

**El nadaísmo y la expresión de su narrativa poética a través de la canción protesta y el
rock en Colombia durante la década de los sesenta**



Jossep Favian Moriones Ruiz

Universidad del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Español y Literatura

Marzo 2022

**El nadaísmo y la expresión de su narrativa poética a través de la canción protesta y el
rock en Colombia durante la década de los sesenta**

Jossep Favian Moriones Ruiz.

Director:

Oscar Hernán Saavedra Cruz

Informe final para optar al título de Licenciado en Literatura y Lengua Castellana.

Universidad Del Cauca

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Departamento de Español y Literatura

Marzo 2022

INDICE DE CONTENIDO

RESUMEN	4
ABSTRACT	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1	9
ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN	9
1.1 A Nivel Nacional	9
1.2 A Nivel Local	15
CAPITULO 2	17
VANGUARDIAS Y NADAÍSMO	17
CAPÍTULO 3.	23
MARCO CONCEPTUAL	23
2.1 La Cultura como Transgresión	23
2.2 El Texto como Reproductor de Contradicciones Ideológicas	27
2.3 Intertextualidad	29
CAPÍTULO 4.	32
ANÁLISIS	32
CONCLUSIONES	61
BIBLIOGRAFIA	66

RESUMEN

El presente trabajo aborda un proceso investigativo que se ubica en el campo de la literatura nadaísta con miras a comprender cómo el nadaísmo, en tanto movimiento de vanguardia, recurrió a la fusión de la poética y la narrativa con la música protesta y el rock and roll, en tanto medio de expresión y divulgación de ideas generadas en el inconformismo político y social, que los jóvenes empezaban a manifestar desde la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX en nuestro país.

PALABRAS CLAVES

Nadaísmo, intertextualidad, vanguardia, cultura, transgresión, rock and roll, canción protesta.

ABSTRACT

The present work deals with an investigative process that is located in the field of nadaist literature with a view to understanding how Nadaism, as an avant-garde movement, resorted to the fusion of poetics and narrative with protest music and rock and roll. As a means of expression and dissemination of ideas generated in the political and social nonconformity that young people began to express since the fifties and sixties of the twentieth century in our country.

KEYWORDS

Nadaism, intertextuality, avant-garde, culture, transgression, rock and roll, protest song.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es realizado con el fin de dar respuesta al porqué el movimiento Nadaísta, en la época de los años sesenta del siglo XX, decide hacer uso de formas musicales, como el rock y la canción protesta, no sólo para propagar una estética que acoge la irreverencia y lo contracultural ante la sociedad colombiana de entonces, sino para realizar un acercamiento a un número más amplio de personas que en ese momento representa el despertar de la juventud frente a una serie de hechos y situaciones que acontecen tanto en el plano interno como externo.

Por ello, el presente trabajo da cuenta de un proceso investigativo ubicado dentro del campo de la literatura Nadaísta para comprender cómo este movimiento vanguardista, a la colombiana, apeló al recurso de la música protesta y el rock and roll para expresar lo que ya había hecho en el campo de lo poético y la narrativa, desarrollando y divulgando ideas generadas en el inconformismo político y social que los jóvenes empezaban a manifestar desde década de los cincuenta y sesenta del siglo XX en nuestro país.

Las formas de expresión que toma este movimiento contracultural no solo abarcan el desarrollo de la poética sino el vínculo con fenómenos musicales como el rock y la nueva ola, venidos desde Europa, Estados Unidos o México. No es accidental que estos empiecen a tomar fuerza precisamente en los años sesenta, momento en el cual se hace manifiesta la rebeldía e inconformidad de los jóvenes contra el orden social y político, extensivo también al ámbito cultural y, en particular, en lo que concierne a la ruptura de los cánones literario-musicales.

El Nadaísmo, a través del engranaje realizado entre literatura y música, se alzó como esa voz dirigida contra el establecimiento político, social y cultural, en tanto la irrupción de esas formas musicales mencionadas (como el rock and roll y la canción protesta) ayudó de forma decidida a

encausar y apalancar la manifestación de su irreverencia y desacuerdo con las formas dominantes establecidas en el orden social, moral, político o cultural; así como también ayudó a ampliar su campo de influencia.

Estos dos géneros del arte, como lo son la literatura y la música, empiezan a tener unas relaciones muy estrechas, lo que sirvió para darle un nuevo aire al nadaísmo. Esto le permitió no sólo convertirse en vehículo de recepción y comunicación de la inconformidad y de las nuevas demandas de cambio que estaban siendo jalonadas por voces juveniles, en la medida que recogían la crítica a los valores de la sociedad tradicional y querían ir más allá de lo convencional adoptando un lenguaje propio, acogiendo un mensaje social revolucionario, de la mano del despertar de la conciencia y de sentimientos profundos por la realidad humana.

Con la idea arraigada de revolución social y cultural, que se refleja en los artistas, en las vanguardias literarias de la época y en los nuevos ritmos y letras musicales, se recoge el descontento popular. Ello acarreó particularmente un boom social en la década del sesenta que representó la aparición de nuevas tendencias. Estas desencadenaron en la generación de ideas y ritmos contraculturales, recepcionados y difundidos por los medios de comunicación.

Esa década en Colombia inicia con un acto importante que marca la historia en el ámbito literario por el inconformismo con los cánones literarios, lo que se hace tangible en el actuar de Gonzalo Arango (Llano, 2014) mediante la publicación del Primer Manifiesto considerado el hecho fundante del Nadaísmo. Y posteriormente, mediante la incursión del poeta Pablus Gallinazus (Bermúdez, 2012) con la llamada canción protesta, lo que constituyó una búsqueda por mantener vivo el movimiento nadaísta por otros medios, haciendo de la música un factor importante para cumplir ese fin.

Tomando en cuenta que en el ámbito de los estudios literarios en Colombia poco o nada se ha desarrollado sobre la relación literatura Nadaísta y música, es pertinente entonces abrir nuevas posibilidades interpretativas. Es por ello que en este trabajo investigativo se busca dar respuesta al siguiente interrogante: ¿Qué conexiones y encuentros existen dentro del movimiento Nadaísta entre formas musicales como el rock and roll y la canción protesta con relación a su narrativa poética, en tanto critica al ambiente sociocultural que imperaba en Colombia en la 2a mitad del siglo XX?

Por último, cabe resaltar que este proceso investigativo nace de un proyecto grupal bajo la dirección del magíster Cesar Eduardo Samboní, dentro del seminario de grado llamado “Valoración crítica del Nadaísmo y propuesta de creación Nadaísta”, del cual hice parte. Por motivos de tiempo este trabajo se vio retrasado y no se pudo continuar en ese proceso, lo cual requirió asumirlo a manera de monografía de grado, bajo la dirección del profesor Oscar Hernán Saavedra Cruz quien aceptó el asesoramiento para esta propuesta investigativa.

El documento que contiene los resultados de la investigación consta de cuatro capítulos. En el primero (Antecedentes de Investigación) se da cuenta de los referentes investigativos sobre el Nadaísmo, encontrados a nivel nacional y local (Popayán). En el segundo (Vanguardias y Nadaísmo) se desarrolla un análisis sobre el carácter de las vanguardias y se explica porque el nadaísmo es una expresión a la colombiana de un movimiento de vanguardia. En el tercero se desarrollan y articulan tres conceptos fundamentales para el análisis: a-La cultura como espacio para el ejercicio de la transgresión, como lo hizo el Nadaísmo a través de expresiones de lucha simbólica. b-El texto literario como medio que refleja las contradicciones ideológicas de la sociedad. C-La intertextualidad, como expresión de la influencia recíproca que reciben los textos, sean estos literarios o musicales.

En el cuarto se realiza el análisis respectivo con base en la utilización de fragmentos de los poemas-canciones, para hacer correlaciones e identificación de conexiones y proximidades, en tanto elementos en los que se permea la intertextualidad y al tiempo permiten caracterizar al Nadaísmo. Finalmente, se plantean algunas diferencias para culminar con las correspondientes conclusiones.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES DE INVESTIGACIÓN

Si bien el Nadaísmo tiene una base de datos suficientemente documentada, se presenta una falencia de textos en cuanto a los estudios críticos sobre el tema de la relación entre la literatura del Nadaísmo y la música (en este caso con la música protesta y el rock). Esta carencia de estudios también se advierte en la revisión de trabajos realizados en la Universidad del Cauca y en otras universidades del país, así como en el plano de investigación internacional. Fruto de una búsqueda minuciosa, cito los trabajos más relevantes y pertinentes relacionados con la literatura del nadaísmo, que abren una ventana para el desarrollo apropiado de esta labor investigativa.

1.1 A Nivel Nacional

En 1974 A. Holguín publica el texto “Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)”, bajo el sello Editorial Op Gráficas, Santafé de Bogotá. Al examinar uno de sus apartados se encuentra que constituye una selección de poemas de algunos de los integrantes del movimiento literario nadaísta, acompañada de algunos análisis superficiales, comentarios y breves interpretaciones en sus líneas. Esta antología se enfoca principalmente en la estética y la cultura y aunque hay un pequeño registro a modo de documental, no hay un análisis más profundo en cuanto a la crítica literaria necesaria para nuestro campo de estudio.

C. Lara y otros (1993) publican el Manual de Literatura Colombiana, como parte de la colección de Pro Cultura, de la Editorial Planeta Colombiana. El mencionado libro, que puede ser encontrado con facilidad en la biblioteca de la Universidad del Cauca, procura hacer un rastreo histórico, aunque no con ordenamiento crónico, sobre las formas escriturales poéticas y literaria.

En particular, sobre el Nadaísmo hace una interpretación de la obra de Gonzalo Arango en aspectos estéticos y contextuales.

Para el año 1999 se encuentra la publicación de la revista de poesía “Golpe de Dados”, dirigida por Mario Rivero, en el Número CLXI, Volumen XXVII, editada en Bogotá, en los meses de septiembre-octubre, que corresponde al título: “El Nadaísmo y sus contemporáneos”. Aquí aparecen los poemas de varios Nadaístas y otros escritores que no pertenecían al grupo, pero que a su vez marcharon cronológicamente manteniendo su independencia estética y literaria.

Esta publicación de carácter literario acogía escritos de poetas contemporáneos y en varios ejemplares se hicieron intervenciones en términos de valoración de lo publicado, teniendo en cuenta los diferentes aportes hechos a las letras colombianas. Circuló de manera bimestral, sacando seis números al año, entre enero de 1973 y diciembre de 2008, de manera ininterrumpida. Se publicaron 216 números editados en 36 volúmenes.

E. Yepes. (2000) termina su investigación “Oficios del goce: poesía y debate cultural en Hispanoamérica (1960-2000)”, con la Editorial Universidad Eafit. Yepes, como el título lo indica, se encarga de recoger el goce que imprime Hispanoamérica a la poesía, y entra a debatir sobre las revoluciones ideológicas impresas en ese carisma. Para el caso del nadaísmo, emplea la palabra “escándalo” que visibiliza cómo la poesía era acorde al carácter problemático de los actos políticos, culturales y sociales.

En el año 2007, Diego Alexander Herrera Duque llevó a cabo la investigación “De nadaístas a hippies. Los jóvenes rebeldes en Medellín en el decenio de 1960”, dirigido por la profesora Patricia Londoño Vega en la Universidad de Antioquia. Esta investigación es un acercamiento al espíritu contestatario, propio de algunos jóvenes de esa época, sobre todo los de la clase media. En

la primera parte se hace una contextualización general donde se incluyen aspectos políticos, sociales, económicos y culturales de lo que fue el decenio del 60, partiendo de unos antecedentes generales acerca de la juventud, sus espacios y comportamiento en el mundo occidental desde el siglo XIX.

En la segunda se hace un acercamiento al país y a la ciudad de Medellín en particular, donde se tocan aspectos como el crecimiento demográfico, la urbanización masiva, la crisis económica, la fuerte agitación política y la oposición al Frente Nacional. Por último, se aborda la temática juvenil en este periodo, enmarcada por dos grandes acontecimientos históricos: el nacimiento del nadaísmo y el festival de Ancón.

Estos dos fenómenos constituyen retos a la tradición católica colombiana y allí el autor profundiza en aspectos concretos como el gusto de los jóvenes por los nuevos ritmos que, como el Twist, los pusieron en la vanguardia musical. También se habla de temas y características de gran importancia para la juventud mundial como el incremento en el consumo de psicoactivos, el hipismo y el amor libre.

En 2009 D.A. Cendalez Jerez desarrolla la investigación “El estilo en la obra de Gonzalo Arango” en la Universidad Javeriana, sede Bogotá. Este autor realiza el trabajo investigativo en conmemoración de los cincuenta años del movimiento Nadaísta. En este proyecto se realiza un estudio partiendo del concepto de vanguardia, retroalimentado por algunos de los actores del Nadaísmo, haciendo memoria en gran parte a su fundador Gonzalo Arango. En términos generales, es un análisis del Nadaísmo y una crítica literaria, política y social acerca de sus oposiciones frente a la cultura y sociedad que atacaban en su momento

Para el año 2011, Eliana María Castrillón dio a conocer los resultados del trabajo investigativo “Los manifiestos nadaístas en la poesía colombiana”, dirigido por Olga Vallejo Murcia, en la Universidad de Antioquia. A largo del texto se muestra que en la literatura colombiana el nadaísmo ha sido visto como un movimiento bastante contradictorio en relación con las expresiones artísticas que se habían presentado antes en el marco histórico del país. Sin embargo, a juicio de la autora, si se analiza el contexto social que propicia su aparición es posible evidenciar que el proceso de formación cultural en Colombia no ha gozado de total independencia, y que, por lo tanto, para realizar un estudio de cualquier aspecto social o cultural es necesario hacerlo teniendo en cuenta también las circunstancias históricas ocurridas a nivel universal que han tenido influencia en Latinoamérica y en nuestro país.

En esta perspectiva, para comprender la importancia que tiene el nadaísmo y su obra se han considerado los distintos hechos que abarcan el período vanguardista europeo y su repercusión en la realidad latinoamericana, con el fin de contextualizarlos. De este modo, se facilita un acercamiento a la producción literaria que caracterizó a los movimientos artísticos o literarios, como es el caso de los Manifiestos nadaístas que es precisamente el objeto de estudio de dicha investigación.

Para Eliana María Castrillón, hasta el momento en que desarrolló su trabajo, no se había analizado dicho material, tanto en su significado histórico, como en su función cultural dentro del panorama literario colombiano. Y por ello afirma que con los Manifiestos nadaístas no sólo se evidencia un interés por desatar polémica, sino que también se desarrolla un proyecto conceptual que abarca en su discurso categorías de carácter filosófico, político y estético que tienen que ver con el acontecer histórico de su momento.

De acuerdo con esto, la autora busca determinar la importancia cultural y el significado histórico que tienen los Manifiestos nadaístas, como un subgénero bastante cercano al ensayo que de igual forma permite la representación de una realidad y la interpretación que de ésta hace quien la evidencia de manera particular en lo que escribe, así como la intención ideológica expresada en el discurso (tanto en los antecesores al nadaísmo como en el desarrollo de los planteamientos de esta corriente que legitimaron la necesidad de una renovación social) en función del abordaje del contexto social.

En el mismo año (2011) D. A. Duarte Cavanzo culmina su investigación “Gonzalo Arango: Una historia de su vida y obra en su fase nadaísta (1958-1973)”, en la Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga. Se trata de una indagación sobre la vida, pensamiento y obra de Gonzalo Arango, desde un punto sociocultural, filosófico, histórico, político, musical y poético-literario, mediante el rastreo de la escritura y las acciones y aportes revolucionarios hechos por algunos de sus militantes, desde el surgimiento hasta la culminación del movimiento nadaísta.

R.A. Restrepo Bermúdez (2012) publica la obra “Revista Nadaísmo 70”, en la Universidad Tecnológica de Pereira. Este es un trabajo centrado en una investigación y estudio del movimiento nadaísta desde una perspectiva socio-histórica y cultural donde se rastrean las acciones y obras literarias, filosóficas y artísticas del movimiento frente a la sociedad colombiana a principios de los años sesenta, a través del seguimiento hecho a la publicación de la revista *Nadaísmo 70*.

H. Alvarado Tenorio (2014), crítico de la literatura colombiana, publica con la Editorial Agatha “Ajuste de cuentas: La poesía colombiana del siglo XX”. Plantea en su escrito que todos los escritores reunidos se ajustan a los criterios de la modernidad o el modernismo, desde Julio Flórez, pasando por los nadaístas, hasta lo relacionado con la cultura del narcotráfico. En el segmento del

Nadaísmo, aparte de justificar por qué son escritores modernos, también los coloca como un síntoma de la expansión que sufre Colombia como fruto del proyecto de la modernidad.

En el mismo año (2014) Daniel Llano Parra, en la Universidad de Antioquía, culmina su trabajo de grado titulado “Enemigos Públicos: Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta”, dirigido por el profesor Oscar Calvo Isaza. Este trabajo se compone de cuatro capítulos en los que se plantea una relectura del nadaísmo. En el primero se muestra la importancia de aglutinar a un grupo de artistas noveles en la conformación de un movimiento que, a pesar de presentarse como una ruptura intelectual, logró condensar una nueva forma de sociabilidad en la juventud de la época.

En el segundo se hace referencia a las particularidades del contexto intelectual colombiano, la labilidad del mercado literario, la inexistencia de una crítica profesional y el control anquilosado de la Academia Colombiana de la Lengua. De igual modo, se indica que el nadaísmo tuvo validez como manifestación poética en la medida que hizo proyección participando de una red de comunicación alternativa en América Latina

En el tercer apartado hay un acercamiento a las relaciones editoriales de los jóvenes poetas, debido a la necesidad de exponer una producción impresa más allá de las consignas y manifiestos. Mientras que el cuarto enfatiza en la nueva concepción del cuerpo y cómo en particular el escándalo, en tanto forma de agredir la pasividad de la sociedad colombiana, se convirtió en un mecanismo más o menos consciente en la renovación cultural y espiritual. Por último, se expone de qué manera esta propuesta de renovación se diluyó cuando el nadaísmo centró su actividad en el entretenimiento contracultural.

R. Quintero Moreno (2015) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas su trabajo denominado “Nadaísmo, Vanguardia Utopía, Una aproximación al pensamiento de Gonzalo Arango” (Bogotá). Este trabajo desarrolla una investigación con respecto al movimiento nadaísta, desde un enfoque crítico tanto en lo literario, como en lo filosófico y lo sociocultural. Examina el origen y evolución del movimiento desde un rastreo histórico, documentando información y haciendo posteriormente un análisis de la vanguardia y la transformación del pensamiento frente a la cultura e ideologías que caracterizaron las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX en Colombia.

1.2 A Nivel Local

En 1991 Luz Dary Franco e Ingrid Hurtado realizaron la monografía titulada “La música como expresión artística y social de la década de los sesenta en dos obras: “Que viva la música y Bomba Camará”. Este trabajo fue dirigido por la profesora Hortensia Alaix de Valencia, en la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad del Cauca. Si bien este trabajo aborda el estudio de dos novelas que no son pertenecientes a la estética nadaísta, las autoras tratan temas y tópicos cercanos al nadaísmo y la música por su proximidad temporal y por la coincidencia de algunos elementos culturales que vive el país en esa década.

El documento plantea la tesis sobre la comprensión de la relación literatura y música en el contexto de la década de los 60, tiempo que revolucionó al mundo y cuyos aires no fueron ajenos a la sociedad colombiana. Así entonces, dichas autoras señalan que las expresiones estéticas y artísticas han servido para expresar la visión de mundo sobre la realidad. Y a partir de aquí se muestra su influencia en el desarrollo psicológico, social y cultural de los personajes de las dos

novelas, con base en explicaciones a situaciones socio-políticas y manifestaciones de cambio en sus comportamientos y actitudes.

Vélez y otros (2006) publican el ejemplar “Tertulia tienes la palabra”, como parte de las Ediciones Artesanales ECARES, de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República (Popayán). El contenido se basa en un estudio breve del nadaísmo como movimiento literario vanguardista colombiano. En sus subtítulos hay unas pequeñas reflexiones de varios investigadores (José Cristancho, Flor Prieto de Suárez, Olga Ma. Ezequiel, Néstor Gómez, Virginia Laverde) referentes al movimiento, a algunos de sus integrantes y partes de sus obras, que recopilan de escritos y fuentes digitales. El libro finaliza con poemas.

CAPITULO 2

VANGUARDIAS Y NADAÍSMO

La Vanguardia, que se abre paso a principios del siglo XX europeo, es un concepto nacido a partir del cuestionamiento sobre cómo se debía entender la sociedad y, en particular, la relación de esta con el arte y la literatura. En tal sentido, las vanguardias o movimientos vanguardistas, en sus distintas variantes (expresionismo, cubismo, ultraísmo, futurismo, dadaísmo, abstracción lírica, constructivismo, suprematismo, surrealismo, por ejemplo), van a compartir una serie de rasgos comunes que, de un modo u otro, encarnan el sentido de reacción y respuesta a los enormes cambios que las sociedades europeas estaban experimentando con la profundización del modelo económico capitalista, consecuencia del desarrollo de la revolución industrial.

Por ello las vanguardias, sea que aparezcan antes o después de la primera mitad del siglo XX, van a caracterizarse por que son manifestaciones muy diversas (donde se articula la pintura, el teatro, la literatura y la música), que apelan al uso de la libertad de expresión y proclaman la ruptura con las tradiciones (como las representadas por la iglesia) y la academia, empleando la irreverencia, el sarcasmo y el humor. También adoptan la originalidad y la liberación artística frente al deseo predominante de seguir imitando la naturaleza, así como la experimentación e innovación estéticas frente a formas consideradas como caducas.

Como quiera que las vanguardias hacen énfasis en el cuestionamiento del orden, la tradición heredada y en la fuerte crítica al imperante clasicismo en las letras y/o al llamado arte decimonónico, cuya influencia se había gestado desde la sociedad aristocrática, constituyen ciertamente, grupos de avanzada. Y la constitución de esos grupos que “van adelante” en las sociedades europeas, va a tomar cuerpo en la sociedad colombiana con la denominada vanguardia

literaria nadaísta en la década del sesenta, en un país como el nuestro que en ese momento histórico atraviesa por un proceso coyuntural convulsionado, de carácter social y político complejo, relacionado en el plano interno, con la violencia y en el plano externo con la Guerra Fría.

Uno de sus fundadores, Jotamario, había expresado precisamente un sentir irreverente cuando dijo que el nadaísmo había venido a la vida en una sociedad que si no estaba ya muerto olía a putrefacción, es decir, que ‘apestaba’, irreverencia que se fue arraigando en los diferentes representantes que harían del nadaísmo la vanguardia de América Latina nacida en nuestro país, cuya ofensiva no pararía ahí, porque también se trasladaría a la música. Para entonces, nacía la música de protesta que como las vanguardias era una punta de lanza contra el impacto internacional y nacional de guerras como las de Corea o Vietnam, las políticas pre capitalistas; pero también como fuerte referente de resistencia, amor y revolución; de esperanza, en algún sentido, y fuerza.

A través de distintas declaraciones el nadaísmo se va a presentar como la voz que toma la iniciativa para manifestar la protesta del espíritu juvenil, referida a la existencia en sí misma de sujetos concretos y no a simples especulaciones o abstracciones metafísicas. Por ello, reivindica la vida juvenil en su materialidad e inmediatez, así como el aporte de sangre hecho por la juventud colombiana en el derrocamiento de la dictadura de Rojas Pinilla. Incluso, llega a congraciarse con la generación de los Coca-Colos, sea porque su filosofía de vida es que el mundo no debe aceptarse como es sino como “uno quiere que sea”, o porque han llevado a la práctica el apasionamiento existencial que se entiende como el acto de vivir, sin ideales, libre del cumplimiento de compromisos o deberes, regido sólo por la sensualidad, el erotismo, el ocio, el amor libre e identificado en su sensibilidad con manifestaciones musicales como el bolero o el rock and roll.

Es así como las vanguardias literarias van ganando eco en la sociedad, llevando a que los poetas hicieran transición a la música. En particular, el nadaísmo es una vanguardia y una

singularidad espiritual, una ruptura con lo convencional originada en la poética que se va incubando en medio de la guerra y el conflicto interno. Teniendo en cuenta las condiciones sociales, culturales, políticas y económicas predominantes en Colombia, hay que admitir que el camino estaba preparado para que se concretara la posibilidad de que naciera el nadaísmo como grupo de avanzada.

Si bien el nadaísmo no corresponde de manera temporal a las vanguardias europeas comparte la actitud innovadora del arte, en respuesta a la violencia de la guerra; también a la estética como se corrobora en la existencia del manifiesto nadaísta, y en el discurso de su fundador que permea el carácter transgresor de los preceptos culturales y de la influencia religiosa de la iglesia. Al igual que otras vanguardias, como el surrealismo (que empieza con Breton y culmina con su muerte), el nadaísmo inicia con el primer manifiesto nadaísta escrito en 1958 por Gonzalo Arango y culminará un 25 de septiembre de 1976 con el fallecimiento trágico de su líder.

Entonces, si el nadaísmo inicia con el Manifiesto es necesario tener en cuenta su contenido revolucionario en sentido genérico o amplio, entendido como “[...] una revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico-consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura” (Arango, 1958). En esta forma de definir el nadaísmo hay una oposición muy clara a reducir el movimiento nadaísta a un asunto de términos o a encajarlo en conceptos, ya que esto limitaría su amplitud siendo, por consiguiente, algo inaceptable para el espíritu libertario del nadaísmo.

A toda ruptura estética le corresponde una ruptura ética, noción que es totalmente vanguardista, Bajtín (1987) considera que aparte de llevar implícito un acto voluntario de transformación cultural y artística, demanda también la adopción de posturas morales que se

correspondan con el acto creador de la estética o de lo que Aristóteles llamara la poética. Esto, en boca del fundador del nadaísmo, se entiende así:

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, 1958:8)

La ruptura ética que conlleva la ruptura estética implica entender el carácter de una relación que resulta ineludible, tal y como se había planteado ya desde el mundo griego. Más que establecer independencias o separaciones entre lo estético y lo ético, entre las creaciones artísticas y los juicios morales, el nadaísmo lo que busca es reivindicar es un sentimiento moral emergente, lo que de la mano de posturas críticas y radicales se puede entender como factor de generación de una verdadera transgresión al sistema.

En concordancia con ello, otra de las características predominantes en las vanguardias, compartida por el nadaísmo, es la búsqueda de transformación de los valores religiosos y culturales, en cuanto “[...] Al proponer a la juventud colombiana este Movimiento para que se comprometa en una lucha revolucionaria contra el actual orden espiritual y cultural del país, yo sacrifico, tanto como ella, lo que esa sociedad podría ofrecernos a cambio de nuestro silencio” (Arango, 1958, p.10).

Se propone, por ende, una postura radical de convulsión para que las espiritualidades pensadas de tiempo atrás sean pintadas nuevamente sin incurrir hegémicamente en nuevos dioses

universales, sino buscando dioses personales que cumplan la funcionalidad del sujeto pensante y sensitivo, como corresponde al espíritu del poeta mismo.

Ahora bien, así como el nadaísmo, por boca de sus representantes más connotados, dio a conocer su visión sobre distintos aspectos de la sociedad colombiana, también resulta importante entender las influencias ideológicas recibidas, en especial las provenientes del existencialismo, el surrealismo y el socialismo y, particularmente, del marxismo y la revolución cubana. Y como quiera que se plantea un compromiso que es renuente a la indiferencia frente a las responsabilidades éticas del mundo, los nadaístas se negaban a aceptar, como sentido moral de la existencia, aquel pensamiento agonista de Kierkegaard, según el cual “[...] Sea como sea el mundo, yo me quedo con una naturalidad original que no pienso cambiar en aras del bienestar del mundo” (Arango, 1958, p.12).

Para Arango y los nadaístas el Estado se encontraba inmerso en un adoctrinamiento religioso que hacía emigrar la razón y el libre pensar de las mentes de los colombianos. La diferencia de los nadaístas en su postura política consistía en que más que las injusticias sociales, lo que los movía a la revolución y a enarbolar una antorcha de subversión era la marca del dogma y el tipo de educación imperante en Colombia dentro del orden establecido:

No dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio. Todo lo que está consagrado como adorable por el orden imperante 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 sociedad nueva (Arango, 1958, p.2).

Así entonces, la consideración del nadaísmo como un movimiento de vanguardia, que irrumpe en medio de la dictadura del general Rojas Pinilla y la violencia liberal-conservadora, no pretende desconocer que la vanguardia en sí misma no es un idilio realizado. Las vanguardias son contestatarias a los actos de guerra; nacen para cambiar la ética, la estética y los valores religiosos. Sus ideas son censuradas y luego adoptadas bajo dos niveles:

El primero de forma mercantil, donde la vanguardia se hace un dogma nuevo y así funciona como molde de reproducción capitalista. El segundo nivel es el espíritu rebelde, que reside en todo joven académico y no tan académico, y que como el espíritu nadaísta nos propone repensar la literatura, la historia y la sociedad que habitamos, de donde emanan planteamientos como aquel de que Colombia aún se podía corregir a través de una educación diferente.

Con respecto a lo anterior, ¿es necesario saber que aún en estos dos parámetros el nadaísmo también se inscribe? La única pregunta que podría quedar es: ¿si acaso el nadaísmo era Gonzalo Arango?, ya que él aparece referenciado como único eje. Y la respuesta es ¡sí!, no es una postura inventada, ya que es una declaración hecha por los mismos nadaístas a lo largo del tiempo; aunque entendiendo también que los cofundadores fueron fundamentales para el aserto del nadaísmo como vanguardia, razón por la que no se puede dejar de mencionarlos. En todo caso, esta también es una característica de los movimientos de vanguardia, que tienen una cabeza visible, que en el caso del nadaísmo su creación está determinada por la aparición del Manifiesto, mientras su extinción se produce con la muerte del líder o de su cabeza visible.

CAPÍTULO 3.

MARCO CONCEPTUAL

2.1 La Cultura como Transgresión

La cultura es la base de lo que somos y el fundamento sobre el cual la existencia de nuestras sociedades, en este caso las latinoamericanas, se ha constituido. Latinoamérica se concibe, según Rama (1972) como una especie de híbrido de culturas, debido a que es asiento de una multitudinaria conglomeración. Hay manifestación de diferentes raíces o pueblos representativos, como los grupos indígenas, junto con comunidades afrodescendientes (cuya presencia es el resultado de la aberrante conquista y colonización europeas), a lo cual se suma el mestizaje, de lo cual han logrado subsistir muchos imaginarios y forma de pensarse el ser y hacer, como se aprecia en este pasaje:

Hijos de una vasta conflagración de culturas, donde se ejercieron las crueldades a través de las cuales se construye la historia, víctimas constantes de espoliación o del paternalismo extranjero, deambulando entre los mitos de la naturaleza aun radiantes y los rigores de la civilización no siempre consentidos (Rama, 1972, p. 41).

De esta manera y no de otra se yergue persistente Latinoamérica. Siendo así, podemos ser entendidos como el conjunto o producto de la mezcla de distintas culturas, lo que constituye un resultado histórico no terminado sino en constante transformación. Y eso que aparece definido como conflagración cultural, bajo esa forma global del ser y hacer de Latinoamérica, se ve o bien reflejado en lo que los sujetos o individuos son o bien en la forma como son afectados, es decir, como han sido y son “irrigados” por dichas amalgamas culturales:

La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad (Taylor, 1975, p. 29-46).

Se destaca el orden de la cultura a partir de una intención geográfica y también comunicativa, es decir, que la cultura en este caso no está delimitada solo por la posición o estación geográfica de un individuo en el territorio sino más profundamente por el lenguaje oral y escrito de los centros de poder. Esto permite entender como las grandes lenguas madres presentes en el territorio, no tenían cabida puesto que el español se convirtió, finalmente, en el idioma oficial y como tal representaba la condensación del bagaje cultural dominante.

Cuando ese lenguaje alcanza su posicionamiento hegemónico (como en el caso de la lengua española frente a las lenguas originarias) puede ser interpelado o transgredido por los de abajo, por el pueblo. Y esto se encuentra en correspondencia con la idea de que la cultura no es ni algo extra somático (algo que está fuera del cuerpo) ni un asunto acabado, de una vez y para siempre. Es más bien aquello que por estar referido a cosas y hechos (mediante procesos de simbolización) se convierte en un asunto temporal, abierto y susceptible de ser apropiado y modificado, por lo cual se convierte en factor identitario.

Si se comprende la cultura como factor identitario y como un proceso que está en transformación permanente, en constante movimiento, que se manifiesta a través de distintos mecanismos y formas (un conjunto de herramientas y rasgos representados, por ejemplo, en lo artístico, las creencias, la tecnología, la ciencia, los rituales, el lenguaje mismo), esto implicará

entender, a su vez, que para aquella sociedad, población o comunidad que hace la apropiación cultural, comportará también cambios y transformaciones en sus identidades.

Y un espacio social dónde se aprecia precisamente el modo como se presenta la aglomeración y la amalgama de culturas es la plaza pública. Y la plaza, asumida de esta manera, era también el sitio ideado e ideal para que los nadaístas efectuaran sus actos irreverentes, un lugar geográfico y un espacio público donde opera la transgresión cultural porque es allí donde confluyen y afloran los otros vocabularios, los otros imaginarios, las otras formas de cultura, donde se puede “[...] conocer el yo interno de las civilizaciones para que en nuestro pensamiento nunca mueran, más por el contrario, de la historia cultural de los pueblos sean extraídas las lecciones de vida” (Asturias, 1930, p. 26).

Así, pues, la cultura y sus distintos medios artísticos de expresión (poesía, literatura, pintura, escultura, teatro, música) nos permite dar cuenta de otras formas o maneras de comprender el mundo o, como en el caso de nuestro país, de una identidad nacional tejida e inscrita desde sus diferentes acepciones, registros y conflictos sociales internos, influenciada por la misma música y la poesía. Estas maneras artísticas se encargan de recrear situaciones de la vida cotidiana e imaginarios colectivos de comunidades o regiones que quedan grabados en la memoria histórica, en términos de modelos de identificación de aquellas pautas, normas y valores que resultan fundamentales para organizar la vida social de los pueblos.

En el caso de la música se puede hacer alusión a la experiencia humana de comunicar y escuchar por medio de una combinación de sonidos ajustada a secuencias, capaz de producir efectos emocionales, sensoriales, expresivos y estéticos, por lo cual se revalida lo auditivo como

algo equiparable al lenguaje y al acto social del habla. A través del sonido, la música se convierte en una experiencia estética que lleva a apreciarla propiamente como:

una realidad que actúa en el mismo ámbito auditivo que el habla, es procesada por los mismos mecanismos sensoriales, tiene la capacidad de suscitar una respuesta predecible y puede ser examinada de forma escrita. Desde ese punto de vista, la música es, por tanto, similar al lenguaje (Maconie, 2007, p.16).

El panorama nacional e internacional permeado por el surgimiento de nuevos medios de comunicación, expresiones culturales y sociales, permitieron el uso masificado de tecnologías, como la radio, que resultaron muy favorables como impulsores de la música y como factores sociales para la ampliación o universalización de sus alcances comunicativos, ya que la música “[...] Comunica superando fronteras nacionales y culturales” (Maconie, 2007, p.17).

Para los poetas nadaístas, cuya manera de escribir, contenido y oratoria estaba acompañada de sus actos irreverentes frente a instituciones representativas de las autoridades de tutela, como las iglesias (Cross, 1986: 36), van encontrando una nueva identidad a través de la oralidad de la canción protesta, el rock and roll y la nueva ola, músicas contraculturales que aúnan contenidos políticos y sociales, diferencias de clases, injusticias, violaciones a los derechos humanos, en un *collage* musical, donde los detractores del sistema en el que viven pueden y son libres de dar rienda suelta al acto narrativo y comunicativo de la palabra y dar a conocer sus ideales, tal y como se afirma en este fragmento:

En la narración oral, la palabra toma vida, transmite sentimientos o experiencias diversas, es la forma en la que una simple historia pasa a tener efecto literario, a considerarse como literatura (Cantisano, 2005, p.33).

2.2 El Texto como Reproductor de Contradicciones Ideológicas

El crítico literario Edmond Cross hace alusión al papel de la literatura y sus efectos críticos en la sociedad, en tanto arte que es un producto social y que, como en el caso del nadaísmo, constituye ya un hecho cambiante que entra a hacer parte de un campo simbólico de crítica a las normas establecidas, “[...] de liberación de las instancias de legitimidad externas y de las exigencias éticas y estéticas de las autoridades de tutela” (Cross, 1986, p.36). Legitimación de las otras voces, aquellas que son distintas y disonantes de aquella voz oficial del Estado (la que se hace escuchar desde los medios de comunicación, la academia, los partidos, los funcionarios públicos).

Alude Cross a la lucha por un poder simbólico e ideológico que ejercen los escritores, independiente de considerar las escuelas de las que provengan o la intención a la que aspiren en sus individualidades concretas. Esta lucha o luchas, que a través de la historia hemos evidenciado en una continua combinación de escuelas (algunas afirmándose en otras o en nuevos grupos argumentando en contienda con otros grupos), es la que permite el surgir de nuevas literaturas (nuevas producciones discursivas, nuevos textos) y de formas de arte siempre cambiantes que entran en oposición, antagonismo y lucha con el orden establecido y sus contradicciones de clase.

Así, pues, el texto literario, como la práctica discursiva en que se basa, pondría en escena la ficción de la solución imaginaria de contradicciones ideológicas inconciliables (Cross, 1986, p.43).

En consonancia la literatura, y su carácter simbólico, se corresponde con “[...] la representación de la práctica social constituida por la práctica de la literatura que se convierte evidentemente en un efecto ideológico” (Cross, 1986, p.40). La literatura promulga y produce un efecto ideológico en la sociedad, y, como factor cultural, es de por sí un hecho de cambio o ruptura ante las formas imperantes, sin importar que el factor cambiante sea generado por uno o varios sujetos, que desde su autonomía van incidiendo en la modelación simbólica del cambio cultural. Esto reitera aquella tesis de Cross que la literatura constituye una práctica social, que se ejerce desde lo individual a lo grupal en el orden cultural de una sociedad y este hecho cambiante se visualiza con el paso del tiempo, en la medida que las continuas tendencias literarias han ido dejando huella en las diferentes prácticas culturales dentro de una misma lengua o país.

De acuerdo con Cross, es la práctica literaria un factor que deja en evidencia la confrontación ideológica que se establece en un determinado lugar, como reacción o respuesta a la imposición en el orden conceptual, cuestión que va de la mano de la combinación de problemas y soluciones (imaginarias, reales o inconciliables) ante una amalgama contradictoria de apuestas argumentativas. Este es el legado que deja la producción literaria, como su propuesta, para que perdure a través del tiempo.

Así lo literario es un factor comunicativo que cuenta tanto si se trata de colocar en evidencia el orden jerárquico y dominante establecido en la sociedad, como si se hace su reproducción ideológica: “[...] la función de la literatura consistirá así en ocultar a la dominación de clase bajo las apariencias de la universalidad y de la unidad” (Cross, 1986, p.43). Si se trata de develar el trasfondo ideológico de la dominación, las distintas apuestas literarias aportan la información necesaria para señalar los diferentes cambios que a lo largo del tiempo se deben generar.

Es por ello que el análisis de las formas artísticas y literarias permite visibilizar los discursos e ideologías que animan el conflicto y el antagonismo en el seno de la sociedad en un momento histórico dado, de acuerdo a la dialéctica que va mostrando el proceso de surgimiento de distintas tendencias artísticas, según sea los contextos donde van irrumpiendo y se van manifestando.

Cada forma o expresión de la literatura y el arte, que busca hacer transgresiones, rupturas o que aspiran a la innovación, como lo ejemplifica el nadaísmo, encarna ya una manifestación de lo social. Esto implica entender que a través de la concesión de sus prácticas discursivas se hace visible las tensiones ideológicas o políticas que animan la vida de la sociedad. Y este es el principal rasgo de un movimiento cultural maduro, en relación a lo cual el nadaísmo no constituye la excepción.

2.3 Intertextualidad

Los estudios actuales sobre los textos literarios muestran que estos no son resultado exclusivo del genio de quien los crea, sino que están en relación con las semejanzas, interacciones, diálogos, contigüidades o conexiones que tienen con otras obras. A esto es a lo que se denomina intertextualidad, “[...] a la relación entre un texto y otros que le preceden, en un sentido amplio y cultural” (Montes y Rebollo, 2006, p.157), a aquello que es el producto de influencias recibidas entre distintas producciones artísticas, asimiladas y transformadas dentro de un determinado contexto sociocultural, es decir, de procesos donde se generan reciprocidades y dependencias entre diferentes textos y autores.

Parte de esos cruces y entrecruces que Julia Kristeva (1967) entiende como intertextualidad, se refieren a que lo que se escribe en un texto no constituye un mundo de propiedad exclusiva de quien lo hace, sino que en sentido horizontal involucra también al sujeto destinatario del mismo

(porque se fusiona con él) y en sentido vertical hacia aquello que se ha escrito de modo precedente (el corpus literario anterior y contexto). Así, pues, todo texto “[...] es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1997, p.3).

Esas fusiones o entrecruces extensivos a los estudios sobre la relación de la literatura con la música, que han tomado fuerza debido al papel de las tecnologías comunicativas enriquecedoras del potencial social de ambas partes, se evidencian a través de un proceso de análisis discursivo, donde, por ejemplo, en Colombia, los poetas nadaístas y la canción de protesta o el rock, según sus diversas formas artísticas de expresión, se ven influenciadas recíprocamente. Una entra a hacer parte intrínseca de la otra, o parten de un origen simultáneo, entre otras cosas porque se enmarcan en una época de reacción política, social y cultural y como tal son lenguajes creadores de una postura contracultural.

La intertextualidad en este caso sirve como herramienta metodológica para el abordaje del diálogo entre una obra musical como un texto y proyectarlo en relación con la literatura y así buscar relaciones entre nadaísmo, nueva ola, canción protesta o el rock y poder encontrar respuestas profundas y de significado por las cuales dicho movimiento de vanguardia colombiano hizo uso de las formas musicales que empezaban a tomar un impulso importante en el acontecer mundial.

La significativa labor intertextual, reflejada en diversidad de obras artísticas de inspiración mixta (óperas, canciones, poemas sinfónicos) se enmarca en la denotación comúnmente propagada y legada por J. Kristeva (1967), en cuanto en la intertextualidad lo que opera es una transposición de enunciados que son tomados de otros textos, lo que la convierte así en un recurso estilístico que se muestra útil para establecer relaciones e identificar nexos o puntos en común entre dos textos o más de manera implícita o explícita. Así es posible, por ejemplo, examinar la influencia de Gonzalo

Arango en el poeta Pablus Gallinazus, quien habría de llevar su poesía a la música asumiendo un papel primordial que poco ha sido reconocido en el ambiente literario musical colombiano.

CAPÍTULO 4.

ANÁLISIS

En el apartado del marco conceptual expresamos, en primer lugar, que en el contexto de las sociedades europeas irrumpen las denominadas vanguardias en las primeras décadas del siglo XX, entendidas como el conjunto de movimientos y producciones literarias y artísticas (entiéndase obras) que comportan una serie de elementos comunes. Entre ellos sobresalen los que apelan a la libertad de expresión para experimentar e introducir innovaciones artísticas y poético-literarias, crear nuevas realidades dotadas de valor propio y generar rupturas estéticas y éticas, lo que derivó en reacciones y cuestionamientos tanto a tradiciones o estilos estético-literarios anteriormente predominantes, así como a la aparición de nuevas tendencias.

En segundo lugar, dejamos sentado que, independientemente de la variante vanguardista particular a la que se quiera hacer mención (expresionismo, cubismo, ultraísmo, futurismo, dadaísmo, abstracción lírica, constructivismo, suprematismo, surrealismo), el vanguardismo no sólo implica una manera de entender el arte y la literatura, sino que también sus apreciaciones comprenden la definición de posturas ante la sociedad y la crítica al orden y a los patrones culturales. De hecho, las vanguardias o movimientos vanguardistas son ciertamente una respuesta a las implicancias y efectos que en las sociedades europeas son producidos por la aparición de las máquinas, las fábricas y la expansión del capitalismo, lo que conllevó el paso de un estilo de vida rural a uno urbano.

En tercer lugar, se resaltó que las vanguardias, cuyo surgimiento se da entre los dos grandes conflictos mundiales, aunque no configuraron un todo homogéneo o único abrieron la opción de la interdisciplinariedad en la interpretación de lo artístico y lo literario (el arte y las letras). Algunas

de ellas reunieron la pintura, el teatro, la literatura y la música utilizando canales de divulgación y comunicación de su programa o ideario como los Manifiestos y otro tipo de publicaciones (las revistas), apoyándose en recursos como la irreverencia, el sarcasmo, el humor, la metáfora y el escándalo mismo para el ejercicio de la crítica dirigida a la imitación de la naturaleza (el realismo) y, en términos generales, a todas aquellas herencias que se consideraban mediocres, agotadas, caducas o decadentes.

Esas expresiones de “avanzada”, constituidas en el seno de las sociedades europeas, van a convertirse en improntas que van a influir ideológicamente en la configuración posterior del vanguardismo latinoamericano (junto a otras corrientes como el marxismo o el existencialismo y a hechos como la revolución cubana), donde sobresale con luz propia el nadaísmo. Este nace a la vida en la sociedad colombiana en la década del 60 del siglo XX, en cuyas entrañas quedaron las secuelas de la barbarie fratricida que generó la violencia partidista que se remonta a los años 30, la dictadura del general Rojas Pinilla, el pacto del Frente Nacional (a través del cual las élites se repartieron de forma excluyente el poder del Estado), la formación de las primeras guerrillas de izquierda y el comienzo de la oposición armada al sistema (FARC, ELN, EPL).

Aunque el nadaísmo no coincide en el tiempo con la aparición del vanguardismo europeo, acoge el espíritu de este. No sólo quiso ser una propuesta innovadora del arte, sino que se convirtió en un vehículo de divulgación y de crítica al orden cultural existente, adoptando también un aire de irreverencia, desafío, transgresión y rebeldía. Era, en síntesis, una respuesta de desagravio no solo al clima de violencia interna imperante en el país, auspiciada por los sectores dominantes, sino que acogía un deseo contestatario y de cambio estético, de transformación de la ética, de los estilos e imposturas de la educación, de los valores religiosos confesionales dominantes y de todo tipo de

orden espiritual, tal y como se corrobora en distintos apartes del Primer Manifiesto Nadaísta (1958), escrito por Gonzalo Arango.

En efecto, Gonzalo Arango expresó de entrada en dicho documento que, para ser coherentes con el ideario nadaísta, el nadaísmo tiene un contenido amplio porque quiere escapar a los límites y reducciones que imponen las definiciones. Reivindica la soledad y la condición humana del artista y desecha la de genio, asumiendo de paso la poesía como un acto espontáneo, libre, de cuestionamiento (frente a la estética tradicional) y, si se quiere, como algo irracional, algo que está más allá de la sujeción a funciones políticas o sociales. De la prosa dirá que va a rescatar en ella lo intuitivo, todo lo que no es racional, lo que no es conceptual, es decir, la búsqueda del desenfreno, de aquello que escapa a la determinación y se encuentra extraviado en el mundo empírico (lo absurdo, lo inverosímil).

Y dando a entender que la vida en la sociedad colombiana es inauténtica, es decir, una farsa o una simulación, ubica el nadaísmo en una perspectiva revolucionaria y plantea entonces el principio de la duda contra el orden cultural establecido y contra las verdades impuestas, con el fin de someter a crítica lo establecido y derruir ídolos y formas de fe. Esta postura que define el carácter de una revolución cultural, más que el de una subversión política del orden dominante, aparece comunicada, en la declaración contenida en El Primer Manifiesto Nadaísta, en un lenguaje de inconformidad, desacato y transgresión que parece recordar el papel que filósofos como Federico Nietzsche le han atribuido al pensamiento y a la razón crítica frente a las verdades estatuidas por la moral religiosa, la cultura y la ciencia:

Acceptada esta decisión, la misión es esta: 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

lo que esté orientado hacia la revolución y que fundamente, por su consistencia indestructible, los cimientos de la sociedad nueva. Lo demás será removido y destruido (Arango, 1974, p.19).

La recreación de la realidad cotidiana y de los problemas de la vida diaria, llevada a cabo por nadaístas como Pablus Gallinazus, con su impronta estética, de crítica, denuncia y de toma de partido político, es un rasgo presente en otras composiciones poéticas como Los Nadaístas de Gonzalo Arango o El Deseo de Jaime Jaramillo Escobar. En Los Nadaístas, cuyo prototipo definido por el poeta serían jóvenes noctámbulos exaltados por distintos consumos culturales (rock and roll, canción protesta, bolero, jazz, salsa, cigarrillo, alcohol, drogas) se da cuenta de cómo el nadaísmo es algo así como un virus o pandemia que se ha esparcido por la sociedad, penetrando en distintos espacios, que van en un movimiento del día (el alba) al neón de la noche y de este nuevamente al día.

Este agente “patógeno” (el “gonococo esquizofrénico”), que deviene con aire de excentricidad e irreverencia, no solo ha “invadido” la ciudad, sino que ha sido acogido por ella. Solo que en este ambiente de recepción comporta la paradoja de ser parte constitutiva de un movimiento que pretende ser todo y a la vez nada, que es muy resbaladizo porque no se deja encasillar en ninguna norma, que se afirma vistiendo ropa revolucionaria, pero que se configura como algo volátil y errante.

Los nadaístas invadieron la ciudad como una peste:

De los bares saxofónicos al silencio de los libros,

de los estadios olímpicos a los profilácticos,

de las soledades al ruido dorado de las muchedumbres

de sur a norte al encenderse de rosa el día

hasta el advenimiento de los neones

y más tarde la consumación de los carbones nocturnos hasta la bilis del alba.

Va solo hacia ninguna parte

porque no hay un sitio para él en el mundo,

de la noche ser oscura como un pensamiento sin porvenir (Panero, 1981, p168-170).

En el poema “El Deseo” se trata de recurrir a la memoria para recordar, a partir del anhelo de un encuentro ciudadano entre dos personas que no es posible concretarlo por la distancia, cosas o sucesos ocurridos. Se trata de una cita para hablar largo y tendido, para hablar largamente “de las cosas pequeñas de la vida” mientras va discurrendo la tarde en medio de evocaciones, entre la nostalgia del ayer y la realidad del presente. Es el latir de la sangre que fluye rememorando un amor en tiempos de juventud, cuando la vida se rige por el optimismo y la despreocupación debido a que “se duerme tranquilo en cualquier parte sin un pan entre el bolsillo”, que discurre entre trayectorias urbanas, ires y venires, salidas y retornos, saludos y despedidas constantes en la esquina del barrio:

Hoy tengo deseo de encontrarte en la calle, y que nos sentemos en un café a hablar largamente de las cosas pequeñas de la vida, a recordar de cuando tú fuiste soldado, o de cuando yo era joven y salíamos a recorrer juntos la ciudad, y en las afueras, sobre la yerba, nos echábamos a mirar cómo el atardecer nos iba rodeando.

Entonces escuchábamos nuestra sangre cautelosamente y nos estábamos callados. Luego emprendíamos el regreso y tú te despedías siempre en la misma esquina hasta el día siguiente, con

esa despreocupación que uno quisiera tener toda la vida, pero que solo se da en la juventud, cuando se duerme tranquilo en cualquier parte sin un pan entre el bolsillo, y se tienen creencias y confianzas así en el mundo como en uno mismo. Y quiero además aún hablarte, pues tú tienes dieciocho años y podrías suscitar mi tristeza, y algo más, algo más....

También la disquisición sobre la cotidianidad y su devenir socialmente problemático la encontramos en “El Profeta En Su Casa” de Jotamario (1966), donde se relata una situación que sucede en una casa de un sector popular (un barrio obrero). Aquí el narrador recrea la experiencia de un hombre (un sastre, que no es sino el mismo padre del poeta) que labora duro en el día a día, “en el billar de su trabajo” (porque utiliza tiza) cortando telas sobre una mesa para “parir” los pantalones de los clientes y lograr el sustento para una familia numerosa, mientras más allá se vislumbra la bulla de los carros, la guerra del centavo entre los choferes de los buses, el ladrido de los perros que corretean motocicletas, trabajadores de empresas de servicios públicos abriendo huecos en las calles, un albañil trabajando en una casa vecina y otras situaciones de vida.

Y en medio de este barullo, el poeta-narrador, un proyecto balbuceante de hombre intelectual, afirma que es “imposible ser un poeta hermético”, es decir, que no puede dejar de emocionarse y de ser conmovido por lo que ocurre enfrente suyo, que piensa y sueña pero que también le da miedo ser visto como “[...] un inútil y un haragán de siete suelas” por la actividad que ha escogido como medio de vida :

Vivo en un barrio obrero, en una casa vieja, en pantuflas, y sobre la misma mesa donde mi padre por las noches corta los pantalones que ha de entregar al otro día para que los nueve que somos quepamos en el comedor, para que el techo no se desplome por las lluvias, para que en

nuestros pies brille el betún de la decencia, escribo mis poemas herméticos, trastorno la gramática, me doy en poseer un mundo que no tengo, leo a Paul Valery y a Tristán Tzara.

Esta mesa donde mi padre ha parido tantos pantalones de paño ha sentido sobre su lomo también correr mis palabras absurdas, desde cuando él se iluminaba con una lámpara Coleman hasta ahora que yo la profano con mis babas intelectuales. Sus gavetas inmemoriales aún sirven para guardar las tijeras, metros de sesenta centímetros, libretas con medidas de clientes que hoy tendrán hijos con las mismas, muestrarios de paños ingleses anteriores a la invención de la moda, y las grietas de su madera con tiza en polvo se han llenado.

Entre sus patas se levantó mi infancia contemplando a mi padre en el billar de su trabajo con tantas ilusiones puesta en mí cuando creciera. Mi educación fue pagada con panes que el tiempo multiplicaría. Pero crecí para la indiferencia, para el ocioso sol, para los sueños. Sólo las piernas del amor, sólo las copas de la risa, en los colchones del nihilismo perdí las plumas de mi vuelo. Escribo mis poemas herméticos, pero de vez en cuando pienso.

Estos elementos de la poética nadaísta van a estar, a su vez, conectados con la música, a través de la influencia ejercida en nuestro medio por la canción protesta y el rock and roll, como se refleja en las composiciones de Gonzalo Navas Cadena, cantautor y escritor colombiano, más conocido por su nombre artístico como Pablus Gallinazus. Este fue considerado “[...] una de las figuras de la música y las letras más influyentes y reconocidas en Colombia durante los años sesenta” (Gallinazo, 2009, p.5), aunque ciertamente su impronta se extendió a lo largo de los 70s en Colombia y, en cierta medida, en Latinoamérica. Este compositor, que fue “un poeta hecho músico” (Olarte, 2012), se destacó por ser autor de más de 100 canciones y de novelas como La Pequeña Hermana (cuyo título original es El Caso de la Bañera Verde) y La Bella Marangola.

Nótese que la canción social (o canción protesta) y el rock/pop, así como la salsa, el bolero, la balada, la ranchera, el tango y otras expresiones musicales, han entrado a hacer parte de la memoria cultural de nuestro país. El rock, en particular, aunque sea un producto importado de Europa y Norteamérica, que siguió la influencia de las grandes bandas y solistas (Beatles, Rolling Stones, Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard, Carl Perkins o, desde finales de los 60 Carlos Santana), fue también asimilado en nuestro medio y ajustado a la realidad colombiana. Entró en nuestra escena a mediados de los años 60, debido al papel importante que jugaron los medios radiales y las casas disqueras, pero al igual que lo ocurrido con otros géneros (por ejemplo, la entrada de la música de la Sonora Matancera, etiquetada como sinónimo del gusto de los “marihuaneros”) sufrió un proceso de estigmatización social en cuanto “era visto como la música del demonio” (Celnik, 2018, p21).

Debido al gran impacto urbano que tuvo la radio, con capacidad de penetración en las zonas rurales, antecedido por el papel que jugaron las rocolas (vitrolas) en la difusión musical desde los años 40s (especialmente en sitios de reunión social conocidos como cantinas), dio pie a la ampliación de la programación radial y a la aparición de espacios pioneros donde se daban a conocer las novedades que habían irrumpido en el escenario internacional y que permitieron que Colombia (desde ciudades como Medellín, Bogotá, Cali y Barranquilla) entrara en la onda y la moda del rock and roll, tocando “las fibras más profundas de los jóvenes” (Celnik; 2018, p36). Este fenómeno, apuntalado también desde el cine, fue muy notorio desde luego en Latinoamérica a través de la incursión de figuras y grupos musicales como Sandro y Palito Ortega (Argentina), Enrique Guzmán y César Costa (México), Harold, Vicky y los hermanos Valencia en Colombia (conocidos luego como Ana y Jaime), los Teen Agers, los Pekenikes, los Giovanes.

La recepción del naciente rock and roll convivió con expresiones musicales propias de cada país (ranchera, tango y milonga, bolero, cumbia, porro, música tropical), influenciando incluso la incorporación de algunos instrumentos y sonidos y llevando a que algunos grupos hicieran mezclas. La influencia del rock and roll extranjero, con sus grupos y cantantes destacados, sirvieron de inspiración y de imitación para que en nuestro país (y en otros de la región) fuera cuajando la semilla de un movimiento artístico que desde México y Argentina se conocería como la “nueva ola”, entre cuyos pioneros o iniciadores estarían el caleño Harold Orozco (conocido como Harold a secas), Los Speakers, los Flippers, los Yetis, Oscar Golden, Ana y Jaime y Pablus Gallinazus.

Pablus Gallinazus, “uno de los consentidos de Juventud Moderna” (Celnik, 2018, p87), en el programa televisivo dirigido por Alfonso Lizarazo (conocido luego como director de Sábados Felices), se convirtió entonces en creador e intérprete destacado de la canción protesta en Colombia porque sus letras acogieron la denuncia sobre la situación social, económica y política del país. Ingresó al nadaísmo con el distintivo de “El comandante” para lograr mayor notoriedad en su proceso de incursión en la música y en la adición de acordes a sus textos poéticos. Como resultado de ello fue la composición musical, entre otros, de temas sobresalientes como la Mula Revolucionaria, San Andrés Island, Hay un Niño en la Calle, Sol en el Andén, Cinco balas, Cómo Confiar en la Paz, Feliciano el Triste, Mi País, Mi Pequeño Larousse, Tengo Treinta Años, Boca de Chicle y, particularmente, de una Flor para Mascar, que es quizá el tema de canción protesta más difundido y conocido en la sociedad colombiana de los años 70.

Tanta fue su notoriedad que artistas del movimiento de la nueva ola como el colombiano Oscar Golden o el chileno Carlos Contreras, así como agrupaciones como la orquesta Billos Caracas Boys de Venezuela hicieron interpretación de poemas-canciones compuestos por Pablus Gallinazus, los que entrarían a hacer parte del bagaje cultural y estético del nadaísmo y son catalogadas por el

mismo creador como “sonsoneto” (Gallinazo, 2009, p11). Y como quiera que las canciones son composiciones literarias (poemas) a las que se les agrega música, instrumentación y voces, llegándose a configurar lo que en el lenguaje cotidiano es la melodía y el ritmo, además que están dirigidas a tocar la sensibilidad de quien la escucha y a avivar un gusto determinado que cumple una finalidad que trasciende lo artístico y estético para abarcar una finalidad de crítica social, política e ideológica.

Podemos mencionar que, a través de una canción, y de los significados que contiene, se puede expresar la situación de las personas respecto al amor, al enamoramiento o a estados emocionales de signo contrario (la decepción, la traición, el engaño, la infidelidad o aquello que suele designarse popularmente como “despecho”), a vivencias o experiencias existenciales de encanto o desencanto con la vida o la realidad (el hastío, el aburrimiento, el tedio, la monotonía). Pero también las letras pueden dar cabida al acompañamiento de rituales como la exaltación de los valores patrios (como es el caso de los himnos de un país o de aquellos que son cantados por los ejércitos) o a la crítica política, social e ideológica (como lo muestra la canción protesta en sus distintas variantes llámese, por ejemplo, pop, rock, salsa, merengue, bachata o balada).

Esta función social, política o ideológica que asume una composición literaria convertida en canción, es muy notoria en la producción de Pablus Gallinazus en tanto parte del nadaísmo, como se manifiesta de modo concreto en “Una Flor para Mascar”. Ya porque sus sonsonetes, como las llamó el mismo Pablus Gallinazus, recrean situaciones existenciales de la vida cotidiana que acontece en escenarios urbanos, situaciones de personas que por hacer parte del ejército de los excluidos se ven enfrentados a duras condiciones para lograr el sustento diario, ya porque hay un retrato en términos de una manifestación irónica y de crítica a la manera como se ha configurado

la sociedad colombiana, caracterizada por sus dosis de marginación, violencia, desigualdad e inequidad:

El reloj se ha dañado

Pero el hambre despierta

Son las seis y en la puerta

Oigo un hombre gritar

"Vendo leche sin agua

Vendo miel, vendo pan"

Y dinero no hay

Y recorro el camino

Reconozco al mendigo

Siento que muere en mí

Como el sol sobre el trigo

El sencillo estribillo

Que una vez le aprendí

En las letras de esta canción lo que se hace ciertamente es recrear una experiencia común para el imaginario social de muchos sujetos, que a la postre se convertiría en motivo de inspiración poética plasmada en un texto donde se refiere una dinámica de vida de la realidad social o, para ser más exactos, una faceta que ocurre a diario en cualquier ciudad o calle de Colombia o de Latinoamérica: la presencia de vendedores ambulantes en barrios, ofreciendo cosas para el consumo a alguien que no tiene dinero para comprar lo ofrecido, porque se enfrenta al problema del desempleo y a la carencia de recursos económicos para adquirir comida. En sus notas Pablus Gallinazus (Gonzalo Navas Cadena) asume precisamente un tono de desaliño crítico y mordaz

con el establecimiento político, es por ello que “Una Flor para Mascar” se inscribe en lo que se conoce como canción protesta.

Por eso salgo siempre a caminar

En busca de una flor para mascar

Pensando que a la vuelta de la tarde

El trabajo que sueño, ya es verdad

Y yo camino y no termino

Y yo camino y no termino

¿Seré yo así o es que el camino no tiene fin?

Esa escena urbana, donde irrumpen los que pregonan algún producto o servicio, nos recuerda por un lado las artes y estrategias publicitarias de que se valen los vendedores para persuadir a las caseras y compradores en las mismas puertas de sus casas, sea que ello se haga de viva voz (el pregón a pulmón abierto), sea a través de la utilización de algún medio sonoro (un parlante, una grabación que se repite incesantemente), sea mediante ofrecimiento de atractivas promociones. Por otra parte, nos indica que es parte de la realidad de nuestros países latinoamericanos, donde la nota predominante es la expansión de la economía informal, cuestión plasmada por otros compositores e intérpretes en contextos como el de la música cubana o puertorriqueña, como se puede mostrar en fragmentos de temas que hablan de quien ofrece afilar cuchillos y tijeras (el amolador), el que vende granizados (el piragüero), frutas (el frutero) o maní (el manicero):

Bueno caserita, muchas gracias por su negocio con la tijerita. Yo paso por aquí todos los lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado. (El Amolador, Mandy Campo).

Soy piragüero y feliz me la paso por las calles, vendiendo ricas piraguas a todo aquel que me pare, vendiendo ricas piraguas a todo aquel que me pare.....tamarindo, tamarindo, de frambuesa para la niña ay Leticia, turroncito, de mosquito, para la niña Teresa ay de frambuesa (El Piragüero, Conjunto Clásico Los Rodríguez).

Frutas, quien quiere comprarme frutas, mango de mamey y bizcochuelo, piña, piña dulce como azúcar, cosechada en las lomas del caney, llevo el rico mango de mamey, piñas que deliciosas son como labios de mujer (El Frutero, Oscar de León)

Ha llegado el frutero, con sus ricos pregones, vendiendo naranjas, vendiendo manzanas, las uvas más dulces las llevo casera el frutero llegó, ya llegó. Si usted compra casera yo le vendo barato la piña muy dulce, los ricos melones, los melocotones, y hasta la carreta, si la quiere comprar se la doy (El Frutero, orquesta Sabotaje)

Maní, manicero, maní, caserita no te acuestes a dormir sin comerte un cucurucho de maní, cuando la calle sola está casera de mi corazón el manicero entona su pregón y si la niña escucha su cantar bajará de su balcón (El Manicero, Oscar de León).

En “Una Flor para Mascar” aparece este ingrediente propio del paisaje social citadino de nuestros países, donde los vendedores desde muy temprano vociferan o anuncian algo (en este caso leche, pan, miel), enfrente de un sujeto que se reconoce a sí mismo como si fuera un mendigo, en situación de indefensión porque se debate en medio del desempleo y que sueña con hacer realidad

el deseo de tener una labor. Por eso, se menciona que para mitigar este tipo de vida apela a la acción de caminar, como si se tratara de un acto interminable que lleva al cansancio, razón por la cual la mención a “buscar una flor para mascar” tiene el equivalente de una especie de lenitivo o distractor para poder rumiar el desespero, así como se recurre a mascar chicle para calmar la ansiedad que provoca la falta de comida y reducir el apetito o cuando se usa el mambeo de coca para inhibir el hambre y prolongar la resistencia física. El contraste se establece con el cura, que también es un pregonero, pero de la resignación

Como quiera que el mensaje de esta composición desborda lo meramente artístico, musical o literario, se inscribe en el plano de la crítica política e ideológica, en la denuncia y el reproche a las instituciones que representan el poder en Colombia, haciéndose eco de un reclamo por justicia y reivindicaciones sociales. Esto se puede apreciar en aquella parte de “Una Flor para Mascar” donde se hace alusión a un cura que representa a la iglesia y quien, desde muy temprano, como vendedor de ilusiones, en un plano paralelo al pregonero urbano que irrumpe en los barrios, pide al que sufre que deje de hacerlo y se aferre a la creencia de que Dios lo salvará del dolor causado por la vida dura,

Tengo los pies cansados

La boca está reseca

Son las seis y en la iglesia

Oigo el cura mandar

"Que tengamos paciencia

Que templanza, clemencia

Que Dios proveerá

Esta impostura fue encarnada por el ideario revolucionario del nadaísmo que, de la mano del escándalo, entró a hacer parte de la memoria y la palabra de los jóvenes contestatarios y rebeldes de los años 60s, quienes en su despertar de conciencia empezaron a cuestionar la ultraconservadora sociedad colombiana, regida e influenciada por los valores católicos, a la par del desarrollo de sentimientos de simpatía por el proyecto político de la primera revolución socialista triunfante en Latinoamérica (la cubana), en concordancia con el impacto continental que tuvo este hecho.

Los autores de composiciones desde donde se ha abordado la denuncia de la realidad social, económica y política de los países latinoamericanos, se compaginan con el espíritu de la música protesta, que se manifiesta en esta parte del mundo a partir de los años 60s y se resume en el anhelo de querer cambiar la sociedad. En tal sentido, variantes de esta tendencia, como Pablus Gallinazus y los nadaístas en Colombia, no son una excepción a dicha regla de pensamiento: en su ideario, que es el que corresponde a una nueva generación, se conjuga una amalgama (porque su extensión alcanzó a reunir no solo exponentes de la poesía, la literatura y la música, sino también a cultores e intelectuales de otros campos como la pintura, el teatro, el cine, la historia, la política) que llegó a despertar una serie de reacciones e interpretaciones en otros sectores de la sociedad debido precisamente a que en su torrente discursivo se entrelazaba y, al tiempo, se vomitaba “[...] el peligro, el frenesí, el desorden, la claridad y la esperanza” (Gallinazo, 2009, p86).

En todo caso, en esa pieza poética y musical, que es “Una Flor para Mascar”, un referente paradigmático dentro de la producción global de Pablus Gallinazus, se le colocó letra, música y melodía a un suceso que tiene una dimensión sociológica y política. Y en tanto esta preocupación tiene que ver con situaciones de vida cotidiana, con hechos que están inmersos en el mundo de la realidad y que llevan a los sujetos a vivir bajo el yugo de la injusticia (suscitando sentimientos de angustia, desesperación o hastío que coartan la libertad), se convierte en un rasgo que coloca al

nadaísmo en punto de encuentro y diálogo con facetas del devenir humano. Su contenido poético, junto a sus cantos, ritmo y estribillos, colocan el acento en la preocupación por la situación de sujetos que viven en una ciudad colombiana (que puede ser cualquiera), avasallados por su desesperado problema de desempleo.

Este elemento central, donde se tematizan socialmente experiencias íntimas de ciudadanos de a pie que tienen profundo alcance social, logrando un impacto profundo en el sentimiento de la sociedad colombiana, no solo serán musicalizadas en forma de canción protesta y balada por los arreglistas. También empiezan a adquirir una tonalidad rumbera (pachanguera) cuando, por ejemplo, la orquesta venezolana Billos Caracas Boys graba “Una Flor para Mascar” bajo el ritmo cadencioso del porro, género musical que se baila en pareja, o cuando Los Graduados grabaron dicho tema en la voz de Gustavo “El loco” Quintero y le dieron aire fiestero.

Como un hito de la canción social “Una flor para Mascar”, y otras composiciones como “Mi País”, popularizada en las voces de Ana y Jaime, llegan a manifestar la inconformidad del nadaísmo frente a la cruda realidad de Colombia, determinada por las injusticias y la desigualdad impuestas por el poder dominante a través de sus instituciones representativas, entre las que sobresalen los gobiernos de turno, la clase política, el congreso, la iglesia católica, los dueños del capital, los integrantes de la fuerza pública, entre los principales.

La proyección de Pablus Gallinazus como relator de hechos de la vida cotidiana también se ha hecho presente en otras composiciones como “Boca de Chicle” o “Mi País”, para no mencionar sino algunas que no solo son parte de su variado repertorio sino que, por el poder práctico de penetración social que alcanzaron, pudieron entonces engrosar el cancionero popular colombiano, de la mano de la producción literaria nadaísta (por ejemplo, la novela “La Hermana”) o de las composiciones poéticas donde se incorporan discursividades parecidas, caracterizadas por

compartir un talante contracultural definido desde su oposición al statu quo y a sus estatutos de poder dominantes en el país, en la segunda mitad del siglo XX.

Boca de Chiclé no solo es el primer gran éxito musical de Pablus Gallinazus llevado al acetato, en la voz de Oscar Golden en 1966, es también una mezcla de letra y estilo, incluso una invitación al ejercicio de la reflexividad sobre algo que es aparentemente banal, pero que no deja de representar el conflicto entre deseo humano y realidad. En este caso, la alusión es a la manera como un sujeto quiere hacer realidad su anhelo de amor por tener a una joven de ciudad, de esas que en algún momento cualquiera han irrumpido en algún poblado o localidad rural, revolucionando o perturbando con su presencia las maneras de mirar, de pensar y de hacer. No es de extrañar las repercusiones que puede tener la presencia de mujeres citadinas en contextos de vida campesina, debido a los añadidos y simbologías que encarnan ellas tales como la sensualidad, la voluptuosidad, la liberalidad en las costumbres, el atractivo de lo prohibido, cuando no el revuelo causado por las maneras de hablar, de bailar o por el efecto de la moda urbana en virtud de la ropa que se lleva puesta y que en aquellos medios sociales ultraconservadores es objeto de escándalo, habladurías o cuchicheos por parte de otras mujeres, aunque reciba la aprobación mojigata de los hombres.

Que sea mi cuerpo alegre carrilera

Por la que corran tus manitas frías

Que pasen palmo a palmo

por mis piernas hasta que

se confundan con las mías.

Con tu dúo de manos disonantes

Tus manitas aéreas de buitre

Tus manitas de chica de los ángeles

Con tu cuerpo sembrado de trigales

Las pequeñas mentiras que tú dices

Con tu boca de chicle

Con tu boca de chicle.

Que sea mi cuerpo alegre carrilera

Por la que corran tus manitas frías

Que pasen palmo a palmo

por mis piernas hasta que

se confundan con las mías.

Con tu dúo de manos disonantes

Tus manitas aéreas de buitre

Tus manitas de chica de los ángeles

Con tu cuerpo sembrado de trigales

Las pequeñas mentiras que tú dices

Con tu boca de chicle

Con tu boca de chicle.

Con tu boca de chicle.

Lo descrito en “Boca de Chicle” corresponde ciertamente de una parte a una intención comunicativa a gritos de algo, a expresar en tropel y sin desparpajo todo eso que está retenido y que en otro momento no se ha podido decir debido a la prevalencia de los controles, la represión moral o la acción de la censura a nivel familiar o social. De otra, encarna el desplante, cuando no la inconformidad, el rechazo o fastidio, de las nuevas generaciones hacia todo aquello que

representa el desajuste de lo dominante con una nueva realidad que demanda cambios y expectativas de futuro generadas en la mentalidad de las nuevas generaciones (estudiantes universitarios e intelectuales), tal y como se puede apreciar en la Mula Revolucionaria.

Baja una mula del monte, viene montando Ramón

Mula revolucionaria baja la revolución,

Mula revolucionaria baja la revolución.

Cuando hay luna llena, ellos caminan, (x2),

Y se duermen con el sol, que es comunista,

Y se duermen con el sol, nacionalista.

Baja una mula del monte que viene montando Ramón,

Mula revolucionaria, baja la revolución.

Las rosas que van cortando, son amarillas (x2)

Dejan siempre rosas rojas, rosas flor de la guerrilla (x2)

Baja una mula del monte, viene montando Ramón,

Mula revolucionaria, baja la revolución.

Si bajan los guerrilleros, maten al buey (x2)

Que ellos salen caminando y entonces el buey pa' q? (x2)

Baja una mula del monte, viene montando Ramón,

Mula revolucionaria, baja la revolución

En esta pieza musical hay una mención expresa a una serie de elementos identificatorios con el anhelo del comunismo que aparecen enmarcados dentro del contexto que se describe (el medio rural, la luna, las rosas rojas). Particularmente, la mula simboliza el equino encargado de llevar en su lomo el peso del trabajo del campesino (y su labor olvidada en la sociedad colombiana), así como también de cargar y “bajar” el ideal revolucionario desde las montañas. La mula es conducida por un jinete (en este caso Ramón) encargado de rememorar ciertamente la idea de una figura política que podría ser cualquier líder político o un guerrillero mítico surgido en nuestras latitudes, encargado de volver realidad una gesta emancipadora, revolucionaria y nacionalista, como la que llevaron a cabo los barbudos en Cuba cuando a lomo de mula bajaron de la Sierra Maestra para generalizar la insurrección armada y entrar triunfantes a la ciudad (La Habana), haciéndose con el poder y estableciendo el primer gobierno socialista en la historia de América Latina.

De modo parecido a “Boca de Chicle” aparece la actitud de denuncia y reproche hacia un estado de cosas, actitud que surge de la decisión de dar rienda suelta a la palabra y a la imaginación, que se muestra serpenteante y voluptuosa como cuerpo de mujer citadina, aquella que se define desde el rol de la transgresión cultural respecto a las normas dominantes y que a la vez, es objeto de erotismo masculino, es decir, que quiere ser objeto de posesión por parte de un sujeto que culturalmente vive y se sitúa en un mundo muy diferente, pero que se expone al contacto con nuevas experiencias personales que lo abren existencialmente al mundo. Es por ello que se representa la materialidad del conflicto que en el plano simbólico opera entre deseo amorosos y realidad, así como entre permanencia en el viejo orden y apertura a lo nuevo, es decir, a la embriaguez y a los éxtasis producidos por el desprestigio de la hipocresía moral vigente y a la búsqueda futurista de rupturas y, consiguientemente, del cambio en las formas de vida.

El anonadamiento amoroso de un adolescente por una chica citadina, que traslada consigo toda su parafernalia cultural a un medio social no urbano (el chicle que masca, el cuerpo voluptuoso, la forma como viste y habla), posiblemente esté asociado al imaginario febril del joven quien se representa un cuerpo que semeja una carrillera por donde se desliza un par de manos femeninas (las manos disonantes de la mujer), aspirando a que se deslicen por entre sus extremidades inferiores y terminen fusionadas con las suyas:

Que sea mi cuerpo alegre carrilera

Por la que corran tus manitas frías

Que pasen palmo a palmo

por mis piernas hasta que

se confundan con las mías.

La joven, objeto de atracción amorosa, aparece descrita como una persona que en la flor de su juventud está en disposición de acceder a los requerimientos del adolescente tanto por su madurez biológica como por su actitud incitadora, cautivadora y desafiante, lo que en la simbología nadaísta que subyace equivale ciertamente al sacrilegio que encarna cualquier sujeto que en sus decires y haceres se muestre dispuesto a controvertir las normas y a colocar en entredicho las tradiciones del orden dominante.

Por su parte, en la composición “Mi País” también se refleja esa tendencia del nadaísmo, por boca de Pablus Gallinazus, de narrar hechos y de comunicar ideas y sentimientos políticos ubicados a la izquierda del espectro político, los cuales tuvieron gran acogida a lo largo de tres décadas (60s, 70s y 80s), tanto como para hacer pensar a no pocos jóvenes universitarios colombianos, politizados bajo el influjo de la ideas marxistas, que podía ser inminente un triunfo revolucionario

de la mano de las vanguardias guerrilleras, después que había cuajado la experiencia cubana en el patio trasero de los E.U o de la derrota militar del país del norte en Vietnam.

La postura de escritores nadaístas como Gonzalo Arango, testigo de excepción de lo que acontecía políticamente en Colombia, es lo que aparece plasmado en dos composiciones poéticas: “Poesía en Estado de Sitio” y “Toque de Queda”. En la primera, Gonzalo Arango afirma que la democracia colombiana no solo es una farsa sino que es, en el fondo, una dictadura encubierta, porque recurre a la figura del Estado de Sitio para limitar las libertades mediante el recurso a la violencia y a la fuerza bruta, en tanto que encubre las enormes contradicciones y desajustes sociales del sistema con cortinas de humo (guerra en las fronteras), incrementando el presupuesto para la compra de armas (tanques, aviones) y la concentración de tierras en manos de los latifundistas, en detrimento de salarios congelados de hambre para obreros y maestros, por ejemplo.

También, se hace reivindicación de las universidades, como centros de difusión de corrientes de pensamiento crítico que acogen los nuevos vientos de cambio que soplan en respuesta a la crisis de la modernidad, violentadas en su autonomía por el accionar vandálico de la fuerza pública y sometidas a la restricción del acceso a la educación para los sectores de abajo en virtud de los recortes presupuestales. Al tiempo, señala que la forma más digna de protesta es el silencio, razón por la cual enjuicia la actitud pequeño-burguesa de los poetas nadaístas de dedicarse a leer poemas en momentos en que otras personas han sufrido los rigores de la violencia de Estado y que si se acepta esa invitación es más bien porque hay que utilizar ese espacio para dedicarlo a los caídos en la lucha callejera, para que la voz del poeta se haga oír y se pueda rendir homenaje póstumo a quienes ofrendaron vidas de forma muy temprana por la causa de la libertad:

Mientras terminan de enterrar los cadáveres del 26 de febrero.

Mientras centenares de estudiantes y revolucionarios están presos en las cárceles del Frente Social.

Mientras la democracia farsea, tiembla, se pone la máscara legal de la dictadura y un rígido estado de sitio aporrea las libertades con bolillos y bayonetas.

Mientras el coro de las alabanzas de la reacción rodea de tanques al gobierno para defender el orden establecido de los privilegios.

Mientras el ejército compra aviones de guerra con el salario de los maestros de escuela.

Mientras se inventa una guerra artificial en las fronteras para distraer la rebelión de los oprimidos con sofismas patrióticos.

Mientras la clase obrera se lanza a un paro de protesta simbólico por los bajos salarios y el alto costo de la vida, y la oligarquía responde congelando los fondos sindicales y la coerción de sus derechos.

Mientras el estado latifundista tumba al director de la reforma agraria por decir la verdad, es decir, por devolver la tierra robada a sus legítimos dueños: los campesinos.

Mientras los regimientos del régimen masacraron la universidad y los espías de la Inteligencia Secreta requisaron su alma.

Mientras sucede todo esto y la única forma de protesta es el silencio, resulta indigno que un grupo de poetas nadaístas venga a leer sus versos y disfrutar sin peligro el privilegio de la libertad, cuando los compañeros que murieron por ella se pudren en sus prematuras tumbas, y nubes de cuervos presagian el comienzo doloroso de su calvario.

(Arango, 1974, p.258-259).

En Toque de Queda se trata de una imprecación fiestera dotada de un acento muy cultural dirigida contra el establecimiento político y es, al mismo tiempo, una apuesta de regocijo por la derrota del Frente Nacional bipartidista (el binomio en el poder de los partidos liberal y conservador) y de la oligarquía (la casta de privilegiados), a través de la exacerbación de la lucha de clases, como respuesta a la guerra no declarada que la oligarquía desató contra un pueblo hambriento y empobrecido que, situado en las escalas más bajas de la sociedad, decidió dar su apoyo al movimiento rojas-pinillista. Esta fuerza, que irrumpió en la escena político-electoral, se convirtió en un claro desafío al sistema político colombiano, porque recibió un significativo respaldo de la “plebe de desposeídos” y de la “chusma miserable”, es decir, de un pueblo que si bien no piensa (porque prima en él más los motivos del intestino que las razones de la mente y del cerebro) pero que, a fuerza del dolor reprimido, contiene casi que instintivamente un gran cúmulo de pasiones con enorme poder (potencia) de estallido social, en posibilidad incluso de haber desatado en ese momento histórico un segundo Bogotazo, contrarrestado precisamente bajo la ley marcial del toque de queda que restaura el orden y protege a los ricos:

¿Por quién doblan las campanas del toque de queda? Doblan por la muerte del Frente Nacional, por la derrota de los dos partidos, por sus clases dirigentes, por los privilegios abusivos de la oligarquía. Y doblan también por el despertar violento de la lucha de clases. Se extraña la oligarquía de que el general Rojas Pinilla ponga un millón y medio de votos de protesta contra el sistema. Lo acusa de instigar el odio y la lucha de clases en su chusma de adeptos, reclutados en los bajos fondos, en los extramuros, los barrios piratas, entre la turba innumerable de desocupados, méndigos, analfabetas, obreros y campesinos explotados. En suma, la resaca antisocial frente a la cual el sistema sufrió el más ruidoso descalabro político.

Pero hay otra lucha de clases ejercida por la oligarquía contra el pueblo. Es una lucha sutil pero despiadada que se cumple inexorablemente a través de factores de poder, del poder político y financiero que domina al país, cuyo fin es explotarlo en beneficio de una minoría. Esa casta se enriquece escandalosamente, fortalece su poder, retiene contra toda justicia un dominio casi soberano, mediante el cual ejerce una coacción moral y explotación económica, formas indisimulables del gobierno clasista. Enfrentado a las clases dominantes está el pueblo, la millonaria plebe de desposeídos, la chusma miserable. Aunque desarmados y oprimidos, resisten, se defienden a piedra de la agresiva lucha de clases no declarada por la oligarquía, pero evidente en su opulencia, y reflejada en la miseria criminal del pueblo. Un pueblo oprimido y degradado por el hambre no razona, reacciona. (Arango, 1974, p.256-257).

Dado que la respuesta del Estado ha sido, en tiempos del nadaísmo y después, recurrir a medidas de excepción (llámese toque de queda, estado de sitio, conmoción interior) y, por ende, a la represión, la censura y la estigmatización de cualquier manifestación contestataria, considerada como peligrosa para el orden establecido y como desafiante, incluso, para quienes desde las posiciones de poder se autodefinen como personas, honorables, decentes y de “bien”, el nadaísmo asumió una posición frente a ese estado de cosas bajo la forma de la irreverencia discursiva, cultural, social y política. Por ello, composiciones y letras como “Mi País”, versión popularizada en las voces de Ana y Jaime, la estrategia empleada es la de recurrir a una especie de adivinanza jocosa para que el oyente musical, con el que se dialoga, intérprete las pistas y termine identificando a qué colectividad nacional se está refiriendo.

*Con un poco de humor, vamos a reír
de la situación, de nuestro país
Con un poco de humor y un pañuelo en la mano
vamos a reír de la situación de mi país*

*Ni grande ni chico es mi país
se habla el español se come maíz
Así adivina tu adivina tu cual es mi país.
Hay diez policías, por cada estudiante
y hay un estudiante, por mil ignorantes*

Así adivina tu adivina tú cual es mi país.

*Con un poco de humor
sigue la pista dos
las señoras de aquí se dividen en dos
las señoras, "señoras"
y las que no lo son
las señoras señoras, van a mericar
y las que no lo son les venden su pan*

Así adivina tu adivina tu cual es mi país.

*Con un poco de humor sigue la pista tres
los señores de aquí se dividen en tres
los señores señores, los apenas señores y usted.*

*Los primeros "are living" en el barrio de moda
los segundos habitan, casas de clase dos
y los últimos , los que nunca lo son,
son los que hacen las casas, canciones y cosas
para los otros dos.*

*Así adivina tu adivina tú cual es mi país.
Y si no adivinas porque sos así
de seguro somos del mismo país.
Pues mi país mi país mi país mi país mi país
mi país mi país; es tu es tu país.*

La mención a sacar el pañuelo y portarlo en la mano, en vez de sacar la bandera para atender la celebración de las fiestas patrias como lo indica el civismo burgués, es una clara referencia a otra forma de hacer patria, a aquella que no tiene que ver con la reverencia o santificación de discursos oficiales o de las verdades pregonadas por las instituciones del establecimiento político, como la que se vendió desde el siglo anterior de que Colombia era un país en vías de desarrollo, sino que más bien recrea una sumatoria de cosas que está salpicada de contradicciones e inequidades como cuando se dice que hay más policías que estudiantes (una crítica al hecho de que en nuestro medio la seguridad es un asunto prioritario frente a temas, como por ejemplo, la inversión en educación o salud pública) y que la proporción entre los que pueden estudiar y los que quedan en la caverna platónica de la ignorancia es muy extrema.

Del mismo modo están plasmadas las diferencias sociales, propias de un país caracterizado por corresponder a una sociedad patriarcal donde los hombres han tenido un predominio señorial y las mujeres han hecho parte de los grupos subordinados de la sociedad. Cuando habla de las mujeres y establece una especie de clasificación, está mencionando la distinción social existente entre aquellas que aparecen como mujeres de hogar y de familia y aquellas que por su condición particular de vida deben enfrentar condiciones más duras, dando a entender o bien que las mujeres desempeñan duras labores o que algunas recurren al comercio sexual para sobrevivir. Y en el caso de los señores (los hombres) también ejemplifica los modos de vida socialmente diferenciados.

Así, pues, el nadaísmo como vanguardia cultural y estética juvenil aunó expresiones como la literatura y la música para generar una posición contestataria y transgresora respecto al poder tradicional dominante en el ámbito de la sociedad colombiana, aunque ciertamente su propósito no era desencadenar un cambio político de gran envergadura. Propiamente lo que hizo el nadaísmo fue adoptar un aire de irreverencia de corte contracultural, con adopción de armas de lucha simbólicas, en consonancia con la irrupción a nivel mundial (en la década de los 60s del siglo XX) de movimientos estudiantiles encargados de visibilizar en la escena pública el malestar de los jóvenes y de la irrupción del rock and roll y la canción protesta.

Desde luego, son notorias las similitudes existentes en cuanto a la utilización que de la literatura y la música hizo el nadaísmo en nuestro medio. Por ejemplo, hay cierta línea de continuidad o permanencia en lo que tiene que ver con la adopción de una postura crítica frente a la situación social, política, económica y cultural de Colombia que toma la forma de denuncia, presente tanto en las composiciones poéticas como en la musicalización que se hizo de las mismas, tal y como se evidenció en algunos apartes (fragmentos) aquí analizados. Del mismo modo la literatura y música

de inspiración nadaísta recrean vivencias o experiencias personales que están arraigadas en situaciones de la vida cotidiana de los autores o del entorno mismo.

Esta cercanía o proximidad entre literatura y música se define, entre tanto, desde la misma intertextualidad en cuanto los poemas nadaístas y las composiciones que fueron llevadas al acetato (en voces de cantantes como Ana y Jaime, Oscar Golden o el mismo Pablus Gallinazus) son la consecuencia de influencias recíprocas provenientes de la realidad internacional, nacional y local (representado en las características propias de la configuración social y cultural de ciudades como Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla o Pereira, donde tomó acogida el nadaísmo). Podemos mencionar, por ejemplo, en el orden político mundial y regional, la revolución cubana, la guerra fría, el surgimiento del rock como un nuevo género musical y del movimiento de la nueva ola (desde países como Argentina o México), mientras en el plano interno se destacan las consecuencias derivadas del Frente Nacional, el rol de los medios de comunicación (entre ellos la radio, como espacio de difusión de nuevas expresiones artísticas), la aparición de movimientos guerrilleros y el malestar intelectual de los jóvenes universitarios con la situación del país, caracterizada por la injusticia, la desigualdad y la represión estatal.

Se trataba, en ese momento histórico, de hacer la revolución con armas como los poemas y los “sonsonetes”, a través de los cuales se le tomaba el pulso al país y se hacía denuncia de nuestros problemas: hambre, desempleo, represión por parte de la fuerza pública, violencia estatal, violación de derechos humanos, decadencia y corrupción de instituciones como la iglesia, los partidos tradicionales, el tema de las mujeres, la propiedad sobre la tierra, entre otros, para proyectar una esperanza de cambio y clamar por justicia social. Esta sensibilidad estética, nutrida desde la misma realidad, encuentra su expresión en iconos como la balada “Una flor para mascar”, que marca un

punto alto de conexión con el pensamiento de los jóvenes y con los movimientos sociales del momento, quedando registrados en la memoria histórica de nuestro país.

Desde luego, aunque estas emotividades literarias y musicales (que demandan un ejercicio de reflexividad y compromiso político) contienen esos puntos de encuentro y acercamiento, a los que se van agregando maneras de decir y sonidos propios de la cultura colombiana (cumbia, guabina, pasillo) articulados con experiencias externas como el rock o la nueva ola, también hay disimilitudes. Se puede mencionar, por ejemplo, que no todos los escritores nadaístas articularon literatura y música, es decir, que sus actos de escritura no los llevaron a incursionar en el terreno de la música. De otra parte, si bien los nadaístas acogen y recrean experiencias personales, enquistadas en el mundo de la cotidianidad, en algunos de ellos (Pablus Gallinazus, Gonzalo Arango) se aprecia de manera más marcada el acento político que le colocaron al contenido de aquello que escribieron.

CONCLUSIONES

Los resultados del proceso investigativo realizado que aquí se muestran, han estado centrados en un análisis comparativo en términos de contenidos (no del lenguaje formal), no solo aportan al campo de estudio del nadaísmo propiamente dicho, sino que abren nuevas perspectivas comparadas sobre las relaciones entre literatura y música. En particular, nos encontramos con la identificación de una serie de elementos propios de la intertextualidad operante entre la poética del nadaísmo y las composiciones musicales en cuanto a la existencia de temas y motivos recurrentes que funcionan como correas de transmisión entre los dos tipos de contenidos.

Por ejemplo, nos encontramos con un lenguaje expresado en tono de irreverencia simbólica que condensa la crítica social y política, entiéndase el desencanto y la inconformidad, con el orden predominante en la sociedad colombiana, que en el momento histórico en que surge el nadaísmo se corresponde con el despuntar de la modernidad, pero que es el resultado del parto de una violencia creada y estimulada por el mismo establecimiento político, que paradójicamente para pacificar el país había decidido recurrir en los años 60s a la figura del Frente Nacional.

De este modo, el nadaísmo se convirtió en el canal de expresión de una juventud colombiana rebelde, permeada por el ideal del cambio y la revolución, a través de la aparición de núcleos poéticos y literarios en ciudades como Cali, Bogotá, Medellín, Pereira y Barranquilla. Se congregó con un tipo de discurso donde se permean experiencias estéticas caracterizadas por el contacto y el vínculo con la realidad y sus problemas cotidianos, característica muy notoria en las creaciones de exponentes como Gonzalo Arango, Pablus Gallinazus, Jaime Jaramillo Escobar, Jotamario, Elmo Valencia, Darío Lemos, Amílcar Osorio, Mario Rivero o Humberto Navarro, quienes recrean escenas del diario vivir (el desempleo, la pobreza, la violencia, la injusticia, el hambre) y se retroalimentan de los imaginarios sociales propios de la cultura popular, es decir, de las vivencias de la gente (el ciudadano) de a pie, de aquellos sujetos ubicados en las escalas bajas de la jerarquía social que viven (o, más bien, sobreviven) del rebusque.

Así, pues, el nadaísmo como movimiento de vanguardia a la colombiana, desde su nacimiento con el *Primer Manifiesto Nadaísta* hasta su acta de defunción suscrita por algunos de sus integrantes, se encargará de integrar lo estético y la vida misma problematizando esa relación mediante el énfasis colocado en la identificación de aquellos hechos que agobian la existencia de quienes hacen parte de los grupos subalternos. En su tentativa de posicionarse y mantenerse

independientes y diferenciados del poder dominante sus figuras y agentes intelectuales recurrirán a armas como el escándalo, la burla, la ironía o lo estrambótico, lo cual traerá como costo político que el nadaísmo sea percibido, desde la cúspide, como una expresión de sujetos “anómalos”, “enfermos” y “peligrosos” porque desafían las costumbres y tradiciones dominantes, como un tropel de jóvenes incitando a la adopción de experiencias, conductas y estados emocionales que implican el desacato y la desobediencia.

Por supuesto, parte de las miradas sociales sobre el nadaísmo consistían también en negar sus aportes a la cultura y a la renovación de la literatura colombianas, en asumir que sus productos, creaciones o manifestaciones estéticas eran algo así como el resultado de mentes afiebradas por el resentimiento o la desadaptación social, cuestión que tiene que ver indudablemente con la reacción a las estrategias mediáticas de lucha libertaria que adoptó para criticar (y oponerse) a la miseria o atraso intelectual de la sociedad colombiana atribuida a la influencia férrea de la religión católica, la partidocracia y la violencia, reacciones que aplican para el nadaísmo y en, términos generales, para cualquier tentativa literaria que se coloque en el camino de la “insolencia” a los dictados o cánones estéticos que desde arriba del poder (estatal o académico) han sido aprobados o autorizados o para cualquier tendencia política que entre a disentir, como ocurrió con la protesta social del año 2021 que fue crudamente reprimida.

Los poetas que aparecieron como los más descollantes dentro de la artística del nadaísmo, caso Pablus Gallinazus, no fueron ajenos al fuego ideológico abrasador de lo que acontecía en el mundo, en la región y en Colombia. Particularmente, además del impacto que tuvo la revolución cubana en Latinoamérica, los nadaístas no podían quedar por fuera del surgimiento de géneros como la canción protesta y del eco del rock and roll que entonces había tomado fuerza en Europa y Estados

Unidos, así como en su momento también lo hicieron el bolero, la ranchera, el tango, el mambo, el cha cha cha y lo que comercialmente se conocería como el movimiento de la salsa. De hecho, como se muestra en este trabajo, los poemas escritos se convierten en canciones que en la década del 60 son grabadas a través de casas disqueras, por exponentes locales de la llamada nueva ola (tendencia artística formada en México y Argentina), y difundidas con el concurso de emisoras que habían abierto espacios donde se comentaba el nuevo boom musical que venía del extranjero.

No sobra, por demás decir, que el nadaísmo encajó perfectamente con la canción protesta y el rock and roll, porque todas constituyeron estilos anti o contracultura, que acogió el inconformismo y el desencanto sociales e, incluso, intentan ir más allá porque comportan la adopción de formas de vida que aspiran a definir ideales congruentes con la manera de pensar (ejemplo, el hipismo que adoptó el pelo largo, la ropa desaliñada, una jeringonza, el amor libre y el consumo de marihuana o benzedrina). Mientras la impronta de la canción protesta correspondía con el despertar de la conciencia política de la juventud no solo colombiana sino latinoamericana en general, el rock and roll empezó a alcanzar notoriedad no solo por el hecho de que artistas latinoamericanos querían imitar el estilo que estaban imponiendo las bandas y sus figuras destacadas a nivel de Europa (Los Beatles) y de Estados Unidos (Elvis Presley), sino que se palparía en la incorporación de instrumentos (guitarra eléctrica) y de sonidos (conforme a lo denominado psicodélico) a la llamada música tropical.

Desde luego, la puesta en escena de esas emotividades literarias y musicales, que eran producto social de un acto de reflexión, aunque contiene esas similitudes y acercamientos señalados que apuntalan la idea que el nadaísmo fue una vanguardia también muestran que no fue un movimiento homogéneo. Así, entonces, si bien los escritores nadaístas se implicaron en un compromiso

político, este no se manifestó de la misma manera, ni con la misma intensidad. Igualmente, si bien hacia adentro del nadaísmo se produjo ese vínculo entre literatura y música, no todos los actos de escritura de los nadaístas desembocaron en prácticas musicales. Esta es, sin duda alguna, una veta investigativa nueva (entre otras que surgen) para ser profundizada más adelante.

BIBLIOGRAFIA

- Alvarado T, H (2014). Ajuste de cuentas: La poesía colombiana del siglo XX. Santafé de Bogotá. Editorial Agatha.
- Arango, G (1958). Primer Manifiesto Nadaísta. Medellín. Tipografía y Papelería Amistad.
- Arango, G (1974). Obra negra. Buenos Aires. Ediciones Carlos Lohlé.
- Asturias, M.A (1970). Leyendas de Guatemala. Buenos Aires. Editorial Losada.
- Bajtín, M (1987). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Madrid. Alianza.
- Cantizano M, B (2005). Poesía y música, relaciones cómplices. Revista de Estudios Literarios No 30. Universidad de Almería.
- Castrillón, E.M (2011). Los manifiestos nadaístas en la poesía colombiana. Medellín, Universidad de Antioquia.
- Celnik, J (2018). La causa nacional. Historias del rock en Colombia. Santafé de Bogotá. Penguin Random House Grupo Editorial
- Cendalez J, D.A (2009). El estilo en la obra de Gonzalo Arango. Santafé de Bogotá. Universidad Javeriana.
- Cross, E (1986). Literatura, ideología y sociedad. Madrid. Editorial Gredos
- Duarte C, D.A (2011). Gonzalo Arango: Una historia de su vida y obra en su fase nadaísta (1958-1973). Bucaramanga. Universidad Industrial de Santander.
- Franco, L.D y Hurtado, I (1991). La música como expresión artística y social de la década de los sesenta en dos obras: *Que viva la música* y *Bomba Camará*. Popayán. Universidad del Cauca.

- Gallinazo E, P (2009). Pablos Gallinazo y la canción nadaísta. Santafé de Bogotá. Fundación El Libro Total
- Gutiérrez, R. (2010). La intertextualidad: teoría, desarrollo, funcionamiento. Puebla, Editorial El Cardo.
- Herrera D, D.A (2007). De nadaístas a hippies. Los jóvenes rebeldes en Medellín en el decenio de 1960. Medellín, Universidad de Antioquia
- Holguín, A. (1974). Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974). Santafé de Bogotá. Editorial Op Gráficas.
- Kristeva, J (1997). Intertextualidad. La Habana, Casa de Las Américas.
- Lara C. y otros (1993). Manual de Literatura Colombiana. Santafé de Bogotá. Editorial Planeta Colombiana.
- Llano P, D (2014). Enemigos Públicos: Contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta. Medellín. Universidad de Antioquia.
- Maconie, R (2007). La música como concepto. Barcelona. Acantilado.
- Mejía, J (2015). La población del territorio colombiano al momento de la conquista:
Una revisión crítica de estudios. Cartagena. Revista Economía & Región, Vol. 9, No.2.
- Montes D, R.E y Rebollo A.M, J (2006). La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico. Extremadura, Universidad de Extremadura.
- Panero, J.L. (1981). Poesía colombiana 1880-1980. Una selección. Santafé de Bogotá. Círculo de Lectores.
- Quintero M, R. (2015). Nadaísmo, Vanguardia y Utopía, Una aproximación al pensamiento de Gonzalo Arango. Santafé de Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Rama, A. (1972). La ciudad letrada. Santiago. Editorial Tajamar.
- Restrepo B, R.A (2012) Revista Nadaísmo 70. Pereira. Universidad Tecnológica de Pereira.

Rivero, M (1999). Golpe de Dados. Número CLXI, Volumen XXVII. Santafé de Bogotá, Septiembre-Octubre.

Taylor, E. B. (1975) El concepto de cultura: textos fundamentales. Barcelona. Editorial Anagrama.

Vélez F, y otros (2006). Tertulia Tienes la palabra. Popayán. Biblioteca Luis Ángel Arango- Banco de la República.

White, L (1959). The Evolution of Culture. Nueva York. McGraw-Hill.

Yepes, E (2000). Oficios del goce: poesía y debate cultural en Hispanoamérica (1960-2000). Medellín, Editorial Universidad Eafit.