s. f.). Bogotá nadaísmo. *Actualidad Panamericana* (99). Registro: AC0075-029334.
- Ganzerla, N. (2011). *Alejandro Jodorowsky: Performance, teatro e guarigione* (tesis). Corso di Studio Specialistico in Teatro e Arti della Scena, Facoltà di Scienze della Formazione, Università Degli Studi di Torino.
- Goldberg, R. (2002). *Performance art: Desde el futurismo hasta el presente*. Destino.
- Gómez, A. (2012). Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1968-1990. En W. Jiménez (coord.), *Historia de Cali, siglo xx* (pp. 235- 254). Programa Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle.
- Gómez, I. (1987). *Anotaciones de un pintor*. Ediciones Gráficas.
- Gómez, N. (2008). *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana, 1954-1958*. Universidad de los Andes.
- González, F. (2016) La Iglesia en el siglo xx: Las reformas al Concordato. *Revista Credencial Historia* (153). <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/la-iglesia-en-el-siglo-xx-las-reformas-al-concordato>
- González, K. (2015). *Cali, ciudad abierta: Arte y cinefilia en los años setenta*. Universidad de los Andes.
- Henríquez, C. (1996). *Imperio y ocaso del Sagrado Corazón en Colombia: Un estudio histórico-simbólico*. Altamir Ediciones.
- Herrera, M. (1993). Historia de la educación en Colombia: La República Liberal y la modernización de la educación. *Revista Colombiana de*

- Educación* (26). <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RCE/article/view/5297/4329>
- Jaramillo, C. (2005). Arte, política y crítica: Una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia. *Textos. Documentos de Historia y Teoría* (13), 7-69.
- Jaramillo, C. y Jaramillo, J. (2007). *Variaciones alrededor de la obra de Judith Márquez en Plástica 18*. Universidad de los Andes y Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Jaramillo, C. (2012). *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Jaramillo, R. y Gómez, B. (1994). *Anatomía del cambio de los años sesenta al siglo XXI*. Planeta Colombiana Editorial.
- Jiménez, E. (1996). Los maestros y la educación en Medellín. En J. O. Melo (ed.), *Historia de Medellín*. Compañía Suramericana de Seguros.
- La juventud actual está marcada por los traumatismos colectivos. (1959, 26 de julio). *Magazín Dominical. El Espectador*.
- León, M. (2012). *Obra activa: (Una) historia del performance en Colombia, 1959-1989*. Universidad Nacional de Colombia.
- Llano, D. (2015). *Enemigos públicos: Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta*. Universidad de Antioquia.
- Lleras, C. (2005). Arte, política y crítica. Politización de la mirada estética en Colombia, 1940-1952. *Textos. Documentos de Historia y Teoría* (13), 7-118
- López Jaramillo, A. (2008). *La ciudad de los nadaístas*. Eafit.
- Los padres tienen el complejo de ver complejos en sus hijos (1959, 9 de agosto). *Magazín Dominical. El Espectador*.
- Mangone, C. y Warley, J. (1994). *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*. Biblos.
- Medina, Á. (2000). *El arte del Caribe colombiano*. Gobernación del Departamento de Bolívar.
- Melo, J. (1996). *Historia de Medellín*. Compañía Suramericana de Seguros.
- Moreno, N. (2012). *Arte y juventud: El Salón Esso de Artistas Jóvenes en Colombia*. Idartes.
- Nova, M. (2017). *Conversaciones con el fantasma*. Crítica.
- Ospina, U. (1965). ¿Hay en el nadaísmo una postura nacionalista? *Letras Nacionales*, 1(2), 53.
- Ossa, F. (2006). *Leer para vivir: Memorias de un librero*. Planeta.

- Padilla, C. (2008). *La llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Padilla, C. (2012). *Fernando Botero: La búsqueda del estilo, 1949-1963*. Fundación Proyecto Bachué.
- Palacios, M. y Safford, F. (2012). *Historia de Colombia: País fragmentado, sociedad dividida*. Universidad de los Andes.
- Pini, I. y Ramírez, J. (2012). *Modernidades, vanguardias, nacionalismos: Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano, 1920-1930*. Universidad Nacional de Colombia.
- Ramírez, I. (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo: El arte de los años setenta y la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín*. Eafit.
- Reina, C. (2012). *Historia de los jóvenes en Colombia* (tesis de doctorado en Historia). Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Romero, A. (1988). *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Tercer Mundo Editores.
- Romero Restrepo, G. (28 de julio de 1963). La biblioteca y el nadaísmo. Aclaración del director. *Diario Occidente*.
- Rueda, S. (2008, diciembre). Breve revisión de los contextos sociales y culturales en la formación de los museos de arte moderno en Colombia. *Revista Calle*, 14(2), 60-70.
- Sánchez, G. y Aguilera, M. (2001). *Memoria de un país en guerra: Los Mil Días, 1899-1902*. Planeta.
- Sarmiento, C. (2010). *Luis Vidales y la crítica de arte en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Tirado Mejía, Á. (2014). *Los años sesenta: Una revolución en la cultura*. Debate.
- Valencia, E. (2010). *Bodas sin oro: Cincuenta años del nadaísmo*. Taller de Edición Rocca.
- VV.AA. (2012). *Historia de Cali, siglo xx: Sociedad, economía, cultura y espacio*. Universidad del Valle.
- Vignolo, P. (ed.). (2009). *Ciudadanías en escena: Entradas y salidas de los derechos culturales*. Universidad Nacional de Colombia.
- Vignolo, P. (2015). Vestigios de fiesta. *Errata#13: Derechos humanos y memoria*. Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

NADAÍSMO: Una propuesta de vanguardia

Este apasionante trabajo parte de un análisis histórico sobre la guerra en Colombia, y va hilando poco a poco su discurso hasta dejar entrever que el nadaísmo, entendido como vanguardia cultural, surgió como una posibilidad, nada menos que la de realizar una reflexión colectiva sobre Colombia y su proyecto de país, de pensar la nación desde una perspectiva fuera de la guerra, de producir arte sin restricciones temáticas ni formales, de usar el cuerpo como material artístico, de rebelarse contra el orden imperante por medio de la controversia.



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

