



Contribuciones desde Coatepec

ISSN: 1870-0365

rcontribucionesc@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México
México

Carrillo, Carmen Virginia
Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica
Contribuciones desde Coatepec, núm. 10, enero-junio, 2006, pp. 63-87
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28101003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Grupos poéticos innovadores de la década de los sesenta en Latinoamérica

Innovative poetical groups
in the 1960's decade in Latin America

CARMEN VIRGINIA CARRILLO¹

Resumen. Durante la década de los sesenta, surgieron varios grupos artístico-literarios innovadores en Latinoamérica. Los jóvenes poetas se cohesionaban atendiendo a sus intereses estético-ideológicos, en muchos casos de izquierda y de carácter abiertamente subversivo. *El techo de la ballena* de Venezuela, *Los tzántzicos* de Ecuador, *El nadaísmo* colombiano, y *La espiga amotinada* de México son ejemplo de estos grupos que compartieron el mismo carácter insurgente y de ruptura.

Palabras clave: década del sesenta, grupos poéticos, innovación.

Abstract. In the sixties several artistic and literary innovative groups appeared. The young poets got together according to their aesthetics and ideology, in many cases they belonged to the left parties and became very subversive. *El techo de la ballena* from Venezuela, *Los tzántzicos* from Ecuador, *El nadaísmo* from Colombia and *La espiga amotinada* from México shared the same expectations.

Keywords: Sixties, poetic groups, innovation.

En Latinoamérica, durante la década de los sesenta, la poesía adquirió fuertes vínculos con el acontecer histórico; los escritores participaban activamente en la vida cultural y buscaban que la orientación estética de su trabajo estuviera en consonancia con su postura ética. Algunos poetas consideraban la renovación de la palabra como un arma para combatir la realidad que se rechazaba y se quería transformar, para otros era una forma de revisión interior. El poeta ecuatoriano Ulises Estrella ha descrito el movimiento poético continental de la década en los siguientes términos:

¹ Universidad de Los Andes, Núcleo Trujillo, Departamento de Lenguas Modernas y Laboratorio "Arte y Poética", Trujillo, Venezuela. Correos electrónicos: cvct@ula.ve y cvct58@cantv.net

La indignación movió a los jóvenes poetas a lo largo y ancho de América Latina. Se formaron grupos, vanguardias culturales, alentadas por el gran sacudón de 1959: la Revolución cubana. El vislumbre surrealista de transformar la sociedad y cambiar la vida se definía con la idea del *hombre nuevo*, que necesitaba despojarse de sus adherencias egocéntricas para tratar de entender el mundo y actuar, asumiendo los riesgos, con afán diario y tenaz de jugar un papel en la Historia (Estrella, 2003: 9).

Grupos tan diversos como *El techo de la ballena* de Venezuela, *El nadaísmo* colombiano, *Los tzántzicos* de Ecuador y *La Espiga amotinada* de México compartieron inquietudes similares. Estas vanguardias emergentes se posicionaban en el campo literario con una actitud provocadora y transgresora; buscaban desplazar las figuras consagradas e imponer nuevos valores estéticos, éticos y políticos. Los poetas asumieron su cometido de subversión profética (Bourdieu, 2002: 197) y propusieron transformaciones radicales, verdaderas revoluciones literarias y artísticas que modificaron el espacio de las posiciones dentro del campo literario, descalificando las manifestaciones que consideraban provincianas o regionalistas. Las nuevas propuestas estaban marcadas por la audacia de las expresiones; estilísticamente, se orientaban hacia el discurso directo, una poesía coloquial en oportunidades cercana a la antipoesía que tenía sus más inmediatos paradigmas en Ernesto Cardenal y Nicanor Parra. En algunos casos llegaba a la provocación, no sólo a través de la palabra, sino también con los espectáculos, *performances* e inclusive con sus actuaciones públicas.

Las innovaciones expresivas perseguían nuevas formas de intermediación con un público al que se quería sorprender, fascinar y polarizar en pro de la causa. Entre las metas a seguir se encontraba la integración del arte con la praxis política; a través de esta vía los escritores buscaban imponer, en el ámbito social, los nuevos valores que habían alcanzado un reconocimiento en el campo literario.

Por otro lado, el desarrollo de la cultura de masas invadía todas las expresiones artísticas, de modo que la poesía asimilaba los estilos característicos de los medios de comunicación: la televisión, el cine y la publicidad. Eran comunes, por ejemplo, los *slogans*, las frases hechas, las referencias a las actrices o las películas que hicieron época. Las imágenes visuales se volvieron preponderantes y en ocasiones los escritores trataron de reproducir las técnicas cinematográficas en los textos.

En esta década los poetas establecieron una comunicación fluida a todo lo largo del continente; desde Estados Unidos —con los poetas “Beat”— hasta Argentina, intercambiaban publicaciones, participaban en recitales y en congresos que se realizaban en diversos países.

Hemos seleccionado estos cuatro grupos: *El techo de la ballena*, *El nadaísmo*, *Los tzántzicos* y *La espiga amotinada*, ya que consideramos que constituyen una muestra significativa de las tendencias de la poesía latinoamericana de los sesenta. Entre ellos encontramos ciertas coincidencias en los planteamientos estético-ideológicos y algunas diferencias sustanciales. Todos ellos exploraron un lenguaje poético más cercano a lo conversacional, a la vez que intentaron ciertos giros surrealistas. A excepción del nadaísmo, coincidían en la necesidad de denunciar una realidad que consideraban injusta y buscaban la transformación de la sociedad a través de la palabra.

Nuestra intención es describir las características de cada grupo, su nacimiento y desarrollo, así como ofrecer una mínima muestra de las producciones poéticas de sus integrantes, para, de esta manera, contribuir con la historiografía de la poesía latinoamericana del siglo xx.

El techo de la ballena

En el número 8 de la revista *Sardio*, mayo-junio de 1961, el grupo artístico-literario *El techo de la ballena*² publicó tres textos que delineaban sus intereses y aspiraciones: un premanifiesto³ y las introducciones a los catálogos de dos exposiciones que habían realizado en los meses de marzo y junio de ese mismo año. El premanifiesto comenzaba describiendo las intenciones del grupo y estableciendo cierta distancia con el dadaísmo y el surrealismo:

Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación, en el arte, tendiera, quiérase o no, a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de este siglo, tales Dada o el Surrealismo. Si bien es cierto que tenemos muy en cuenta esas experiencias, al fundar el Techo de la Ballena no pretendemos revivir actos ni resucitar gestos a los que el tiempo ha colocado en el justo sitio que les corresponde en la historia de la literatura y de las artes contemporáneas. No pretendemos situarnos bajo ningún signo protector, queremos, eso sí, insuflar vitalidad al plácido ambiente de lo que se llama la cultura nacional, para ello no escatimaremos ningún medio que nos sea propicio (*Sardio*, 1961: 136).

² El fundador del grupo, Carlos Contramaestre, lo nombró así inspirado en el libro de Jorge Luis Borges *Antiguas literaturas germánicas*, donde encontró acuñado el término.

³ Este texto había sido publicado en el diario *La esfera* el 25 de marzo de 1961.

La imagen del gran cetáceo, que irrumpe en el panorama cultural venezolano y asume el riesgo del acto creador, responde a un proceso fundacional que se lleva a cabo por la vía de la subversión. Años más tarde, Juan Antonio Vasco diría: “La ballena, leviatán, fuerza gigante de la naturaleza, es el tótem enérgico que invocan estos cruzados de la purificación” (Vasco, 1971: 17). Los integrantes de *El techo de la ballena* se presentaban como los nuevos Jonás que entraban en el vientre de la ballena para alcanzar la inmortalidad. La misión que los balleneros se impusieron fue la de destruir las estructuras culturales y sociales alienadas y alienantes para, luego, “restituir el magma la materia en ebullición la prótesis de adán” (Sardio, 1961: 137), de ahí la agresividad de sus expresiones artísticas.

En la introducción al catálogo de la primera exposición, realizada en el mes de marzo de 1961 e intitulada “Para restituir el magma”, el magma aparece como alegoría del arte puro, sin procesar y por ende sin contaminar, y es elevado a la máxima categoría artística; lo amorfo se carga de valor simbólico. En el manifiesto “El gran magma”,⁴ texto programático del grupo, publicado en el *Rayado sobre el techo*, número 1, de marzo de 1961 reaparece esta novedosa concepción de la materialidad artística relacionada con los postulados informalistas, que rechazaban el valor preponderante que se había dado a la forma en el campo de la representación artística. Lo magmático estaba relacionado con la lujuria, la trascendencia y lo arbitrario, tres de los elementos que se reiteran en las obras balleneras, tanto en la plástica, como en la literatura.

Los balleneros se ubicaron en la periferia del campo literario, en la “no cultura” (Lotman, 1979: 79ss); desde allí criticaron los cánones culturales existentes, subvirtieron los modelos en vigor y propusieron una ruptura herética que partía del retorno a los orígenes como vía para alcanzar la pureza en el arte. En un principio rechazaron todos los signos sociales de consagración, tales como los premios y las representaciones; sin embargo, a medida que estos escritores y artistas fueron afianzando su posición dentro del campo literario, se dejaron arrastrar por el proceso de legitimación, cediendo a los reconocimientos académicos, sociales y oficiales.

Entre los escritores de *El techo de la ballena* se encontraban Adriano González León, Salvador Garmendia y Rodolfo Izaguirre, en la narrativa; Francisco Pérez Perdomo, Edmundo Aray, Caupolicán Ovalles y Efraín Hurtado, en poesía. Entre los pintores cabe mencionar a Daniel González, Hugo Baptista, Perán

⁴ Ángel Rama, agrega la siguiente nota aclaratoria a su *Antología de El techo de la ballena*: “Texto escrito en colaboración siguiendo la técnica del cadáver exquisito en un bar de Catia, Caracas. Fue el primer manifiesto de *El techo de la ballena* y en su escritura participaron: Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia y Edmundo Aray” (Rama, 1987: 51).

Erminy, Manuel Quintana Castillo, Fernando Irazábal, Gabriel Morera, Jacobo Borges y Alberto Brandt, además de Juan Calzadilla y Carlos Contramaestre, quienes realizaron tanto actividades plásticas como literarias. El poeta chileno Dámaso Ogaz y el pintor catalán José M. Cruxent también se unieron al grupo. Por su parte, el escritor argentino José Antonio Vasco y el pintor español Antonio Moya estuvieron muy cerca de los balleneros y fueron afectos al movimiento.

Los integrantes de *El techo de la ballena* convierten la agresión en una bandera. A través de sus creaciones se hicieron solidarios con los grupos políticos que se oponían al régimen. En los textos, la incorporación de elementos extra literarios con la intención de hacer coincidir lo poético con lo vital producía un efecto de disonancia. Desacralizar el poema para integrarlo a la vida y sacralizar lo cotidiano para que trascienda en el poema pareciera ser uno de los lemas balleneros. La actitud lúdica frente al hecho artístico, e incluso frente a la vida misma, y el manejo del humor son algunos de los procedimientos que los balleneros toman de los surrealistas.

La actividad editorial fue una de las expresiones más importantes de este grupo. El equipo conformado por Edmundo Aray y Daniel González, con la colaboración eventual de Dámaso Ogaz, Adriano González León y Juan Calzadilla, se encargaba de publicar *plaquettes*, ediciones tubulares, postales con reproducciones de los artistas plásticos, poemarios y textos narrativos que usualmente iban acompañados de ilustraciones informalistas. *¿Duerme Usted, Señor Presidente?* (1962) de Caupolicán Ovalles, *Dictado por la jauría* (1962) y *Malos modales* (1965) de Juan Calzadilla, *Asfalto-infierno* (1963) de Adriano González León, *Los Venenos fieles* (1963) de Francisco Pérez Perdomo, *Twist presidencial* y *Sube para bajar* (1963) de Edmundo Aray podrían considerarse los textos más significativos de esos años.

En un estilo antipoético y cargado de agresividad, Caupolicán Ovalles cuestionó la gestión presidencial de Rómulo Betancourt, haciendo del poema una herramienta de combate contra la opresión. En el extenso poema Ovalles ridiculizó la figura del entonces presidente de Venezuela, poniendo en duda la legitimidad de la moral y las leyes, y escandalizando a través del sarcasmo y la burla directa:

(Fragmento)

El Presidente vive gozando en su palacio,
come más que todos los nacionales juntos
y engorda menos
por ser elegante y traidor.

Sus muelas están en perfectas condiciones;
no obstante, una úlcera
le come la parte bondadosa del corazón
y por eso sonríe cuando duerme.
Como es elegido por voluntad de todos
los mayoritarios dueños de inmensas riquezas
es un perro que manda,
es un perro que obedece a sus amos,
es un perro que menea la cola,
es un perro que besa las botas
y ruñe los huesos que le tira cualquiera
de caché.
(Rama, 1987: 61)

Los textos de Juan Calzadilla ofrecen una visión de la ciudad como el espacio de la enajenación. La urbe se convierte en la generadora de la descomposición y del mal, el lugar de la adversidad y la violencia:

Subsisto dentro y fuera de mí mismo
y en los túneles de una ciudad sin memoria
Subsisto
mas me veo sin extremidades aferrado
a las lianas, al fondo de un acuario
Subsisto tirado en la calle
Subsisto tirado en la calle
Subsisto en las hileras de fetos de jardín
Subsisto en la pérdida de tiempo
Subsisto aun sin querer subsistir
esperando la orden de salvación
y la orden de disparar
y subsisto en el gesto indiscreto del que apunta
con una daga al interior de mi ojo
Subsisto en los criaderos de larvas
Subsisto en las palabras
Subsisto en la cólera.
(Calzadilla, 1965)

Las temáticas de la fragmentación del ser y del cuerpo social, así como también la condición de alienación, soledad y aislamiento del hombre en el espa-

cio urbano constituirán, al igual que la reflexión sobre el tiempo y el lenguaje, las constantes en la obra poética de Calzadilla:

Es triste continuar despedazado, sin poder ser otra cosa que
un jirón de materia atraída hacia abajo, recuperada siempre
por una fuerza extraña a ella. Me diluyo en gestos cuya
mansedumbre oculta la realidad ominosa de los modales
(Calzadilla, 1965)

La exploración de las posibilidades de lo divergente y lo discontinuo, el manejo de la ironía y el humor, el tratamiento de la muerte como elemento desestabilizador, la presencia de una alteridad amenazante son algunas de las marcas que caracterizan estos textos de Calzadilla:

Mi seguridad termina
puertas adentro del ojo del otro
Mi odio se diversifica como una red que tiene
por eje el núcleo de la tormenta
No procedo más que en legítima defensa de lo que
no soy
Se me permite situarme en un sitio estratégico
de mi cuerpo para vigilarme mejor
Mis movimientos son tuyos, ciudad,
Me habitas cruelmente
Hostigas mi éxodo
Orientas mis pasos hacia los estados de postración
Armas mi equilibrio con frágiles varas
Que el fuego alimenta
(Calzadilla, 1967: 9)

El universo verbal que Francisco Pérez Perdomo construye en sus *Venenos fieles* gira en torno a un mundo absurdo en el que la muerte se apodera de la vida del hombre. Las atmósferas oníricas despliegan el absurdo. Las visiones fantasmagóricas, como formas de la alteridad, dominan la realidad poniendo en escena las contradicciones entre lo irracional y lo racional:

La *muerte aplazada* no es un misterio ni tampoco una imagen
literaria
cuando el moribundo se sintió halado, miró a la pared y observó
por segundos el reloj detenido y retrasado. Así pudo sobrevivir lo

necesario. Más tarde, incorporado el tiempo a sus tareas, el proceso
siguió su curso natural.
Pensadores cultos y profundos me explicaron que se trataba de ciertos
juegos
reversibles y pueriles de la nada.
(Pérez, 1963)

Los textos de Pérez Perdomo ofrecen una visión de la ciudad como el espacio de la enajenación, un mundo hostil en el que el absurdo y la muerte se apoderan de la vida del hombre:

vas y regresas al punto de origen subes y bajas por las patas de la cama arrastrando el vientre frotando el vientre sueñas y te encolerizas tienes malas visiones te persiguen en la noche fragmentos de vocablos que ardiendo se incrustan en tu piel hasta la náusea pero la palabra mortal jamás se reconstruye cuentas los pasos al regreso uno dos tres ¿cuántos? Nunca lo sabes pero sabes que siempre son los mismos el total invariable la misma cama y el tiempo que hace crecer las uñas son los mismos pasos y las escaleras ¿cuántas? Tampoco nunca lo sabes pero verificas que también suben y bajan van y regresan al mismo tiempo al mismo punto sin encontrarse pero siempre amenazándose a distancias muy próximas con sus furiosos engranajes (Pérez, 1963).

El rechazo funciona como defensa. El desarraigo que produce la urbe da paso a la pérdida de la identidad social. La desestabilización y el resquebrajamiento del yo conducen a la búsqueda de una nueva identidad en un orden simbólico; este orden supone formas complejas, duales, alternas, formas de la diferencia que ofrecen la posibilidad de acceder a un poder que se construye desde la otredad. Los poemas articulan un imaginario a partir de lo urbano. La ciudad se convierte en el generador de la descomposición y del mal, el espacio de la adversidad, la violencia y la alienación.

Para los balleneros, el incesante juego de irreverencia frente a la sociedad se pone en escena en el texto a través de lo onírico y la ficción, elementos que funcionan como antídoto ante el desconcierto que produce la vida moderna.

La conciencia política los impulsa a la búsqueda de un cambio a través del arte. La militancia de poetas y artistas plásticos en el movimiento permite establecer una singular alianza entre el arte y la literatura.

El techo de la ballena comienza a desintegrarse en 1967, aunque el voluntarismo de Edmundo Aray logra prolongar su existencia hasta 1969. La necesidad que sienten algunos de sus miembros por emprender un camino propio, por independizarse, hace inevitable la ruptura.

El nadaísmo

En 1958, el *Frente Nacional* toma el poder en Colombia tras el derrocamiento del general Rojas Pinilla; el país venía de un largo período de violencia y parecía entrar en una pequeña tregua. Ese mismo año surgió en la ciudad de Cali, en medio de una sociedad reprimida por las instituciones políticas y religiosas, el movimiento artístico literario denominado *El nadaísmo* (Jáuregui, 2001). Posteriormente se formaron células nadaístas en Medellín y Bogotá. Su fundador, Gonzalo Arango, se autodenominó “el profeta de la nueva oscuridad”. Integraban el grupo Eduardo Escobar, Jotamario Arbeláez, Jaime Jaramillo Escobar, quien publicó bajo el seudónimo de x-504, Amílcar Osorio, Darío Lemos, Elmo Valencia, Humberto Navarro, Jaime Espinel, Alberto Escobar, Alfredo Sánchez, Diego León Giraldo, Fanny Buitrago, Jan Arb, José Javier, Jorge, Alberto Sierra, Armando Romero, Eduardo Zalamea y los pintores Pedro Alcántara Herrán, Norma Mejía y Álvaro Barrios.

La necesidad de un cambio de valores hizo que el grupo se presentara como un elemento desestabilizador en la sociedad burguesa provinciana, católica y conservadora. En este sentido, *El nadaísmo* produjo un discurso irónico, contestatario, subversivo y anárquico; buscaba escandalizar con textos y actividades públicas irreverentes. Sus integrantes pretendían desacralizar el orden social y cultural colombiano. Transgredir las restricciones morales, religiosas y culturales a través de una estética destructora era la forma de expresar la angustia frente a un país atrapado en la violencia. Armando Romero ha señalado: “El nadaísmo no surge como un movimiento hacia la victoria sino como una expresión del fracaso de una generación que hará de ese mismo fracaso su arma de batalla” (Romero, 1988: 37). Una actitud mesiánica recorría el movimiento. No sólo Arango se consideraba a sí mismo el profeta del grupo; en el “Manifiesto poético de 1962” Amílcar U. dice: “Vengo del colegio de los Iluminados a predicar como si fuera un profeta mudo el salmo de la nueva verdad en la moderna salvación” (Escobar, 1992: 85); también Jotamario Arbeláez se autodenominaba “profeta” en sus poemas.

Los nadaístas promovieron una serie de escándalos al mejor estilo Dadá. En 1958, frente a la Universidad de Antioquia y bajo el slogan de “la poesía colombiana ha muerto”, quemaron sus bibliotecas personales en un acto que declararon en honor a la literatura colombiana (Escobar, 1991: 128). Gonzalo Arango leyó, entonces, su primer “Manifiesto”, escrito en papel higiénico.⁵ Al año siguiente sabotearon el “Primer Congreso Nacional de Intelectuales Católicos” organizado

⁵ Llamamos la atención sobre este particular ya que, curiosamente, *Los tzántzicos* hicieron lo mismo, por lo que podría leerse como un acto simbólico que remite a la sensación de vacuidad que dominaba a estas generaciones.

por la curia. En esta oportunidad el “Manifiesto al Congreso de Escribanos Católicos” repartido entre los asistentes causó tal escándalo que Arango fue hecho preso. En otra oportunidad fueron excomulgados por profanar la eucaristía en la catedral de Medellín.

El grupo era considerado la versión colombiana de los Beatniks (Suárez Núñez, 1964: 30). Al igual que los escritores norteamericanos, se consideraban “una generación frustrada, abandonada, golpeada, quebrada, mordida, desintegrada, para quien las bajas pasiones se han elevado a la categoría de virtudes”. Así lo expresó Jotamario Arbeláez en una entrevista que le hiciera José Suárez Núñez para la revista *Venezuela Gráfica*, en noviembre de 1964. La influencia de la cultura hippie era notoria. Defensores de la libertad orgiástica, proclamaban su afición a la marihuana, el gusto por la bohemia y defendían el ocio. Algunos asumieron actitudes autodestructivas; otros como Gonzalo Arango dieron, al pasar de los años, un giro hacia el misticismo, proclamándose miembro de un cristianismo primitivo.

Los movimientos artísticos, literarios y filosóficos que ejercieron mayor influencia en los nadaístas fueron el futurismo ruso, el surrealismo, la *patafísica* de Alfred Jarry, la generación *Beat* y el existencialismo, particularmente en las figuras de Jean Paul Sartre y Friedrich Nietzsche; así como también influyeron en ellos los escritores Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont y el marqués de Sade (Arbeláez y Escobar, 1992: 271ss).

Si bien se publicaron algunas novelas nadaístas, en el grupo predominaron los poetas, aunque también destaca el género epistolar. La correspondencia sostenida entre Arango y sus jóvenes amigos constituye hoy día un magnífico testimonio de afecto y reflexión, con un alto grado de calidad literaria.⁶ Por otro lado, están los panfletos, polémicas, arengas y, principalmente, sus manifiestos,⁷ a través de los cuales expresaron el carácter controversial del movimiento.

Proclamaron su espíritu revolucionario, criticaron a los artistas que se doblegaban al poder hegemónico, y polemizaron sobre el papel del artista en la sociedad, a la vez que desacralizaron la labor del escritor. Esta actitud forma parte de una postura que, si bien propició un cambio radical en los valores estético-literarios en la década de los sesenta en Colombia, para muchos fue más una estrategia propagandística que rindió sus frutos.⁸

⁶ Una selección de las cartas de Arango fue publicada en 1997 bajo el título *Oleajes de la sangre. Cartas íntimas del fundador del Nadaísmo*, con un prólogo de Jotamario Arbeláez.

⁷ En la lista de publicaciones nadaístas, aparecida en la revista *Nadaísmo 70*, están reseñados diecisiete manifiestos.

⁸ Al respecto comenta Darío Jaramillo Agudelo: “Esta apoteosis del Nadaísmo como agente de cambio, como motor del desorden y de la locura, está en un extremo. En el otro estaría el juicio

A continuación reproduzco cuatro poemas de la antología *13 poetas nadaístas*, en los que se percibe el afán desmitificador de las costumbres burguesas y, en el caso del poema de Arango, la exaltación de los antivalores. Se destaca en estos textos el lenguaje directo y antirretórico:

TU OMBLIGO, CAPITAL DEL MUNDO
(Fragmento)

A la monja

Salí de tu casa.
Caminé a lo largo de la playa.
La mañana cautiva en alguna parte
más allá del mar
se negaba a venir.

Dichoso por los cuatro costados
me senté a tomar café
en la taberna de los asesinos

Me ofrecieron un ron
un balazo
y una mujer
Me negué.

Pensaron que yo era el Rey Mortal
de un hampa peligrosa
y me regalaron con la vida.

(Es el mayor don que un asesino
puede hacer a otro).

Después, alguien sospechó
que yo era un poeta de la muerte
y me echaron a patadas.
(Arango, 1963: 7).

En Gonzalo Arango predominan el tono narrativo y la enumeración caótica. En muchos de sus poemas percibimos su afán de escandalizar, como ocurre en

sobre un movimiento literario que utilizó medios de escándalo para darse a conocer, y que lo hizo con eficacia y con ese entusiasmo de quien no distingue entre la vida y la poesía” (Jaramillo, 1984: 758).

este texto, en el cual se narra el periplo del hablante por espacios marginales tras abandonar a la amada. La dedicatoria induce al lector a localizar al receptor explícito del texto en “la monja”, lo que produce un efecto de provocación.

Darío Jaramillo Agudelo ha calificado la poesía de Arango de “floja y, en últimas, superflua” (Jaramillo, 1984: 767), sin embargo, revalora su discurso epistolar, ya que considera que en él Arango “concreta su enorme capacidad de amor” (Jaramillo, 1984: 767), liberado de la retórica sensacionalista.

Uno de los logros de la poesía de Jotamario Arbeláez es su capacidad lúdica, su manejo de la ironía, que en oportunidades llega al sarcasmo. Poesía desenfadada, que puede llegar a la insolencia, Arbeláez, al igual que Arango, disfruta de escandalizar con sus versos. Dos matrices temáticas son particularmente propicias para ello; por un lado, la construcción de un yo lírico autorreferencial que se vanagloria de sus desórdenes y de su condición de *outsider* —el mal hijo, el vago del barrio—, la imagen de *enfant terrible* que tanto difundieron los nadaístas; por otro, un erotismo explícito y atrevido.

DEJADME DEPOSITAR ESTE VENENO

Yo dije: debo ponerlo a tus pies para que cuando venga la música
al menor paso en falso te suicides
Tú dijiste: ponlo a los pies de él que me persigue que no me deja
castidad que yo quiero que muera
Él dijo: sería fantástico que lo pusiera al pie de todos y cada
uno de nosotros para que al fin alguno se decida
Nosotros dijimos: pongámoslo en cualquier parte que como juego es
muy curioso pero nosotros somos gente nueva
Vosotros dijisteis: apenas él lo deposite caeremos sobre él y se
lo daremos de beber a sorbitos
Ellos dijeron: es inexplicable que las tres personas están muertas
(Arbeláez, 1963: 32).

El yo lírico que nos habla desde los poemas de Eduardo Escobar es un habitante de la ciudad que padece un terrible abatimiento. Constantemente percibimos la visión pesimista del mundo que embarga al hablante. Este apesadumbrado ciudadano nos ofrece sus incoherentes alucinaciones y la dispersión de un pensamiento inconexo plagado de imágenes contradictorias. Una escritura cercana al automatismo psíquico de los surrealistas que a ratos gusta de los juegos de palabras y los caligramas:

TIC TAC

Las duras horas de frío apenas empiezan,
es después de las 3
cuando los minutos
son ya cuadrados,
metálicos
y caen más numerosamente
hasta que venga la claridad,
el desayuno
y las mismas palabras
y el mismo llanto
azul
de las plumas
entintadas
de los estudiantes.
(Escobar, 1963: 80)

La obra de Jaime Jaramillo Escobar ha sido considerada la más sólida entre la poesía escrita por los nadaístas colombianos. Jaramillo Escobar no se plegó a la forma de vida desordenada que promulgaron sus compañeros. Sus textos comparten el afán nadaísta por distanciarse de la retórica, el gusto por el humor, la presencia de la ironía y la tendencia hacia la narratividad:

CONVERSACIÓN CON W.W.

(Fragmento)

“El sapo es una obra maestra de Dios”

Walt Whitman

Viejo, no te burles,
que Dios hizo lo que pudo.
Además, el sapo no es la medida de Dios, evidentemente,
pues el elefante es un monstruo más grande con su larga
nariz,
y el hombre un monstruo todavía más grande, portador
a dos manos de su alto falo,
de cuya punta beben las jirafas del crimen,
y quien, no contento con su estatura,
ha levantado estatuas suyas gigantescas sobre altísimos
pedestales,
pero entonces se han levantado también estatuas de Dios

igualmente altas y arrogantes,
ya que El no quiere ser el de menos.

Y has visto en cambio a los sapos u otros animales
levantándose a sí mismos monumento alguno o siquiera
una tumba?
(Jaramillo, 1963: 87s)

Otras actividades desarrolladas por el grupo fueron los concursos nadaístas de poesía y novela. El “Primer Premio Nadaísmo de Poesía”, de 1965, lo ganó Álvaro Mutis con su libro *Los trabajos perdidos*. En 1967 Jaime Jaramillo Escobar ganó el “Primer concurso Nadaísmo de poesía ‘Cassius Clay’”, con su obra *Los poemas de la ofensa*, que fue publicado un año más tarde. Este libro, a juicio de Darío Jaramillo Agudelo, es “uno de esos pocos libros producidos por la literatura colombiana en los últimos treinta años que aparecen ante la sensibilidad de hoy como lo más logrado de nuestra poesía” (1984: 793).

Entre las publicaciones nadaístas más destacadas de la década de los sesenta se encuentran: las antologías *13 poetas nadaístas* (1963) y *De la nada al Nadaísmo* (1966); de Gonzalo Arango, el libro de cuentos *Sexo y saxofón* (1963), *La consagración de la nada* y *Los ratones van al infierno* (teatro, 1964); *Prosas para leer en la silla eléctrica* (ensayo, 1966); de Jotamario Arbeáez, el poemario *El profeta en su casa* (1965); de Eduardo Escobar, los poemarios *Invencción de la uva* 1966, *Monólogos de Noé* (1967), *Segunda persona* (1969) y *Del embrión a la Embriaguez* (1969); y de Jaime Jaramillo Escobar (x-504), *Los poemas de la ofensa* (1968). Además, en 1970 publicaron ocho números de la revista *Nadaísmo 70*.

La postura nadaísta era de rechazo frente a lo establecido, de negación y destrucción. La aspiración fundamental consistía en desacreditar el orden. Consideraban el movimiento como “una revolución al servicio de la barbarie” (Escobar, 1992: 59), mas no se planteaban, tras la destrucción, un proceso de reconstrucción cultural. Esta postura nihilista del grupo pareciera ser un instrumento publicitario, más que una auténtica visión del mundo. Tras las acciones de este “terrorismo literario” (Jaramillo, 1984: 763) han quedado muchas anécdotas del irracionalismo, la actitud iconoclasta y el exhibicionismo, pero, como concluyen algunos críticos, entre ellos Edgar O’hara y Darío Jaramillo Agudelo, poca obra que sustente los alcances estéticos del movimiento.

El nadaísmo sufrió una crisis hacia 1963, cuando la mayoría se distanció de la postura humanista de Gonzalo Arango; sin embargo, las diferencias fueron superadas y el grupo se mantuvo activo hasta 1971, aun cuando la insurgencia de los sesenta había perdido vigencia (Romero, 1988: 67). Algunos de los poetas del

grupo continuaron su producción e incluso en la actualidad persisten en aludir a su condición de nadaístas.

Los tzántzicos

El movimiento de *Los tzántzicos*⁹ surgió en Quito a finales de 1961 y se mantuvo vivo a lo largo de la década. Un grupo de jóvenes estudiantes de la Universidad Central se iniciaba en la poesía, a la vez que incursionaba en la izquierda y comenzaba a preocuparse por la situación cultural de país. Entraron en contacto con el poeta argentino Leandro Katz, integrante de la revista *Airón*, de Buenos Aires, con el pintor cubano René Alis y la pintora ecuatoriana Elisa Rumazo, quienes habían llegado de Colombia con la novedad de *El nadaísmo*. Entusiasmados con las renovaciones que en estos países se estaban llevando a cabo, deciden formar un grupo.

Inicialmente estuvo formado por Leandro Katz, Ulises Estrella, Simón Corral, Marco Muñoz y Fernando Tinajero, más tarde se les unirían Álvaro San Félix, Alfonso Murriagui, Raúl Arias, Rafael Larrea, Teodoro Murillo y Humberto Vinues.

Los tzántzicos muy pronto entraron en contacto con los movimientos iconoclastas colombianos, argentinos, mexicanos y venezolanos. En las revistas de los distintos países se reseñaban las actividades realizadas por los grupos y desplegaron una amplia labor de intercambio.

Redactaron un manifiesto y lo presentaron al público en el mes de abril de 1962, en el auditorio Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, bajo el título de “Cuatro gritos en la obscuridad”. El evento fue ampliamente reseñado por la prensa. Ulises Estrella recuerda: “comenzamos el acto totalmente a oscuras, encendimos luego unas velas y leímos desenrollando un papel higiénico, a voz en cuello” (Estrella, 2003: 10).¹⁰ El texto fue publicado en el primer volumen de la revista *Pecuna*, en octubre de ese mismo año. *Los tzántzicos* describían su indignación ante la situación que se vivía a nivel mundial, asumían su misión de orientar a las masas, mostraban su solidaridad con la revolución cubana y con los

⁹ El nombre del grupo proviene de la palabra *tzantza*, de los shuar, Ulises Estrella, en su libro *Memoria incandescente* explica el origen de la palabra: “se nos ocurrió una denominación para impulsar el Movimiento TZÁNTZICOS, tomando el nombre del ritual de los indígenas Shuar del Alto Amazonas, quienes convertían las cabezas de sus enemigos en tzantzas, es decir cabezas reducidas, mediante secretos procesos culinarios, únicos de su cultura e identidad. El nombre era una provocación, un gesto iracundo para llamar la atención sobre la necesidad de cambiar el ambiente estático, esclerotizado, sumiso y dependiente que se vivía cultural y políticamente en el país” (2003: 9-10).

¹⁰ Anteriormente comentamos que los nadaístas hicieron lo mismo con su primer manifiesto.

intelectuales de izquierda del continente, criticaban la situación del país, se proponían romper con el provincianismo y superar el estancamiento en que se encontraba la literatura ecuatoriana de la época. Utilizaron el ritual shuar de las reducciones de cabezas como metáfora de lo que debía hacer el arte:

La Poesía es la que descubre lo esencial de cada pueblo. Nuestro arte quiere descubrir de este pueblo. Y saltar es cosa del arte. Saltar por encima de los montes con una luz auténtica, de auténtica revolución y con una pica sosteniendo muchas cabezas reducidas (Estrella, 2003: 10).

La conclusión del manifiesto dice: “el mundo hay que transformarlo. Nuestro paso sobre la tierra no será inútil mientras amanezcamos al otro lado de la podredumbre, con verdadera decisión de ser hombres aquí y ahora” (Estrella, 2003: 10).

Les interesaba tanto la poesía como el teatro, de ahí que establecieran un estrecho vínculo entre los dos géneros. Al igual que *El techo de la ballena*, realizaban *happenings*, recitales colectivos y eventos en los que cuestionaban duramente las estructuras culturales dominantes. La insurgencia que proponían abarcaba no sólo el ámbito literario, sino también el político; en este sentido demostraron su apoyo a los movimientos guerrilleros y se comprometieron firmemente con los movimientos culturales contra-hegemónicos. El interés del grupo estaba centrado en la relación entre la reflexión y la acción, de ahí que pusieran un gran énfasis en lograr la intermediación con el espectador que asistía a los eventos.

En 1963 presentaron un *happening* al que titularon “Anfiteatro” en el anfiteatro del hospital Eugenio Espejo; el espectáculo logró su objetivo: provocar un sacudimiento en los asistentes. El grupo mantuvo una amplia programación de lecturas poéticas en colegios, universidades, sindicatos y barrios de todo el país. Más tarde se unieron a la “Asociación de escritores jóvenes de Ecuador” y participaron en el Segundo Congreso de mayo de 1965. En la Radio Nacional de Ecuador llevaron a cabo un programa semanal llamado *Ojo del pozo*. La actitud del grupo fue siempre polémica, por lo que recibieron constantes críticas de las instituciones oficiales.

En los años de la dictadura de la Junta Militar, *Los tzántzicos* hicieron del Café 77 un lugar de encuentro para la intelectualidad y la bohemia. En septiembre de 1964 se realizó una exposición conmemorativa de los treinta años del Fondo de Cultura Económica y se propiciaron charlas sobre cultura, arte y sociedad. El éxito fue tal que el local fue clausurado por la policía bajo la acusación de que en él se llevaban a cabo actividades subversivas. Semanas más tarde fue permitida la reapertura y se mantuvo activo hasta los años setenta. Los integrantes del movi-

miento *tzántzico* formaron parte de la transformación cultural de Ecuador de los años sesenta y setenta.

Los autores que, según el testimonio de Ulises Estrella (2003), orientaron las nociones estéticas y éticas del grupo fueron Antonio Gramsci y Jean Paul Sartre. Se consideraban existencialistas y asumían una actitud contestataria. Los *tzántzicos* desarrollaron una intensa actividad editorial en las revistas *Pucuna* (1962-1969) —dirigida por Ulises Estrella—, *Indoamérica* —bajo la dirección de Agustín Cueva y Fernando Tinajero— y *La bufanda del sol* —con Ulises Estrella y Alejandro Moreano como editores.

Entre las obras publicadas por los escritores *tzántzicos* en la década del sesenta se encuentran: *Clamor* (1962) y *Ombigo del mundo* (1966) de Ulises Estrella; *33 abajo* (1965) de Alfonso Murriagui; *Levantapolvos* (1969) de Rafael Larrea; y *Más allá de los dogmas* (1967) de Fernando Tinajero.

A Ulises Estrella gustaba escribir sobre las ciudades que habitaba, las impresiones, los sentimientos que ahí le invadían, las situaciones vividas fueron plasmadas en sendos poemas. Así escribió sobre New York, Lisboa, Argel y, por supuesto, Quito. En los años sesenta compuso un poema en el que describía el arrebato de la población durante una celebración colectiva en la capital de su país:

Te tiro mi aliento a la cara
aquí está la noche en que más allá de los glúteos móviles
se calienta un poco de pólvora en el corazón de los ríos de gente.

Las calles tienen orines ácidos,
escozores de amuletos aplastados,
ratas desfilantes que están a un tris de la memoria.

Evolución marcha de cangrejos
que agota la sensitiva mordedura
del perro anaquel
de donde sacar las fobias.

Te escupo la carne y los porotos
el licor es una religión que te desnuda
y te hace acompañante sigiloso en medio del ventarrón.
¿Por qué no cantar como inocentes
con conocimiento de causa
en este mismo momento cuando algo se está quebrando
otra vez pero muy dentro?

La pólvora
la segura pólvora que establece el armisticio con la muerte
no temporal sino espacial,
cuerda tensa para jugarnos unos a otros,
para saltamos los ojos por haber visto nada

Te reclamo esta vez el milagro,
Da calor y fuerza pero es más la redondez mujer,
el centro del pezón es otro fondo de donde chupar la vida.

No tan hermoso el aire y el arrumaco,
no tan tibia la frazada.
sin descanso la experiencia amanece
y todos entramos al combate sin combate,
a la guerra declarada pero oculta.
mañana será la misma ciudad.
te vomito la fiesta y sus matracas de miedo.
(Estrella, 2003: 44s)

En el texto, el hablante enfatiza su rechazo por el desenfreno al que se entregan los habitantes de la ciudad, y condena esta forma de evasión colectiva. La imagen abyecta que ofrece de la ciudad y su gente funciona, dentro del texto, como denuncia de la degradación alcanzada, y contrasta con el reclamo de vida que hace el yo lírico en la penúltima estrofa.

La espiga amotinada

En México, 1960, el Fondo de Cultura Económica publicó *La espiga amotinada*, que reunía cinco poemarios de escritores jóvenes: *Puertas del mundo*, de Juan Bañuelos, *La voz desbocada*, de Oscar Oliva, *La rueda y el eco*, de Jaime Augusto Shelley, *Los soles de la noche* de Eraclio Zepeda y *El descenso* de Jaime Labastida. Cinco años más tarde, el mismo grupo publicó un segundo libro, *Ocupación de la palabra*. En esta segunda muestra Bañuelos presenta *Escribo en las paredes*; Oliva, *Áspera cicatriz*; Shelley, *Hierro nocturno*; Zepeda, *Relación de travesía* y Labastida, *La feroz alegría*. Perseguían el mismo afán transformador de la sociedad a través del ejercicio poético que animaba a muchos de los poetas del continente. Octavio Paz, en el prólogo a la antología de la poesía mexicana *Poesía en movimiento (México 1915-1966)*, comenta respecto a este grupo de poetas:

al proclamar su voluntad de unir el acto y la palabra, el grupo volvió a la actitud de *Taller*, sólo que con mayor lucidez y osadía poética. Este regreso fue, además sobre todo, un retorno al verdadero origen del movimiento poético moderno. Doble tradición: una va del surrealismo, por vía de Rimbaud, a los románticos alemanes y Blake; la otra va de Marx, por el puente de Fourier, a Rousseau y su complemento contradictorio: Sade (Paz, 1989: 60s).

La amistad unía a estos poetas, las lecturas comunes, los mismos sentimientos de impotencia frente a las injusticias; sin embargo, no constituyeron un grupo combativo, ni redactaron manifiestos, ni asumieron posturas colectivas al estilo ballenero, nadaísta o tzántzico. La propuesta estético-ideológica estaba en sintonía con las tendencias dominantes de la década. Poesía comprometida con la realidad, testimonio de un mundo en crisis. Las inquietudes del grupo en cuanto a los aspectos formales y estilísticos, e inclusive en su visión del mundo, estaban en sintonía con las planteadas en su momento por el grupo “Contemporáneos”. Apoyaban las causas progresistas y rechazaban las posturas que relacionaban la poesía y la vida de forma simplista. El proyecto de *La espiga amotinada* asumió una postura prosocialista, dada la marcada actitud humanista de sus integrantes.

De la poesía de su tiempo, dirá Bañuelos: “La poesía de hoy debe estar orientada como una ‘violencia organizada’ en contra del lenguaje poético y el cotidiano, que están al servicio de una clase en decadencia, la que hace que esos lenguajes sean retóricos y conservadores. Es una necesidad psicológica y social, y no el gusto exagerado de perfección o esnobismo, lo que debe obligarnos a saquear el tesoro del idioma, a buscar la palabra justa” (Bañuelos, 1960: 20). De ahí que estos jóvenes sintieran la necesidad de enfrentar el reto de “hacer de este mundo un lugar digno de vivirse” (Oliva, 1960: 63) y para ello han elegido la palabra: “El arma del poeta debe ser la dialéctica, y las aguas en donde debe sumergirse la lucha de clases y las relaciones de producción” (Bañuelos, 1960: 20).

Menos subversivos a nivel formal que los otros grupos del continente, lograron plasmar en su poesía la exaltación y la rabia que las circunstancias les provocaban. Erotismo, revolución, violencia, solidaridad con el oprimido y denuncia son algunos de los núcleos semánticos de esta poesía que asume una postura política, sin llegar a ser panfletaria.

Reproduzco a continuación un poema de cada uno de los integrantes de *La espiga amotinada*, en los que se puede percibir la afinidad en las intenciones poéticas y las variantes retóricas y estilísticas de sus autores:

Y con plomo en la voz voy arrastrando
libre un tiempo feroz de cataclismo.

Avanzo con súbito ritmo de pez
(ahogado a veces)
o con luz recogida del fondo de un espejo.
Y no es verdad lo claro.
Va más allá la oscuridad constante.
El ser no es fábula,
sino la red del eco con el tiempo colmado.
(Bañuelos, 1960: 26)

En este poema, Juan Bañuelos nos ofrece la visión de un mundo catastrófico en el cual el hablante se siente desorientado y confuso. Intención totalizadora de tiempos y situaciones, palabra que aspira a develar la condición humana a través de una poesía que privilegia la imagen.

Oscar Oliva escribe poemas largos, y en ellos se cuestiona como persona, como poeta, como mexicano. El hablante de sus versos no puede separarse de los conflictos sociales de su entorno, de ahí que muestre un intenso dolor ante las injusticias. El poeta asume el compromiso, testimonia y denuncia una realidad que rechaza:

...
¡Este pueblo de México tiene hambre!
¡Para qué los poetas!
¿Para que la palabra baje
como un ángel idiota
a sostenerse de los sobacos?
Algo va a venir.
¿Es posible ser Patriota
con un peso,
un pan,
mil desgracias?
(Oliva, 1960:94)

Poesía como resistencia, pero a la vez, como forma de conocimiento del hombre y fundación de mundos nuevos a través de la palabra:

He aquí al tiempo, mis palabras.
La hora de ver al mundo y decir:
ésta es mi casa.
El día está aquí:
la hora de cosechar lo sembrado.

Ante los hombres me quedo como un niño
(maravillado ante lo innecesario,
como una brasa del árbol junto al gran día),
como huérfano de padre y madre,
de amigos y de hermanos. Camino.

Camino por la senda trillada de mis pasos
por donde se va de lugar a lugar,
de unos pueblos a otros.

Escribo. Y mis manos que no aprenden
tienen miedo de la luz que es buena.

Abro las manos,
recibo las palabras que nacen de la tierra.
Festejamos mis palabras
con la rosa de los caminos;
canto de amor, décimo, como un grano de trigo.
(Oliva, 1960: 68s)

En líneas generales, Jaime Augusto Shelley es, de los poetas del grupo, el que da mayor énfasis a la experimentación a nivel retórico. Sin embargo, en este poema se percibe un alto nivel de compromiso con el oprimido. Cabe destacar la referencia que el hablante hace a sus “palabras de hombre” en tanto que, como poeta, busca colocarlo en un lugar genérico; es la voz de todos los hombres la que habla en los versos de Shelley. Esta construcción del yo poético como la voz del colectivo forma parte de una postura estético-ideológica dominante en la década del sesenta a lo largo del continente.

Y es el caso que yo no soy
(ni he sido),
ladrón, ni asesino, ni blasfemo.
Pero tampoco quiero la paz mientras a mi alrededor
se hacinen las tumbas de los otros;
mientras la verdad y la justicia se ahogan en un
grito ensangrentado.
Mientras haya un hombre que, llorando en medio de las calles,
me asegure:
—“Hermano, ¿a qué vivir, si es la paz lo que yo busco?”—
Y el grito de los vivos no lo llame.

Y yo tenga que responder con palabras que han sido
lavadas
con la sangre de otros muchos, rebeldes de su propio
grito
y esclavos del llanto de los que, no estando muertos,
yacen despiadadamente contemplándose en las cosas.

A ellos enlutado en mis palabras de hombre,
Me dirijo:
—“Hermanos, que el viento que levanta
muertos
no los persuada de la sinrazón de nuestro grito.”—
(Shelley, 1960: 137)

Eraclio Zepeda busca la palabra llana, directa, que exponga ideas o que narre una historia o un acontecimiento; poesía que comunique. En su poesía destacan la sencillez, la versatilidad y la armonía. La voz del poeta es la de todos los hombres que trabajan, que sufren y se esfuerzan en medio de la adversidad:

Un hombre avanza entre la lluvia
Despejando las sombras con una sonrisa olorosa.
Lleva debajo de las ropas
Una ración de pan para su mesa.
Al encontrarse conmigo me mira a los ojos
Y, extendiendo las manos pintadas de trabajo,
Me ofrece la mitad de su alimento.

—“Ya tengo suficiente”— me dice.

Y entre la lluvia sigue su camino.
(Zepeda, 1960: 175)

Jaime Labastida, al igual que los demás integrantes de *La espiga amotinada*, apuesta por una poesía cuyo centro sea el hombre mismo; palabra comprometida cuya última función es la transformación de una sociedad en crisis. Poesía que nombra la vida e integra información de ámbitos heterogéneos como la historia, la filosofía, la ciencia:

Hoy se inicia en este sitio la escritura.
Hoy se muerde el presagio.
Hoy se tienden poco a poco las palabras
como las cuerdas de las que penden los ahorcados.
Sobre la firma de mis uñas crece una raíz de espanto.
La ceniza hecha pedernales me golpea.

¿A dónde van estas palabras huecas y vacías?
Juro yo,
el radical de dientes,
no escribir más cosas semejantes.
Hay que hablar lengua de fuego y no dialecto de
Ceniza.

...
¡Ábranse fosas a los castrados de la vida!
¡Calle aquel que no tenga nada que decir!
¡Calle yo ahora!
(Labastida, 1960: 240)

En un afán de escribir una poesía que fuera testimonio de su tiempo, los poetas de *La espiga amotinada* privilegiaron lo ideológico, sin desmerecer, por ello, los aspectos retóricos. Se percibe en los poemas cierta ascendencia romántica, sobre todo en el valor fundacional que se da a la palabra, así como la influencia de César Vallejo y José Gorostiza. En líneas generales, la propuesta del grupo apunta hacia la indagación de lo humano, sus debilidades y miserias, y la solidaridad como vía para contrarrestar las injusticias.

Los poetas de *La espiga amotinada* mantuvieron una postura beligerante al lado de los grupos minoritarios, sobre todo con los indios chiapanecos, a la par que desarrollaron su trabajo poético. Sin embargo, con el transcurrir de los años, algunos de sus integrantes terminaron insertándose en las estructuras de dominio, alcanzando cargos públicos, sobre todo a nivel cultural, y dejando a un lado las convicciones políticas que los hermanaron en esta década.

Los grupos artístico-literarios que hemos estudiado coincidían en sus deseos de renovar el discurso poético, rechazaban las estéticas tradicionales e insistían en destacar el espíritu innovador que los movía; algunos se inclinaban por un discurso poético que privilegiara el lenguaje directo, comunicacional, mientras que otros preferían incursionar en una poesía experimental, onírica, con giros surrealistas. No obstante, es necesario destacar que las innovaciones alcanzadas

respondían a un proceso de transformación que venía gestándose en el continente desde décadas anteriores, cuando hicieron su aparición las primeras vanguardias.

Junto a las propuestas estético-ideológicas, la voluntad de transformación social y cultural guiaba a algunos, tal es el caso de *El techo de la ballena* y *Los tzántzicos*. Los integrantes de *La espiga amotinada*, si bien se preocupaban por denunciar las injusticias en sus poemas, no asumieron un compromiso político de carácter grupal, como hicieron los venezolanos y los ecuatorianos. *Los nadaístas*, en cambio, sólo estaban interesados en romper con las convenciones, destruir las estructuras, criticar y escandalizar.

Los integrantes de los grupos establecieron una comunicación fluida para intercambiar ideas y desarrollar proyectos conjuntos. Publicaban en diversas revistas a lo largo del continente, entre ellas cabe destacar las ya mencionadas homónimas de los grupos, *El corno emplumado* y *Pájaro cascabel* de México, *Generación mufada* de Argentina y *El caimán barbudo* de Cuba.

La preocupación no se limitaba a los planteamientos de orden estético, sino que se extendía hacia los ámbitos de lo social y lo político. Realizaron eventos de carácter internacional, como el “Primer Encuentro en México”, en febrero de 1964, del cual surgió la “Declaración de México”; este evento fue organizado por la Alianza de poetas de las Américas, *Nueva Solidaridad*, fundada por el poeta argentino Miguel Grinberg en 1962.

La poesía comprometida adquirió un alto grado de independencia dentro del campo literario continental y su fuerza simbólica logró crear su propio público. El grado de consagración alcanzado por estos poetas, que en un principio fue de índole carismático, con el tiempo llegó a la consagración institucional. Esta poesía llegó a ser la tendencia mayoritaria y dominante de la poesía latinoamericana de la década de los sesenta, aunque hubo algunos autores que se mantuvieron ajenos a los grupos y realizaron un trabajo independiente inclinándose hacia una poesía más cercana al arte purismo.

Bibliografía

- Arango, Gonzalo (1965), “Carta”, *El corno emplumado*, núm. 15, julio, México.
- Arbeláez, Jotamario y Eduardo Escobar (1992), “El nadaísmo”, *Gran Enciclopedia de Colombia*, tomo 4, Santafé de Bogotá, Círculo de Lectores, pp. 271-274.
- Bañuelos, Juan, Jaime Labastida, Oscar Oliva, Jaime Shelley y Eraclio Zepeda (1960), *La espiga amotinada*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1965), *Ocupación de la palabra*, México. Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Calzadilla, Juan (1965), *Malos modales*, Caracas, El Techo de la Ballena.

- (1967), *Las contradicciones sobrenaturales*, Caracas, El Techo de la Ballena.
- Escobar, Eduardo (1992), *Manifiestos nadaístas*, Bogotá, Arango.
- (1991), *Nadaísmo crónico y demás epidemias*, Bogotá, Arango.
- Estrella, Ulises (2003), *Memoria incandescente*, Quito, Embajada de España / Agencia Española de Cooperación Internacional.
- Jaramillo Agudelo, Darío (1984), “La poesía nadaísta”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, julio-diciembre, núms. 128-129, pp. 757-798.
- Jáuregui, Carlos (2001), “La poesía en Colombia en el siglo xx”, *Actual*, III etapa, núms. 47-48, julio-diciembre, Mérida, pp. 180-187.
- Paz, Octavio (1989), *Poesía en movimiento*, en *Generaciones y semblanzas, literatura contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Perdomo, Francisco (1963), *Los venenos fieles*, Caracas, Ediciones del Techo de la Ballena.
- Rama, Ángel (1987), *Antología del Techo de la Ballena*, Caracas, Fundarte.
- Rayado sobre el Techo* (1961), núm. 1, Caracas, El Techo de la Ballena, marzo.
- Romero, Armando (1988), *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*, Bogotá, Tercer Mundo.
- Sardio* (1961), núm. 8, año III, vol. VI, Caracas, mayo-junio.
- Suárez Núñez, José (1964), “Nadaístas colombianos, genios, locos, viciosos”, *Venezuela Gráfica*, núm. 683, Caracas, 6 de noviembre.
- Varios (1963), *13 poetas nadaístas*, Triángulo.
- Vasco, Juan Antonio (1971), *Introducción al Techo de la Ballena*, Valencia, Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.

Recibido: 1 de noviembre de 2005

Aceptado: 19 de abril de 2006

Carmen Virginia Carrillo Torea es profesora-investigadora de la Universidad de Los Andes, Núcleo Trujillo, Departamento de Lenguas Modernas y Laboratorio “Arte y Poética”, Trujillo, Venezuela. Es Licenciada en Letras por la Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela; tiene la Maestría en Literatura Latinoamericana por la Universidad de los Andes y el Doctorado en Lengua y Literatura por la Universidad de Murcia. Es autora de los libros *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana* (Mérida, Publicaciones del C.D.C.H.T. ULA, 2001) y *La Modernidad en la Poesía de Antonio Arráiz* (Valera, Publicación del CDCHT, ULA, 1994). Participó en el libro *Eugenio Montejo: aproximaciones a su obra poética* (Mérida, Consejo de Publicaciones de la ULA, 2005) con el ensayo “El gallo como símbolo poético en la obra de Eugenio Montejo”. Ha publicado en diversas revistas especializadas de América y Europa. Por sus actividades docentes y de investigación ha recibido diversos premios en Venezuela.