

Tensiones y resonancias del Nadaísmo en “El hostigante verano de los dioses” de Fanny

Buitrago

Modalidad Trabajo de Investigación

Elisa Cristina Pinilla Da Silva

Trabajo de Grado para Optar al Título de Licenciada en Literatura y Lengua Castellana

Director

Bruno Andrés Longoni Torti

Doctor en Estudios lingüísticos, literarios y culturales (Universidad de Barcelona)

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Bucaramanga

2023

### **Dedicatoria**

A mis padres, porque abandonaron todo para darnos una nueva oportunidad.

A mis hermanos, por todo el apoyo y cariño.

A mis amigos, por las tardes necesarias de café, polas, música y poesía.

A mis profesores, por motivarme a continuar con mis estudios y proyectos.

A José Francisco, quien, sin saberlo, fue la sombra que me acompañó todo este tiempo.

Descansa en paz.

A Fanny, por enseñarme a confundir la tristeza con el aburrimiento y el aburrimiento con el ocio creador.

### **Agradecimientos**

A Bruno Longoni, mi director, por siempre estar, como maestro y consuelo. Toda mi admiración y agradecimiento.

A mi familia y amigos, que contribuyeron, consiente e inconscientemente, a la culminación de este proyecto.

**Tabla de Contenido**

Introducción ..... 7

1.1 Problematización..... 7

1.2 Justificación ..... 8

1.3 Antecedentes ..... 12

2. Objetivos ..... 18

2.1 Objetivo General ..... 18

2.2 Objetivos Específicos..... 18

3. Marco teórico ..... 19

4. Diseño metodológico ..... 23

4.1 Tipo de investigación..... 23

4.2 Recursos y técnicas de análisis ..... 24

4.3 Instrumentos de recolección de datos ..... 25

5. Resultados ..... 26

5.1 Subversión de la figura del artista como genio ..... 26

5.1.1 Hacia una nueva ética, el escritor-delincuente..... 30

5.2 Banalización de las letras: trivialidad, inutilidad y ocio de la escritura..... 32

5.4 Ficcionalización de los cocacolos: los dioses de una generación frívola e irreverente ..... 37

5.5 Claudicación como mal de siglo y crítica a las instituciones..... 43

5.6 La revolución como pose adolescente ..... 51

6. Conclusiones ..... 59

Referencias Bibliográficas ..... 61

### Resumen

**Título:** Tensiones y resonancias del Nadaísmo en “El hostigante verano de los dioses” de Fanny Buitrago\*

**Autor:** Elisa Cristina Pinilla Da Silva\*\*

**Palabras Clave:** El hostigante verano de los dioses, Fanny Buitrago, Nadaísmo, vanguardia colombiana, literatura del Caribe y de Colombia

**Descripción:** En este trabajo tuvimos como objetivo determinar las relaciones entre *El hostigante verano de los dioses* y el Nadaísmo, y la postura que presenta la autora sobre el movimiento por medio de la caracterización de sus personajes y las situaciones presentes en la obra. El corpus del estudio es dicha novela que fue publicada por la escritora barranquillera Fanny Buitrago en 1963, y narra la vida ociosa y aburrida de unos jóvenes estetas dedicados a reunirse en un café mientras la vida pasa y ellos siguen encerrados en un eterno verano. Para llevar a cabo el estudio nos valimos de los postulados de Kristeva (1969) y Genette (1989) sobre las relaciones transtextuales, específicamente la metatextualidad debido a las constantes referencias que presenta Buitrago, de manera indirecta y alusiva, al movimiento. Como conclusión, *El hostigante verano de los dioses* se configura como un metatexto que presenta una posición ambivalente de admiración y rechazo en relación con la asociación del Nadaísmo a los personajes de la novela debido a la participación de la autora dentro del movimiento y su complicada vinculación con él.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Bruno Andrés Longoni Torti. Doctor en Estudios lingüísticos, literarios y culturales (Universidad de Barcelona).

### Abstract

**Title:** Tensions and resonances of Nadaism in "The Harassing Summer of the Gods" by Fanny Buitrago\*

**Author(s):** Elisa Cristina Pinilla Da Silva\*\*

**Key Words:** The harassing summer of the gods, Fanny Buitrago, Nadaism, Colombian vanguard, Caribbean and Colombian literature

**Description:** In this work we aimed to determine the relationships between *The Harassing Summer of the Gods* and Nadaism, and the author's position on the movement through the characterization of its characters and the situations present in the work. The corpus of the study is said novel that was published by the Barranquilla writer Fanny Buitrago in 1963, and narrates the idle and boring life of some young aesthetes dedicated to meeting in a cafe while life goes by and they remain locked up in an eternal summer. To carry out the study we use the postulates of Kristeva (1969) and Genette (1989) on transtextual relationships, specifically metatextuality due to the constant references that Buitrago presents, indirectly and allusively, to movement. In conclusion, *The Harassing Summer of the Gods* is configured as a metatext that presents an ambivalent position of admiration and rejection in relation to the association of Nadaism with the characters in the novel due to the author's participation in the movement and its complicated relationship with the movement.

---

\* Degree Work

\*\*Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Director: Bruno Andrés Longoni Torti. Doctor en Estudios lingüísticos, literarios y culturales (Universidad de Barcelona).

## Introducción

### 1.1 Problematicación

Como es sabido, para cualquier estudio literario, desde las variadas corrientes investigativas, se necesita de un corpus, el cual, en este caso, fue una novela surgida en la turbulenta época de los años sesenta en Colombia, escrita por Fanny Buitrago, autora barranquillera destacada por obras como *El hostigante verano de los dioses* (1963), *El hombre de paja* (1964), *Cola de zorro* (1970), *Bahía sonora: relatos de la isla* (1975), *Los pañamanes* (1979), *Señora de la miel* (1993), *Bello animal* (2002), entre otras.

Para algunos estudiosos su mejor y más lograda obra, curiosamente, fue su primera novela, que escribió con apenas dieciocho años de edad, bajo el título de *El hostigante verano de los dioses* (de aquí en más, *HVD*), y será esta la que abordaremos en el presente trabajo.

Dicha novela es digna hija de una época marcada por las preocupaciones sociales surgidas en los años sesenta tales como la posibilidad de romper las reglas establecidas por las clases dominantes, la alterativa del amor libre y del matrimonio, la abulia e insatisfacción con el propio ser y el deseo de cambiar esa realidad (Triana-Echeverría, 2003, p. 2). Además de esto, muestra con sarcasmo e ironía las extremas polaridades sociales que reflejan el hecho de que a la mayoría de la población colombiana se le ha negado las condiciones mínimas de subsistencia que garantizaran su dignidad y bienestar (Triana-Echeverría, 2003, p. 10). Gracias a ello, *HVD* transluce las problemáticas relacionadas con la explotación bananera del siglo XX, como La masacre de las bananeras (suceso abordado en *La casa grande* por Cepeda Samudio y luego recuperado por García Márquez en *Cien años de soledad* un par de años después), y las más que

evidentes desigualdades sociales. Así mismo, deja entrever las revoluciones artísticas y políticas que surgían en el territorio, encabezadas por ideas de izquierda y el grupo de los nadaístas.

A nivel global, en el mundo también sucedían diversos movimientos y cambios ideológicos y sociales que marcaron la década de los sesenta, con el surgimiento del hippismo, la aparición del LSD, la revolución sexual, la implementación de la píldora anticonceptiva, la aparición de las minifaldas y los bikinis, la Guerra Fría, la construcción del Muro de Berlín, los *Beatles* por doquier, el boom latinoamericano, etc. En el territorio nacional, Colombia había vivido apenas dos años antes (en 1958) la instauración del Frente Nacional que, en teoría, tuvo como propósito acabar con la dictadura militar de Rojas Pinilla y que, en términos políticos, puso fin al período de La Violencia que había dejado aproximadamente doscientos mil muertos durante las guerras bipartidistas. No obstante, en palabras de Arias Trujillo (2006) “el fin de la guerra partidista no significó el fin de la violencia” (p. 312), ya que a partir de la década del sesenta, aparecieron diferentes movimientos y grupos al margen de la ley que, sumados a la aparición del narcotráfico y los grupos paramilitares, se complejizó aún más el panorama sociopolítico del país. De esta manera, para analizar una obra a través de sus rasgos lingüísticos, pragmáticos y estéticos no podemos desligarnos de su contexto, especialmente uno que estuvo caracterizado por grandes cambios sociales. Por todo lo anterior, la pregunta de investigación que dirigió el presente trabajo fue: ¿Cómo asimila la novela *El hostigante verano de los dioses* (1963), de Fanny Buitrago, los postulados de la vanguardia Nadaísta, específicamente presentes en el “Primer Manifiesto Nadaísta” de 1958?

## 1.2 Justificación

Gran parte de la producción literaria surgida en Colombia desde las décadas de los sesenta ha sido definida en relación con el boom latinoamericano. Durante dicho período hubo una exploración



en la narrativa colombiana que buscaba superar el predominio de la “Novela de la violencia” en el panorama nacional. Obras como *Respirando el verano* (1962), de Rojas Herazo, *La casa grande* (1962), de Cepeda Samudio, *El hostigante verano de los dioses* (1963) de Fanny Buitrago, *En Chimá nace un santo* (1963), de Zapata Olivella y *El día señalado* (1964), de Manuel Mejía Vallejo, son algunas de las que expusieron ese giro de la novelística colombiana hacia “exploraciones distintas desde y más allá de la violencia, tanto en la forma como en el contenido” (Gutiérrez, 2019, p. 129). No obstante, este renacer de las letras colombianas fue prontamente opacado por el éxito de la obra garciamarquiana, llegando hasta el punto de que muchas de estas novelas se leyeron bajo la sombra de *Cien años de soledad*. Por lo tanto, una de las razones por las cuales *HVD* y otras novelas de Fanny han ocupado un lugar más bien marginal dentro del canon colombiano, ha sido la pertenencia a ese universo común caribeño que comparte con *Cien años de soledad*, pese a que *HVD* fue publicada tres años antes (Celis, 2016).

Aunque *HVD* fue recibida como la revelación de un joven talento, al tiempo hubo una fuerte tensión alrededor de ella y luego fue relegada hasta el punto de que sólo recientemente se hizo una reedición de la misma, en el año 2017 (Gutiérrez, 2019). De hecho, explica Raymond Williams (citado por Celis, 2016) que pese al segundo gran éxito de Buitrago titulado *Cola de zorro*, que fue finalista del premio Seix Barral en 1968, dicha distinción no le fue otorgada debido a las reticencias de algunas figuras de la academia colombiana a las que el jurado internacional llamó para indagar en la procedencia de la “desconocida” escritora, según se le informaría a la autora posteriormente. Como se puede ver en las pocas entrevistas que se han realizado a Buitrago, es una escritora que se quedado más bien al margen de cualquier movimiento o doctrina política, no solo con los nadaístas, sino también con el feminismo y otras corrientes ideológicas con las cuales constantemente se le ha querido emparentar. Al respecto, explica McCarty (1986) que, “hasta cierto punto, Buitrago es deliberadamente neutral, porque ella ni glorifica ni condena a sus personajes sino que se limita a observar un sector

social que a veces se condena a una desesperante existencia diaria.” (p. 147). Esto resulta interesante, especialmente en una época en donde la mayoría de los artistas se inclinaba por tal o cual corriente de pensamiento.

Sumado a esto, Buitrago ha generado polémicas a nivel nacional por negarse a participar en la antología de relatos de escritoras colombianas *Ellas cuentan*, selección y prólogo de Luz Mery Giraldo. Patricia Aristizábal (2005) recupera una carta de Buitrago dirigida a la compiladora en donde argumenta: “no me agrada obsequiar mi trabajo literario y prefiero que la calidad del mismo se traduzca en un trato justo por parte de antólogos y editores” (como se citó en Aristizábal, 2005, p. 53). Así mismo, mucho se ha dicho sobre la controversial posición de Buitrago respecto a la aceptación de invitaciones a congresos de escritoras, o a su nula participación en publicaciones de “narradoras femeninas”, pues considera que esto ha producido el aislamiento de las escritoras en grupos cerrados:

La literatura no es femenina ni masculina, sino buena o mala. Y mi intención, al realizar un trabajo creativo con la palabra, va más allá del placer que me procura escribir. Tiene una relación estrecha con esos territorios místicos explorados en la infancia. (como se citó en Aristizábal, 2005, p. 53)

Además de ello, otra de las razones por las cuales la obra de Buitrago no ha sido casi conocida ni estudiada, tiene que ver con la curiosa figura de Fanny como escritora y la dificultad que ha existido para agrupar o por lo menos nombrar y caracterizar el estilo literario de la barranquillera. Para Celis (2016) el aporte de Fanny a la narrativa colombiana quedó minimizado, en parte, por la temeraria vinculación, por parte de la crítica literaria periodística, de Buitrago al grupo de los nadaístas, a pesar de la insistente negativa por parte de la autora. Gracias a esta y otras incomprensiones ligadas a su constante migración no solo geográfica, sino también estilística y temática, se retrasó aún más el posicionamiento de la obra de Buitrago en la selecta tradición narrativa del Caribe colombiano, encabezada por García Márquez y el “Grupo de Barranquilla”.

En las entrevistas que se encuentran disponibles en la red, a Buitrago nunca se le menciona el tema de su vinculación con el Nadaísmo, pese a que constantemente se alude como uno de sus primeros acercamientos con los grupos intelectuales de la Colombia de los sesenta. No obstante, podemos encontrar varios elementos dentro de la novela que podrían ser guiños al movimiento. Primero, es importante mencionar el hecho más notorio, y es la coincidencia entre las fechas del surgimiento del Nadaísmo y la publicación de *HVD*, pues aquel nace en 1958 en las calles de Medellín y esta fue publicada cinco años después, justo cuando el movimiento alcanzó su mayor reconocimiento. Otra cuestión para tener en cuenta es que durante dichos años no fue mucha la producción literaria de sus miembros, y es curioso que algunos investigadores mencionan a Buitrago como una de las pocas autoras pertenecientes al movimiento que llegó a publicar una novela. Incluso, se la ha llegado a ubicar con autores nadaístas como el mismo Gonzalo Arango, Eduardo Escobar, Jotamario Arbeláez, Humberto Navarro, Jaime Jaramillo, Elmo Valencia, entre otros (Llano Parra, 2015). Además de ello, Pineda Botero (2001) recopila el recuerdo que registraría Arbeláez y Escobar en 1992 en un artículo titulado “El Nadaísmo”, en donde aparecería una fotografía de los más destacados miembros del movimiento junto a la escritora barranquillera.

No obstante, pese a la coincidencia en términos de fechas, a su acercamiento a los miembros del grupo y el hecho de que se le ha catalogado como nadaísta, la autora caribeña en varias oportunidades ha declarado públicamente su independencia respecto del grupo. Según Cobo Borda (1995) en 1968 Fanny Buitrago pide oficialmente ser desvinculada del nadaísmo, restándole importancia a los andares del movimiento, con la célebre frase: “el nadaísmo me importa un pito”.

Así, resulta curioso que, por un lado, Fanny nunca admitió públicamente su relación con el Nadaísmo, a excepción de las veces que fue a conferencias dictadas por los miembros del movimiento cuando era apenas una adolescente, y, por el otro lado, vemos que constantemente se le ha emparentado con dicho grupo. En cualquier caso, pareciera una incógnita imposible de descifrar. Pese a ello, dentro

de la novela se pueden notar distintos elementos que pueden ser leídos como gestos que parodian al movimiento y a los que lo conformaron, pero, al mismo tiempo, por momentos pareciera concordar con postulados de los nadaístas, especialmente los expuestos en el “Primer Manifiesto Nadaísta”, lo cual, hasta el momento, no habían sido señalado por la crítica.

Así pues, debido a ese “vaivén” en términos estilísticos y temáticos (Celis, 2016), “una de las cuestiones más interesantes que enfrentan los estudiosos de Fanny Buitrago es cómo verla en el canon y cómo categorizarla, si cabe hacerlo, ya que, como mencioné anteriormente, su obra muestra una evolución constante” (Triana-Echeverría, 2003, p. 5). A partir de esto, y al indagar acerca de los estudios realizados sobre la obra de Buitrago, es notable la carencia de investigaciones sobre la prosa de la escritora, específicamente sobre su relación con el Nadaísmo, la cual ha sido muy mencionada pero poco estudiada.

En ese sentido, el propósito del presente trabajo es rastrear sistemáticamente las relaciones textuales entre *El hostigante verano de los dioses* y el “Primer Manifiesto Nadaísta”, entendiendo cómo la novela se configura como un comentario de este, es decir, como un metatexto que se establece de una forma crítica particular.

### **1.3 Antecedentes**

Al hacer revisión de los trabajos realizados en torno a la obra de Fanny Buitrago, se pueden observar las distintas corrientes desde las que se ha abordado su prosa. Entre ellas se destacan los estudios realizados desde posturas feministas, sociológicas, semióticas, posmodernas y discursivas, que han aportado, en menor o mayor medida, al entendimiento de su obra. Así pues, dichos trabajos se mencionarán a continuación pues constituyen el punto de partida del presente estudio.

Ordóñez (2005) analiza la estructura mítico-legendaria de la obra a partir del mito solar propuesto por Northop Frye, distribuido en cuatro fases: la primavera, el verano, el otoño y el invierno. Sin embargo, existe un mito primario señalado por Ordóñez: la búsqueda. Esta se produce en la tensión constante entre Eros y Thánatos encarnados en cada personaje de *HVD*, en donde cada uno de ellos se encuentra en un fluir continuo entre el narcisismo y la degradación, entre la soberbia y la fragilidad, entre la originalidad y la imitación fallida. No obstante, para el autor, la energía thanática supera a la erótica en la obra, pues todo se resuelve en la resignación y la muerte. Además de lo mencionado, Ordóñez analiza, someramente, diversas voces narrativas e ideológicas presentes en *HVD*, las visiones de mundo que subyacen en el relato, así como algunas técnicas narrativas presentes en ella, como las cajas chinas, el *telling* y el *showing*.

Por otro lado, Nadia Celis (2016) propone una interesante lectura sobre las contradicciones suscitadas por la figura emblemática de Fanny Buitrago y analiza rasgos posmodernos en la obra a la luz de una perspectiva caribeña. Son tantos los rasgos posmodernos presentes en la obra de Buitrago, tales como la constante experimentación con el lenguaje, la hibridez de géneros, la superposición de voces y discursos, el cuestionamiento ideológico, la puesta en abismo y el collage, que se ha llegado a considerar a *HVD* como la primera novela posmoderna surgida en suelo colombiano. Además de esto que señala Celis, añadiríamos también la presencia del discurso metaliterario, pues la novela constantemente se comenta a sí misma, y la marcada tendencia a la ironía como rasgos también posmodernos.

Así mismo, los análisis en cuanto al papel de la mujer dentro de la novela también son preponderantes dentro de la crítica literaria. No obstante, Javierre (2016) presenta algunas afirmaciones relativamente exageradas y algunos errores sobre la obra que buscan forzar su tesis. Primero, la autora explica que gracias al discurso de las cuatro narradoras (Marina, Hade, Inari e

Isabel) se posibilita el acercamiento a puntos de vista que habían sido antes obliterados: “nos es posible acceder a otras miradas de la Historia que nos cuentan la realidad, [...] para decirnos la vida de los que no se dicen, de los eternos vencidos” (p. 11). Sin embargo, si bien Fanny, por medio de sus narradoras, le cede la voz a personajes marginados, como a algunos negros (los “hombres del banano” nunca intervienen en la obra), el discurso hegemónico sigue siendo mucho más predominante que aquel, por medio de personajes como Yves, Leo, Fernando, Abia, Dalia, Mauricio y Berta Argos, e incluso, en personajes tan contradictorios como Esteban, Daniel e Isaías Bande. Incluso las narradoras que se destacan por su carácter revolucionario pertenecen a ese “estrecho grupo” que menciona Javierre, compuesto por jóvenes narcisistas que se lamentan por un ineludible verano. No obstante, esta característica de presentar en su mayoría solo la voz de poblaciones con ciertos privilegios podría ser justamente un gesto de Buitrago por mostrar las pocas, o casi que nulas, oportunidades que tiene la gente del común de intervenir y participar en una sociedad que le ha negado dicha posibilidad.

Además de ello, otra problemática que hallamos en este artículo es la afirmación de que “ninguna de las cuatro protagonistas se deja encerrar dentro del esquema tradicional de feminidad, según el cual la mujer es un ser sumiso, débil, cuya única función en la vida es procurar la satisfacción del hombre” (p. 11). Primero, es importante aclarar que ellas no son las protagonistas sino las narradoras, y segundo, que si bien es cierto que todos los personajes femeninos son tan complejos en sí mismos que es difícil encasillarlos (al igual que los personajes masculinos), esto es lo que precisamente las vuelve paradójicas y contradictorias, pues Marina, al enamorarse de Leo, termina por aceptar las humillaciones de este y, a pesar de irse de la ciudad, regresa al poco tiempo para asumir un rol de maternidad que desdeña; Hade, por su parte, termina casada con Yves sin amarlo (siendo este el más clasista de los personajes); Inari se casa con el hombre que ama

pero, a la vez, acepta y entra en las dinámicas sociales que solo la acepta por su belleza; y, por último, Isabel, quien se suicida porque Daniel no la ama. Sin embargo, cada una, a su manera, se revela contra ciertos estándares sociales que la sujetan al modelo tradicional de la feminidad y que amplía y complejiza su papel dentro de una sociedad patriarcal.

Por esta misma línea teórica, Gutiérrez (2019) propone estudiar en la obra el concepto de gesto de autor, desde los postulados de Agamben, como eje para analizar la figura de autora expuesta en sus obras. Dentro de su estudio retoma la clasificación que realiza Ciplujauskaité de la literatura escrita por mujeres, distinguiendo tres posturas diferentes: una “femenina”, una “feminista”, y otra “de mujer”. No obstante, Gutiérrez (2019) explica que es necesario añadir otro tipo de escritura realizada por mujeres, la “escritura del palimpsesto”. Como es de suponerse, para explicar lo anterior retoma las ideas de Genette (1989) sobre la teoría de la transtextualidad. Para la autora, “los textos de Fanny Buitrago no sólo se inscriben en la génesis de una poética de la autora, sino también como palimpsesto: una suerte de escritura paródica sobre otras escrituras convencionalmente atribuidas a la sensibilidad femenina” (p. 134). En este sentido, la novelística de Buitrago asume las formas literarias que tradicionalmente se han atribuido a las mujeres, como el monólogo, el melodrama, la novela rosa, el género epistolar, entre otras, para subvertirlas y, desde ahí, exponer la relación entre dichas formas y la construcción del mundo patriarcal.

Por la línea sociopolítica, Triana-Echeverría (2003), en uno de los capítulos de su tesis doctoral, estudia la configuración de las clases sociales en *HVD* y *Señora de la miel* a partir de la teoría weberiana. La autora parte de dicha teoría para establecer las dos clases sociales presentes en *HVD*: una clase alta que está protagonizada por personajes que poseen propiedades o detentan de un apellido distinguido, como Yves De Patiño, Dalia Arce y sus hijos, y una clase social baja, que está conformada por obreros (como los “hombres del banano”) y negros (como Isaías Bande,

Herminia y Magnolia). Al mismo tiempo, la autora distingue un tercer grupo en la novela, el de los intelectuales y los artistas. Dicho conglomerado no se constituye como una clase social sino como un grupo debido a su condición económica. No obstante, la autora advierte que podrían ser presentados como parte de la clase burguesa por participar de ciertos privilegios. Otros elementos que configuran las clases sociales dentro de *HVD* están referidos a la vestimenta, la comida, el entretenimiento, la música y lugar dónde viven, pues mientras más arriba de las colinas vivan más dinero o capacidad económica tienen. Lo anterior concuerda con lo que explica también McCarty (1986) pues “La jerarquía social corresponde a la topografía de los ricos viviendo en las colinas, contrastada con los negros que viven en los barrios marginales de las tierras bajas” (p. 148). Esta última autora, en su tesis doctoral *The colombian novel of the atlantic coast* (1986) realiza un estudio sobre distintos autores colombianos del siglo XX a los que divide en dos generaciones al retomar el libro *Historia de la novela hispanoamericana*, de Cedomil Goic. A Buitrago la clasifica en la Generación de 1972, siendo ella la única escritora de ambos grupos. McCarty (1986) afirma que la primera y mejor novela de la escritora barranquillera es *El hostigante verano de los dioses*, la cual retrata “la perspectiva pesimista del existencialismo de finales del siglo XX: la absurda inutilidad de la realidad cotidiana y la conciencia de los protagonistas de que más allá de sus rutinas triviales, sus vidas pueden no tener sentido alguno” (p. 131).

En cuanto a análisis semióticos y discursivos, podemos encontrar el estudio que realiza Vélez Upegui (1999). Este autor hace un estudio semiótico a la novela de *HVD* con el propósito de describir, a partir de teorías de la semiótica, el denso y complejo repertorio de personajes, sus esferas de acción, relación y participación, y la noción de cuadrado semiótico, teniendo en cuenta la estructura narrativa y la idea de alteridad. Por medio del cuadrado semiótico advierte que toda identidad, proyectada en el deseo, en la acción y en el discurso de cada personaje, visto como el



elemento más complejo del texto literario, es una poli-identidad, que fluctúa en tres de las relaciones básicas de interacción: oposición, contradicción y presuposición. Desde la lingüística discursiva, Dernival Venancio (2012) pretendió analizar la figura de la periodista Marina, de *El hostigante verano de los dioses*, como un personaje que produce y moviliza “pactos de verdad” al jugar con los imaginarios sociales gracias a su profesión, todo ello a partir de la relación entre literatura e historia. La autora retoma teóricos del discurso como Maingueneau y Bourdieu para ratificar la figura de la periodista como la garante del discurso en la novela, pues, gracias a su profesión, está capacitada socialmente para vehicular la verdad social a partir del poder simbólico que detenta su labor periodística. Además, el periodista es visto como una figura que representa la modernidad, capaz de romper los conflictos sociales que llevaron al país al periodo llamado La Violencia, en los años anteriores a la escritura de la novela.

Así pues, como se vio, hasta la fecha son carentes los estudios textuales proyectados a estudiar la relación (si existe o no) entre la primera obra de Buitrago (catalogada por algunos como una novela nadaísta) y postulados del Nadaísmo. En muchos de los trabajos críticos revisados se menciona dicha correspondencia pero no se aborda con rigurosidad, pues simplemente se nombra. De ahí que nuestro propósito estuviese encaminado al rastreo de dichas cercanías (y, por qué no, sus lejanías) con la vanguardia colombiana de inicio de los sesenta.

## 2. Objetivos

### 2.1 Objetivo General

Determinar cómo *El hostigante verano de los dioses*, de Fanny Buitrago, se configura como un metatexto que presenta una posición ambivalente de admiración y rechazo en relación con la asociación del Nadaísmo a los personajes de la novela debido a la participación de la autora dentro del movimiento y su complicada vinculación con él.

### 2.2 Objetivos Específicos

Analizar la relación de *El hostigante verano de los dioses* y el “Primer Manifiesto Nadaísta” a partir de sus componentes lingüísticos, pragmáticos y estéticos.

Relacionar los recursos literarios que más utiliza Fanny Buitrago para caracterizar a los personajes con la posición de la autora y su vinculación con el Nadaísmo.

Caracterizar la época en la que se enmarca *El hostigante verano de los dioses* para entender las dinámicas sociopolíticas y artísticas que se señalan y critican en ella.

Así pues, para la realización de lo anterior primero estableceremos el marco que nos servirá para teorizar el objeto de estudio. En este caso, nos serviremos de los postulados de autores como Kristeva (1969) y Genette (1989) para entender las relaciones transtextuales, específicamente la que nos atañe: la metatextualidad. En un segundo momento, explicaremos el diseño metodológico desde el cual pudimos realizar el análisis, a través de la explicación del tipo de investigación, las técnicas de análisis y las herramientas utilizadas. Posterior a ello, se presentarán los resultados organizados por subtítulos que tematizan los hallazgos encontrados entre los dos textos estudiados. Y, por último, se proyectarán las conclusiones derivadas del proceso investigativo.

### 3. Marco teórico

Para el abordaje del presente estudio, tomamos diferentes teóricos de la lingüística textual, específicamente referidos a la cuestión de las relaciones textuales, como Julia Kristeva (1969) y Gerard Genette (1989), quienes trabajaron el concepto de intertextualidad y las relaciones transtextuales. Lo anterior debido a que nuestro propósito es demostrar cómo *El hostigante verano de los dioses*, de Fanny Buitrago, se configura como una construcción metatextual, que se comenta a sí misma como también a otros textos, como es el caso del “Primer Manifiesto Nadaísta”, ello a partir de la utilización de la parodia y la crítica.

Los orígenes del concepto de intertextualidad pueden rastrearse en la obra de Bajtín, quien durante el segundo tercio del siglo XX publicó un conjunto de trabajos sobre teoría de la literatura. En ellos reflexiona sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso; según explica, todo emisor ha sido antes receptor de muchos otros textos, que tiene en su memoria en el momento de producir su texto, de modo que este último se basa en otros textos anteriores. En *Teoría y estética de la novela* el dialogismo ocupa el centro de sus reflexiones teóricas. En este texto, Bajtín (1989) entiende al dialogismo como una manifestación de las “voces” individuales de los personajes y su plasmación colectiva y, al mismo tiempo, como nivel en el que suceden las transformaciones de esas unidades caracterológicas, los cambios discursivos y la integración plural de voces de distintos tiempos (históricos y sociales), es decir, “una perspectiva abierta para que el receptor se haga presente en mundos alejados de su realidad” (Hernández, 2011, p. 18). De esta manera, podríamos decir que el dialogismo, según Bajtín, correspondería a la coocurrencia de voces integradas en una o yuxtapuestas en el discurso, las cuales generan relaciones dialógicas, por lo

que en un discurso no se deja oír únicamente la voz del emisor, sino que convive una pluralidad de voces que entablan un diálogo entre sí, de tal forma que los enunciados dependen unos de otros.

En *Semiótica I*, Julia Kristeva partió del análisis de los trabajos de Bajtín para proponer la idea de intertextualidad. Esta, según la autora, se refiere a la relación que tiene un texto con respecto a otro, ya sea cuando un autor emplea los mismos códigos dentro de varios sistemas, o bien, cuando toma códigos de otros autores para manifestar su propio texto. Kristeva (1969) reconoce a Bajtín como un antecedente importante para entender que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Así, un texto ya no sería una construcción cerrada que inicia y termina en sí mismo, sino un conjunto de referencias y variaciones de otros textos.

Desde esta perspectiva, se define al texto como un “instrumento translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación un habla comunicativa que apunta a la información directa, con diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos.” (Kristeva, 1969, p. 147). Así, la autora explica la necesidad de entender al texto como una productividad, es decir, una permutación de textos, pues “en el espacio de un texto varios enunciados, tomados a otros textos, se cruzan y se neutralizan.” (Kristeva, 1969, p. 147). En este sentido, el texto no es entendido solo como el vehículo de una significación codificada de antemano, sino parte de una red de asociaciones que el lector produce en el momento de reconocer el texto. La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto dependerá de quién la realice. Así, en palabras de Zavala (1999), “la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es resultado de la mirada que la construye.” (p. 4).

Otro autor que abordó el tema de la intertextualidad fue Gerard Genette (1989) en su teoría de la transtextualidad, que es definida como “la trascendencia textual del texto”, o, en otras

palabras, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, pp. 9-10). Desde esta perspectiva, el autor identifica cinco relaciones transtextuales: la primera, referida a la ya señalada por Kristeva (1969), la intertextualidad que, en este caso, es definida, de manera restrictiva, como una “relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette, 1989, p. 10). La forma más explícita de esta relación sería la cita textual (sea con comillas o no), y, en el otro extremo, estaría el plagio como exposición menos explícita y canónica.

La segunda relación transtextual detectada por Genette es la paratextualidad que está constituida “por la relación, generalmente menos explícita y distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombrar como su paratexto” (Genette, 1989, p. 11). En este caso se tomaría como ejemplo de ello los títulos y subtítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc. Por otro lado, el cuarto tipo de relación textual es la hipertextualidad, que se define como la relación entre un texto anterior A (hipotexto) y un texto posterior B (hipertexto), sin el propósito de comentarlo, más bien de transformarlo sin que necesariamente hable de él o lo cite. Un ejemplo sería *La Eneida* de Virgilio o el *Ulises* de Joyce, en donde el hipotexto sería, como es de suponerse, *La Odisea* de Homero. De la misma manera, la quinta relación transtextual referida en el libro *Palimpsestos*, sería la architextualidad, la cual es considerada la más abstracta e implícita y es definida como “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (...) de pura pertenencia taxonómica.” (Genette, 1989, p. 13). Un ejemplo de ello sería la cuestión genérica de los textos.

Hemos retrasado deliberadamente la mención del tercer tipo de transtextualidad debido que es la que más nos interesa para el desarrollo de este trabajo: la metatextualidad. Genette (1989) la define como “la relación –generalmente denominada «comentario»– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo.” (p. 13). Para este

caso, el autor señala como ejemplo la evocación, en forma alusiva y casi en silencio, que realiza Hegel en *La Fenomenología* del espíritu sobre *Le Neveu du Rameau*.

Así pues, esta relación transtextual es la que más nos interesa debido a que *HVD* puede ser entendida como una producción metatextual, es decir, un comentario que un texto presenta de otro texto. En este caso, la novela sería un metatexto del “Primer Manifiesto Nadaísta” publicado cinco años antes. A diferencia del hipertexto (texto B que referencia, directa o indirectamente, a un texto anterior A), el metatexto sería una valoración crítica, a modo de comentario, de otro texto. En este sentido, un texto que habla de otro establece una relación metatextual con ese, sin que necesariamente lo cite, o incluso sin que lo mencione (como sería este caso). De acuerdo con Genette (1989), la relación que se establece por este tipo de discurso es crítica, y considera así que la crítica literaria es el metatexto por excelencia.

En un sentido más general, el concepto de metatextualidad se ha ampliado para incluir aquellos textos que establecen una distancia crítica con ellos mismos, con lo que adquieren un carácter autorreferencial y autoconsciente. Así, en el caso de *HVD* no solo se establece una valoración crítica a la primera producción del Nadaísmo, sino también se evidencia un repliegue de la novela sobre sí misma. Esta forma de construcción de puesta en abismo recibe el nombre de autoconciencia narrativa. Estos comentarios presentes en la novela estudiada (sobre el manifiesto y sobre el proceso creativo) son realizados por Buitrago a través de una forma particular que es característica de la posmodernidad: la parodia. No obstante, su origen es tan antiguo como la misma expresión artística, pero lo que sí es innegable es su ubicuidad en todas las artes a lo largo del siglo XX. De esta manera, el concepto de lo paródico ha ido cambiando con el tiempo y “en la actualidad se ha convertido en uno de los elementos en los que se asienta el ejercicio artístico contemporáneo.” (Sotelo, 2008, p. 223). De hecho, Hutcheon (2000) la identifica como uno de los

elementos que definen lo que se ha dado en llamar la era posmoderna (en la que se inscribe la narrativa de Buitrago). Así, la parodia ha ido perdiendo su antigua connotación de burla para adquirir un sentido más constructivo, basado en la imitación, la copia y la deformación. Genette (1989) la menciona en su libro y retoma la etimología de la palabra para elaborar su concepción. La palabra parodia estaría compuesta así: “*ôda*, es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado»; *parôdein*, de ahí *parodia*, sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía.” (p. 20). En este caso, aludimos a la presencia de un metatexto, es decir, un texto que comenta otro texto, en donde sus sentidos son deformados o, por lo menos, trastocados.

Así, *El hostigante verano de los dioses* se entendería como un metatexto que comenta un texto diferente (el manifiesto), de manera crítica, estableciendo sus cercanías y distancias pero, al mismo tiempo, se comenta a sí misma, por ello la presencia de comentarios metaliterarios (como el proceso de acto creador, que es visto como mera jugarreta, la concepción sardónica de la literatura y la escritura, etc.). Lo anterior se explicará en el quinto capítulo referido a los resultados encontrados en el análisis de la novela.

## 4. Diseño metodológico

### 4.1 Tipo de investigación

Para desarrollar el presente estudio literario partimos de un enfoque cualitativo e interdisciplinar de la obra, específicamente a través de herramientas pertenecientes a la Literatura, la Lingüística y la Historia. En la investigación literaria la ‘realidad’ “tiene que ser primeramente construida a la luz de la teoría, para poder ser posteriormente investigada o explicada a partir de

ella. Describir y explicar un determinado fenómeno significa, por tanto, insertarlo en una teoría en cuyo marco cobra vida” (Maldonado, 1999, pp. 227-228). Por lo tanto, la teoría que le dará sentido a los hallazgos tendrá como sustento la transtextualidad y, más específicamente, la metatextualidad, la cual subsume, según Villa Mejía (2006), las nociones de intratexto, intertexto y extratexto, los cuales sirvieron para llevar a cabo el análisis que permitió la comprobación de la hipótesis.

#### **4.2 Recursos y técnicas de análisis**

Como técnica de análisis se utilizó el análisis de contenido. Dicho contenido, paradójicamente, no está referido al texto mismo, sino a “algo en relación con lo cual el texto funciona, en cierto modo, como instrumento.” (Navarro y Díaz, 2007, p. 179). Este análisis de contenido se realizó teniendo en cuenta los tres momentos de lectura propuestos por Pérez (1997):

Lectura intratextual a un primer tiempo de lectura, forma ésta que aspira a investigar un texto, una obra, un autor, etc., para intentar establecer, sólo desde el texto mismo, lo que éste dice. Lectura intertextual a un segundo tiempo, en el cual se pretende cotejar y someter a discusión enunciados de dos o más textos, de un solo autor o de varios. Lectura extratextual a un tercer tiempo, el cual pretende ubicar un enunciado, o un conjunto de éstos, como marco teórico explícito en el cual se supone debe inscribirse la lectura del texto de base. (Pérez, 1997, p. 239)

Así pues, Villa Mejía (2006) afirma que estos tres tiempos propuestos por Pérez (1997) corresponden con tres lecturas: “la intratextual con la lectura *litera*; la intertextual con la lectura *sensus*; y la extratextual con la lectura *sententia*.” (p. 19). Así, la *sententia* sería el último momento del proceso que el momento de la formulación de “una interpretación acerca de lo que dice el texto; momento de producción de enunciados que demuestren una conclusión acerca de lo que el texto



dice.” (Pérez, 1997, p. 241). No obstante, para no caer en sobreinterpretaciones, la *sententia* debe estar adherida al texto base, es decir, autorizada por las lecturas intratextual e intertextual.

Siguiendo con este razonamiento, De Zubiría (2006) establece la lectura metatextual como un nuevo nivel de interpretación. Al respecto, dice:

La lectura metatextual pretende desbordar y superar el significado (textual) para acceder al sentido (con-textual o metatextual) (...) Se localiza “más allá” del significado evidente y explícito del texto. Busca tres finalidades: a) Comprender las motivaciones que llevan al autor a escribir lo escrito; b) Rastrear las relaciones del escrito con las ideologías oficiales, con el contexto sociocultural en que se desarrolla la obra; c) Por último, indagar la forma y el estilo de la obra. (p. 105)

Con lo dicho, en este estudio pretendimos comprender los fundamentos que llevaron a Buitrago a escribir *HVD*, entendiendo y distinguiendo las relaciones con su contexto circunstancial.

### **4.3 Instrumentos de recolección de datos**

Para el desarrollo de esta investigación se tomaron en cuenta diferentes bases de datos como instrumentos de recolección de la información, en donde se consideraron revistas indexadas a páginas como *Publindex*, repositorios institucionales para la recopilación de datos, plataformas que recogen y clasifican publicaciones de contenido técnico y científico nacionales e internacionales como *Web of Science*, *Scopus* y *Google Scholar*, y, por supuesto, la base de datos de la Biblioteca Virtual perteneciente a la Universidad Industrial de Santander. Todo ello sirvió para la elaboración del estado del arte como punto de partida para indagar, comprender y analizar lo que se ha estudiado hasta ahora en torno a la obra de Fanny Buitrago, específicamente sobre su primera novela, *El hostigante verano de los dioses*.

## 5. Resultados

### 5.1 Subversión de la figura del artista como genio

La concepción del arte ha estado en constante cambio a lo largo de la historia occidental, alternando por conceptos como la mimesis, la creatividad y la belleza como principios constitutivos. Así, la cuestión acerca de lo bello siempre ha estado relacionada con la pregunta de la posibilidad (o imposibilidad) de su representación, y esto ha llevado al cuestionamiento de las capacidades de aquellos individuos que buscan representarla, con más o menos acierto. De esta forma, la figura del artista es uno de los puntos fundamentales para cualquier teoría estética, y la concepción de este también ha mostrado diversos cambios con el pasar del tiempo y de la historia.

La constitución moderna de la imagen del artista encuentra sus orígenes en los postulados de Kant con su *Crítica del juicio* de 1790, en donde considera que las bellas artes son artes del genio, es decir, del artista entendido como genio. Él define a este como: “la cualidad innata del espíritu (*ingenium*), por la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, 1999, p. 133). En este sentido, no es el artista en sí quien da la regla al arte, sino una extraña entidad que, en este caso, se denomina “naturaleza”, quien constituye la razón del principio rector del arte. De esta manera, el arte bello “no es hecho por el hombre dotado de razón y voluntad, como sí sucede con unos zapatos, y cualquier otro objeto útil, sino que es obra de una misteriosa fuerza productiva llamada «naturaleza»” (Escudero, 1995, p. 229). Dicha concepción se distancia de las ideas del Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo del Siglo de las Luces. No obstante, se acerca a la creencia clásica del influjo de las musas o de la caprichosa inspiración, pero desde la filosofía kantiana adquiere un término mucho menos místico. Los griegos y Kant coinciden, pues, en que

en el proceso creativo interviene algo que el artista (genio) no puede controlar ni describir, ni a sí mismo ni a otros, pero que necesariamente actúa sobre él.

Esta concepción moderna del artista dio un vuelco con el advenimiento del vanguardismo en la primera mitad del siglo XX. Específicamente en Colombia, el Nadaísmo es considerado el único movimiento de vanguardia, que va desde finales de la década de los cincuenta hasta finales de los setenta. No obstante, como antecedentes del movimiento en los años treinta, en el panorama artístico nacional encontramos la poesía de León de Greiff, la prosa de Fernando González y la narrativa de José Félix Fuenmayor. A partir de esta “revolución en la forma y en el contenido del orden espiritual imperante en Colombia”, como la definió Arango en el “Manifiesto Nadaísta” de 1958, la imagen del artista, como era de suponerse, cambia y se transforma. De esta manera, se deja de lado la concepción kantiana del artista como genio, y se adopta la idea de que este es “un simple hombre que nada lo separa de la condición humana común a los demás seres humanos” (Arango, 1958). Así, los nadaístas afirman su incredulidad en la existencia del genio y buscan devolverle al artista su condición humana, carente de cualquier tipo de superioridad abstracta que lo diferencia de los demás hombres. No obstante, para este punto se puede hallar una incongruencia en el escrito nadaísta, pues si bien se sitúa al artista en el mismo plano terrestre de los demás y se cuestiona la figura del genio, luego se afirma que este posee características extraordinarias:

Él es un ser privilegiado con ciertas cualidades excepcionales y misteriosas con que lo dotó la naturaleza. En el artista hay satanismo, fuerzas extrañas de la biología, y esfuerzos conscientes de creación mediante intuiciones emocionales o experiencias de la Historia del pensamiento. (Arango, 1958)

En este sentido, y siguiendo con el razonamiento nadaísta, el artista no es un hombre que posee la cualidad de genio que, recordando a Kant, estaría referido a un talento innato que da la

naturaleza, sino que existen dentro de él fuerzas “satánicas” y extrañas de la biología, sumado, por supuesto, al trabajo constante de creación artística.

En *HVD* Buitrago pareciera suscribir a la reticencia nadaísta ante la idolatría del artista, pero, al mismo tiempo, señala y parodia esta situación de incongruencia con respecto a la inexistencia de un “genio” en contraposición con la existencia de una “fuerza extraña”, mencionada por la vanguardia colombiana. En *HVD* se puede notar que los jóvenes artistas miembros del “Club de los Auténticos Liberales” se perciben como dioses y genios. Esto se ve cuando, luego de la inundación de la ciudad producto de la rotura del dique, un eufórico Arnabiel señala que, momentáneamente, fue poseído por una fuerza creadora: “–¡En cambio –anotó Arnabiel– yo me sentí como un habitante de otra época! Me ponía fuera de mí el mismo aire. ¡Eugenia, los gritos, el agua...! ¡Con un pincel hubiera sido un Dios!” (Buitrago, 2016, p. 158). Este comportamiento melodramático del joven pintor se ve acentuado, además, por la utilización de los puntos suspensivos, pues añade un silencio dramático luego de mencionar el desastre que ocurría al momento de la inundación.

En la novela se señalan, además, las ambiciones de los artistas-genios, pues Milo y Arnabiel, al momento de conocerse, buscaban crear “un movimiento artístico que revolucionara todo principio antiguo. Tras ellos irían los escritores artistas, ¡descontentos! ¡Palabrería! Sin querer, imaginaban que esos seres geniales no tenían tiempo para realizar los proyectos” (Buitrago, 2016, p. 109). En este caso se indica la superioridad del artista, pues es un ser dotado de genio que no tiene tiempo para fundar revoluciones ni movimientos artísticos. Para Yves, uno de los protagonistas de la novela que es descrito como un “Apolo griego”, el artista tiene un origen mítico, pues “un genio no es un hombre: es un alma tatuada” (Buitrago, 2016, p. 109). Esa “alma tatuada” es mencionada más adelante en una leyenda contada por Yves a través de una carta de Milo, y

pertenece a un niño nacido de lo que sería Adán y Eva en la novela; un niño con el alma tatuada que no distinguía el bien del mal y que reía al mismo tiempo que hería y era herido. Y ellos, los jóvenes artistas del Club, serían los descendientes de dicho infante.

Este comportamiento narcisista de los chicos miembros del Club es criticado por distintos personajes de la novela. Un ejemplo de ello es Inari al hablar sobre los genios: “¡Genios...! ¡Si recordara cómo se hace para rezar, rezaría por no haber conocido a ninguno...! ¡La gente normal no sabe lo que desperdicia cuando desea sobresalir! ¡Genios! Voluntades débiles. ¡Narcisos multiplicados que se ahogan en lagos de su invención...!” (Buitrago, 2016, p. 112). Desde esta perspectiva, Buitrago propone una crítica a la figura del genio, que ve su reflejo constantemente (como siempre hace Hade con un espejo), y que posee una voluntad y moral que se tambalea, como en Daniel y Esteban (pues hacen de redentores sin realmente creer en sus causas), y Milo (que es poseído por su fanatismo religioso a la vez que busca hacer de profeta y escritor). Además de esto, la escritora barranquillera menciona los peligros que corren los genios:

¡Hay tantos genios que se parecen a los tres cerditos del cuento! No siempre logran fabricarse un mito de ladrillo, que resista a todas las embestidas del tiempo, la vejez y la crítica; la mayoría de las veces, sucumben, engullidos por las fauces de la miseria y el anonimato... (Buitrago, 2016, p. 112).

Así, contradice la visión de Yves y Milo sobre el origen mágico del artista y de los miembros del Club, y resalta, a su vez, los riesgos que corren de perecer sin dinero ni prestigio. Como se vio en este apartado, Fanny concuerda con la postura nadaísta de cuestionar la existencia del artista-genio (promulgada por la filosofía kantiana) por medio de la parodia, pero, al mismo tiempo, se sirve de esta para señalar la gran contradicción de los nadaístas sobre este tema expuesta

en el “Manifiesto Nadaísta”, pues niegan la existencia de un “genio”, pero afirman la presencia de “fuerzas externas” en el acto creador.

Una cuestión interesante para señalar es que Inari, que es la que realiza la crítica a los artistas genios, al final, termina por admitir (un tanto reticente) que también pertenece a esa clase que ellos integran, conformada por esos “seres que no diferencian el bien del mal y que luchan desesperadamente por no exterminarse entre sí (...). Todos tan indefensos como dañinos. Aparentemente libres y enredados en sus propias trampas.” (Buitrago, 2016, p. 113). Como se puede notar, hay un cambio de tono, pues se trata de uno más desengañado. Para este caso vale recordar el hecho de que se dice que Buitrago integró el movimiento nadaísta aproximadamente hasta 1968 cuando pidió ser excluida del grupo (Cobo Borda, 1995). De esta forma, al tomar en cuenta el hecho de que Inari hace parte del mismo grupo que critica, esta parodia presente en la novela podría ser leída en clave autoficcional, o como un desdoblamiento de Buitrago en sus narradoras, y, tal vez, como un anuncio temprano de su salida del movimiento.

### ***5.1.1 Hacia una nueva ética, el escritor-delincuente***

Así pues, pese a que los nadaístas critican la figura del genio, en su lugar proponen más bien una nueva ética que lo concibe de una manera insospechada. En *HVD* se presenta una particular forma de entender la figura del artista y las letras, pues, en este caso, se parodia al primero y se cuestiona la concepción moderna en su rol de genio, lo que concuerda con los nadaístas en tanto que ellos creen en la inexistencia de un genio. En su lugar, en la novela se presenta una caracterización específica del escritor: la del delincuente. Dicha particularidad refuerza la idea de que Buitrago proyecta una posición ambivalente en torno a los nadaístas, que oscila entre el homenaje y el rechazo.

En el “Manifiesto Nadaísta” proponen una nueva ética, y es la de considerar al escritor nadaísta como un “Escritor-Delincuente”. O lo que es mejor para ellos, se debe llegar al punto en donde la ética no sea más importante que la estética, sino que se erijan como valores correlativos y complementarios. De esta manera, el escritor nadaísta “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). Así, al optar por la belleza, el escritor, sin saberlo (¿o tal vez sí?), opta también por el crimen, por el delito. Esto se puede ver reflejado en *HVD*, pues desde el inicio el misterioso autor de la enigmática novela acepta que todo fue un juego inocente, y que el trabajo consistió en hurtar las características de sus intelectuales amigos para retratar sus defectos y ridiculeces: “Robé sus personalidades, las exageré, imaginé cómo se comportarían sintiéndose vendidos al papel y lo dicté, a mi modo... –sin disculparme tampoco.” (Buitrago, 2016, pp. 12-13).

En la novela se nos presenta a Milo, quien es “un hombre tan extraño como la polvorienta ciudad” (Buitrago, 2016, p. 77), es sobreprotegido por sus hermanas, tiene traumas con el abandono de su madre, su papá le ha metido en la cabeza que debe expiar los pecados de ella, ha abandonado el seminario un par de veces y se erige así mismo como “profeta”. Él, además, argumenta que ha sido víctima de un ladrón de novelas que, injustamente, le ha robado el trabajo de todo un año:

Es humillante confesarlo: Alguien me tomó la delantera y plagió mis personajes, rebajándolos hasta el máximo, ahogando mi trabajo de un año. ¡Si por lo menos lo hubiera hecho con inteligencia! (Escupo). Hicieron un melodrama, pródigo en truculencias y situaciones embarazosas. Mostraron cosas que era indispensable velar, no por la moral en sí, sino por la estética y el buen gusto. (Buitrago, 2016, p. 83)

De esta manera, el traidor que supuestamente robó sus personajes se puede leer como un ejemplo de lo que sería un “Escritor-Delincuente” para los nadaístas, pues “Su pasión por la belleza puede conducirlo a su pasión por el delito, sin coacciones ni vestigios de remordimientos” (Arango, 1958). El ladrón queda, pues, justificado ante su crimen, ya que él también es una víctima, en este caso de sus pasiones, y así queda libre de cualquier posible remordimiento. Por otro lado, queda libre la pregunta de quién robó su idea. Para él fueron sus amigos, aquellos que se reúnen en el Café de la 27, pues solo a ellos les mostró apartados de la novela:

Me traicionaron, lo sé, robaron mis ideas... Pero ¿acaso no se traiciona a quien amamos mucho? Ellos no me aman; no: Tomaron mi tema y lo chapucearon sin compasión. ¿Quién lo hizo? Ellas y ellos estaban enterados de mis planes, del esquema general, y del título que llevaría la obra. Juntos leímos los apartes más importantes. Les permití que me criticaran. ¡Cretinos! (Buitrago, 2016, p. 86)

Así, en la novela se representa lo que en el “Manifiesto Nadaísta” se denomina una “nueva ética”: la nadaísta. Los pertenecientes a ello “se elevarán siempre sobre los remordimientos y sobre los pecados ordinarios que estamos obligados a despreciar. Para nosotros no existen los muros coercitivos del código penal que oponen a la libertad del artista un mundo de respetos y prohibiciones burguesas.” (Arango, 1958). De esta forma, al proponer esta nueva manera de ver la estética y la ética, cuestionan, además, la existencia de la propiedad intelectual, ya que todo lo que cohiba al artista de manifestar su libertad, va en contra del movimiento.

## **5.2 Banalización de las letras: trivialidad, inutilidad y ocio de la escritura**

La presencia de acotaciones y comentarios metaliterarios también está presente a lo largo de *HVD*, y se da de una manera muy específica. En la novela tenemos que el disparador principal de la trama está referido a la búsqueda de un misterioso autor que ha escrito una novela sobre un



grupo de jóvenes (los auténticos liberales) y que ha ganado un importante premio, pero lo rechaza por medio de una carta enviada a la “Sociedad Literaria de Naciones Americanas”, sin firma ni dirección:

Lamento declinar tal distinción. En realidad me fastidia la literatura y, al enviarles dicho trabajo, solo intenté jugar una broma a mis amigos intelectuales, retratar sus defectos y ridiculeces y divertirme a costa de ellos. Robé sus personalidades, las exageré, imaginé cómo se comportarían sintiéndose vendidos al papel y lo dicté, a mi modo... –sin disculparme tampoco. (Buitrago, 2016, p. 12-13).

Esta búsqueda del misterioso autor mueve a Marina, la periodista, a trasladarse a la Ciudad de B a cumplir dicha empresa, pues el periódico para el que trabaja desea tener la primicia del descubrimiento de la identidad del famoso escritor. Así, la pregunta que se desarrolla a lo largo de la obra es ¿quién escribió la novela? Algunos diarios dicen que es una obra colectiva, mientras otros comentan que debe ser el trabajo de un hombre. Dalia piensa que fue Isaías Bande quien llevó el original a los editores, mientras que, al final de la novela y muchos años después, la periodista vuelve a preguntar “¿Quién escribió por fin ese libro?” (Buitrago, 2016, p. 301), a lo que Yves responde, mordazmente, “quizá Abia (...) o Leo... o yo.” (Buitrago, 2016, p. 301). Al final se nos es revelado a nosotros que la autora de todo fue una tal Fanny Buitrago, que, lamentablemente, no recuerda lo demás y, por ello, debe terminar la historia. De esta manera, podría decirse que la que escribió la nota declinando el premio, alegando que la literatura le fastidia y que solo fue una broma a sus amigos, fue ella misma, la autora implícita que se hizo personaje. Con todo ello, se cuestiona a la literatura como algo serio, y se la presenta, más bien, como un arte carente de solemnidad, que puede ser visto como una mera jugarreta producto del ocio. Además de esto, con la aparición de una Fanny ficcional, se ubica a los lectores en el límite entre lo real y

lo ficticio. En palabras de Gutiérrez Mavesoy (2016) con esto “no solo exhibe la máscara de la ficción, sino que destruye el andamiaje de escrituras de la novela; los palimpsestos se revelan como construcciones de la autora implícita «Fanny Buitrago», que decide dejar de contar porque «olvidó lo demás».” (p. 15). De esta manera, al incluir el tópico de la identidad del misterioso escritor, la novela construye un entramado a partir de la autoconciencia narrativa, pues los personajes están continuamente comentando la “protonovela” en donde ellos mismos son los personajes, de tal manera que la novela se repliega sobre sí misma y cuestiona las barreras ficcionales.

Esta imagen trivial y banal de la escritura se da también en los personajes que participan dentro de la novela, como Leo, quien es un casanova que tiene “aspecto de joven profeta” gracias a su cabello largo y rizado. En un momento dado, Leo le cuenta a Marina cómo conoció a Hade gracias a su oficio, nada serio, de escritor: “En aquella época, yo jugaba a ser escritor y un diario publicó un cuento mío y una foto. Nadie leyó el cuento, pero la foto fue recortada por miles de mujeres.” (Buitrago, 2016, p. 123). Así, la escritura es vista como un juego, nada serio, que carece de trascendencia y que, además, sirve para encontrar mujeres. Lo primero concuerda con un postulado de los nadaístas, pues advierten que “La poesía es el acto más inútil del espíritu creador.” (Arango, 1958). Tal vez por ello Esteban se pregunta “¿Pero para qué hablar de literatura? Prefiero mis lagartos; a ninguno de ellos le interesa en qué siglo nació Platón, ni si existió un vagabundo neurótico y narcisista llamado Cristo.” (Buitrago, 2016, p. 276).

En el “Manifiesto Nadaísta” Arango (1958) explica que la poesía es un “ejercicio del espíritu creador originado en las potencias sensibles” y lo limita “al campo de una subjetividad pura, inútil, al acto solitario del Ser”. En este sentido, se resalta la inutilidad como atributo esencial de la poesía. En *HVD* ocurre algo parecido, y es descrito por Hade en momentos donde el hostigamiento que padece es demasiado para soportar. En este tiempo de hostigamiento, casi que

de violencia, Hade no hace nada, pues prefiere sucumbir: “No hago nada. Ni el lunes, ni el martes, ni el miércoles, ni ningún día. Confundo el amor con el aburrimiento y el aburrimiento con el deseo.” (Buitrago, 2016, p. 280). Curiosamente esto es lo mismo que dice Fanny en la dedicatoria inicial de la novela, pero con una pequeña diferencia: “A mis amigos de las tardes de café: porque ellos me enseñaron a confundir el amor con el aburrimiento y el aburrimiento con el ocio creador”. La divergencia estriba en que, para Hade lo que la mueve es el deseo, mientras que a Fanny “el ocio creador”. En este caso, Hade se revela contra lo que los otros esperan de ella: volver a escribir:

Me produce desazón escuchar los planes de otros, que me «instan» a aprovechar mis dotes de escritora, que olvidé desde que salí del colegio. ¡No quiero escribir! Escribir es un compromiso devastador, propio del último grado de la inutilidad, en el que todavía no quiero caer. Prefiero casarme y convertirme en la abúlica consorte de un indiferente sexual. No estoy enferma de tedio, realmente. Quiero limpieza, serenidad de conciencia, monotonía.” (Buitrago, 2016, p. 280).

Así, Hade rechaza explícitamente el compromiso que supone la escritura, además que lo equipara con la extrema inutilidad. Esta configuración de la escritura como producto de la inutilidad y, por ende, del ocio, es también presentada por Dalia Arce: “Hace días que declino la penosa tarea de escribirte. Ahora, absolutamente ociosa, pensando que la ociosidad es el único regalo que puede darse sin esperar retribución, lo hago.” (Buitrago, 2016, p. 120). En Dalia, entonces, que es una mujer que normalmente no escribe, a excepción de los sábados pues le escribe religiosamente una carta a Leo, y que su rutina se limita a emborracharse todos los días, empolvase el rostro y pretender estar “segura de su soledad y de su hastío” (Buitrago, 2016, p. 29), la literatura y, específicamente, el acto de escribir, se configura como un fruto del ocio.

La gente del pueblo también participa de estas dinámicas, siendo uno de ellos el anciano Arturo C. a quien conocemos gracias a la labor periodística de Marina. Este señor, quien se configura como la representación de los decires populares y la tradición oral de la ciudad (junto con la anciana Aplicaina), explica que lo único que une a los jóvenes del café es la ociosidad:

¡Santo Diooosss! Nuestro pueblo no tiene trabajo y terminará pereciendo de hambre, y todo se lo debemos a “ellos” porque Dalia era sincera en sus temores, en sus vicios y en sus odios. A ellos, los que se reúnen en el café de la 27, hermanados por un mismo lazo: la ociosidad, que han degenerado la ciudad, invadiéndola con sus ideas. Que escriben en los periódicos, y que abusan de su juventud para terminar con los demás. A ellos les debemos la rotura del dique, y la muerte de Magnolia... ¡A ellos! (Buitrago, 2016, p. 272).

De esta manera, gracias al estado de improductividad y el tedio que padecen los personajes se origina la escritura que, en palabras de los nadaístas, es “El más corruptor vicio onanista del espíritu moderno” (Arango, 1958). Las letras se configuran, pues, no solo como un arte trivial e inútil, sino también como un oficio que solo se gesta en tiempos en donde la improductividad y holgazanería es lo imperante.

Por esta misma línea, Marina también establece una crítica a la literatura, pues la señala como un artificio embustero, tal vez por su profesión de periodista, siempre ligada más a la “objetividad” y la “imparcialidad”: “En los libros, el verano es la estación de los almendros y los amantes. En los libros, las forasteras desconocen el sufrimiento, ganan en los juegos de azar y se desposan con los magnates. Son los libros: embaucadores, pretenciosos, irreales.” (Buitrago, 2016, p. 262). Aquí, ella manifiesta una clara distinción entre la realidad y la ficción, siendo esta otra artimaña de los libros, claros embaucadores para la periodista. En ellos predominan las estaciones de “almendros y amantes”, mientras que en la realidad prevalece la eterna canícula y el amor no

correspondido; en aquellos las forasteras no conocen el sufrimiento, mientras que aquí Marina sufre, por el amor de Leo y por el pobre hijo concebido.

#### **5.4 Ficcionalización de los cocacolos: los dioses de una generación frívola e irreverente**

Como la mayoría de las vanguardias, el Nadaísmo también le habló a la juventud de toda una sociedad, y encauzó sus proclamas a la crítica de generaciones pasadas que, con el pasar del tiempo, sumieron al país en un atraso extremo en el orden político, económico y cultural. Rubio (2021) advierte que el sujeto joven, por su naturaleza, está unido al concepto de vanguardia, pues desde principios del siglo XX en los manifiestos de aquellos movimientos, se aludía a la juventud como “locus de enunciación que significaba renovación y transformación (p. 62). Así, Gonzalo Arango, abrigado en las ideas de vanguardias y en las tendencias más rebeldes e iconoclastas de dicho siglo, predicó la creencia en la Nada como principio de todo, y dirigió su voz a la cansada e irreverente juventud colombiana de finales de los años cincuenta.

No obstante, el llamamiento de Arango no estuvo dirigido a toda la juventud en general, sino a aquella que se reunía en cafés y fuentes de soda a escuchar *rock and roll* y a idolatrar a James Dean: los cocacolos. En el apartado “El nadaísmo y los cocacolos” del “Manifiesto Nadaísta” (1958), Arango se refiere al 10 mayo de 1957, día en que el general Rojas Pinilla fue derrocado, no como una fecha de derrota, sino como el inicio del despertar de la juventud colombiana, a la que llamaba a sumarse a su iniciativa, pues esa juventud “Un día se sacudió –el 10 de mayo–, incapaz de resistir más abominaciones, y demostró su pasión por ciertos ideales para tener conciencia de su dignidad de seres libres y de su gran poder de decisión histórica.” (Arango, (1958). Esos jóvenes agotados de la situación política y cultural de Colombia son los convocados por los nadaístas, y más específicamente por Gonzalo Arango, a unirse a la lucha que supone no

destruir el orden establecido por el Estado, la Iglesia y demás instituciones de poder, sino, al menos, a desacreditarlo.

Los cocacolos fueron jóvenes pertenecientes a clases acomodadas cuyo rango etario oscilaba entre los trece y los dieciocho años. Se considera que eran jóvenes provenientes de familias “aristocráticas” bogotanas que podían darse el lujo de tener ciertos comportamientos “rebeldes” sin que su futura inserción a la vida laboral estuviese en riesgo, todo ello mientras, por supuesto, bebían Coca-Colas frías (Flórez, 2018). Así mismo, el apodo “cocacolo” responde también a la asociación con las “cocacolas bailables”, en las cuales los menores de edad se reunían a escuchar y bailar rock en tanto se refrescaban con dicha bebida pues no se les permitía tomar bebidas embriagantes (Pérez, 2007). Es de recordar que, para los años cincuenta, la Coca-Cola era el último grito de rebeldía para la joven cultura del consumo y, por supuesto, el rock, género que se encontraba aún en maduración. Así, en estos seres que apenas abandonaban la niñez y la adolescencia, Arango vio la posibilidad de animar y alentar voces que estaban repletas de osadía y un rezago de libertad para fundar así su movimiento. En el “Manifiesto Nadaísta” se define la personalidad y el carácter de un cocacolo que, en la novela de Buitrago, pareciera estar retratado a imagen y semejanza, no obstante, desde una imagen trastocada.

De acuerdo con lo expresado por Arango en el “Manifiesto Nadaísta” (1958), los llamados a subvertir el orden establecido eran los jóvenes, pues en ellos persistía un resto de libertad en el que bullía el deseo de vivir y experimentar el mundo no como la anquilosada y religiosa sociedad le exigía, sino como su naturaleza les demandaba, incluso si ello suponía desafiar las reglas y las normas morales vigentes. Para este caso vale recordar que, entre los años cuarenta y sesenta, Colombia fue azotada por una cruenta guerra civil. Las estadísticas hablan de aproximadamente doscientos mil muertos y se mencionan los diferentes cambios sociopolíticos que ocurrían en el

país, como el fin del período conocido como La Violencia y el surgimiento del Frente Nacional (Arias Trujillo, 2006; Melo, 2018). Así, el tema de la violencia se convertiría en uno de los principales leitmotiv de la producción cultural de ese entonces, siempre desde diferentes matices. Es en este contexto donde surge este grupo de jóvenes desesperanzados (como todos los de su generación a nivel mundial debido a la posguerra) y enardecidos, en palabras de Acevedo y Restrepo (2012), por los principios del más “contestatario nihilismo” (p. 145), en donde no podían concebir un mejor fin para sus vidas que el reducir a cenizas el mundo que sus antecesores les legaban. De ahí que Arango en 1958 dijese que el Nadaísmo nació “en medio de una generación frustrada, indiferente y solitaria, y en un país de seculares conformismos espirituales” y lo definió como un “movimiento revolucionario de una juventud que nada tiene que perder” (Arango, 1958). Así, si se dirige la atención a *HVD*, esto mismo es reconocido por Leo, pues advierte que “Ya no hay nada que perder, Inari –Leo hizo una mueca que se pretendía una sonrisa–. Ya dimos más de lo que podemos dar. Nos hemos descubierto” (Buitrago, 2016, p. 226). Como se ve, el joven poeta es arrastrado por un profundo escepticismo, bajo una sonrisa falsa, y admite que todo ya fue dado.

En estos jóvenes Arango reconoce un atisbo de libertad que los hace disfrutar de la irresponsabilidad que ello les otorga, y la ausencia de cualquier tipo de deber u obligación: “Es un tipo adónico que no ha llegado a la edad de la razón, en el sentido en que no ha aceptado la vida como un acontecimiento serio, con deberes, responsabilidades y compromisos.” (Arango, 1958). Así, un cocacolo es un joven de gran belleza, para el cual la existencia es apenas un ir y venir a su complacencia, mientras todo, como en la infancia, sigue girando a su alrededor. En *HVD*, la máxima representante de esta personalidad carente de sentido de responsabilidad es Abia:

Abia es una niña delicada; con cuerpo de doce años, duro y grácil. Casi volátil, encantadora... No vive en función del grupo, aunque pertenece al club de los liberales,

tampoco se nos niega. Nos usa, para su beneficio, con una inconsistencia tal (...) que no le importa ofender y no se considera ofendida nunca. (Buitrago, 2016, p. 102)

El cocacolo, pues, “No tiene dudas. Desconoce los abismos del sufrimiento y de la miseria. No se decepciona porque nada espera” (Arango, 1958). Así, estos jóvenes que nada tienen ya que perder, no esperan nada, tampoco se desilusionan, justo como Abia, quien posee una risa “tintinante” que es señalada por Daniel: “Ríes como al comienzo de la vida, cuando no se ha sufrido, ni presentado el dolor.” (Buitrago, 2016, p. 105). Es descrita, además, como aquella que encanta a todos los hombres que la rodean y se le atribuyen características inhumanas que hacen de ella todo un mito, pues puede casi “cegar” a los hombres por su encanto (como a Daniel) o cambiar su naturaleza violenta (como a Fernando). Igualmente, se resalta constantemente el hecho de que aún no ha menstruado, pese a que ya cuenta con la edad suficiente para que la biología hubiese obrado en ella, sumado a que siempre actúa con aparente inocencia y candidez, lo que termina por configurarla como el arquetipo del eterno femenino que, en este caso, encarna la leyenda del principio de la novela que hace referencia a la jovencita impura cuya alma no ha sido contaminada por el remordimiento:

Naciste tan incompleta que no necesitaste de dones, Abia... Estabas destinada a morir y ningún genio se ocupó de ti. ¡A mi hermoso milagro la ignoraron los genios y los dioses, e ignorándola, la hicieron de su misma especie! Nunca temerás a nada de lo anterior, ni te asustará el futuro, porque careces de ese motor que distingue al hombre del resto de la creación y que mueve al mundo... el remordimiento... (Buitrago, 2016, p. 225)

El joven cocacolo se distingue, pues, por una personalidad que carece de ansias de trascendencia, no le importa “portarse bien” ni cumplir con lo que se espera de él para asegurarse un puesto en el cielo; para aquel complacerse a sí mismo por encima de todo es lo más importante,



pues “No le importa el camino ascético que conduce a la perfección del Alma. En lugar del arduo sendero de la virtud eligió la satisfacción de los instintos naturales.” (Arango, 1958). Por esta razón, los personajes de la novela son arrastrados por sus pulsiones, que fluctúan entre una lucha constante entre Eros y Tánatos. De ahí que necesiten sentirse enteramente enamorados como Hade, o necesiten tener odios exacerbados para no caer en la locura, como Dalia Arce: “Por eso tengo a esa mujer en mi casa, para no tener remordimientos, sentirme tranquila cuando Fernando llega y tener a quién odiar, a alguien que no sean mis propios hijos...” (Buitrago, 2016, p. 37).

De esta manera, la muerte deja de ser vista como una oportunidad para alcanzar otra vida, más celeste y perfecta, y pasa a ser vista como la abdicación a un mundo lleno de placeres: “La muerte no es para él una puerta que abre posibilidades trascendentes, sino un lúgubre renunciamento al baile, los besos, la embriaguez, las luminosas chaquetas Mc Gregor, la última moda, el viaje a la Luna (...)” (Arango, 1958). Es por ello que Buitrago presenta jóvenes que no le tienen miedo a la muerte, como Abia: “¡Tan niños y tan ingenuos siempre! ¿No les parece ridículo entristecerse porque los otros mueren?” (Buitrago, 2016, p. 296). Para Esteban incluso el suicidio es un acontecimiento carente de seriedad, y que no es digno de alguien joven y hermoso como ellos: “¡Tú y tus bromas...! No creo que nadie se sienta tan viejo para suicidarse... Todos somos muy jóvenes y sería pecado atentar contra esa juventud porque nos sentimos decrepitos.” (Buitrago, 2016, p. 141). Para Yves, por esta misma línea, la vida es solo para gente como ellos, pues “Solo la gente bella o inteligente tiene derecho a la vida...” (Buitrago, 2016, p. 261).

Rubio (2021) advierte que Arango era consciente que la frivolidad de los cocacolos fue el medio idóneo para que se gestase una revolución “porque la permanencia en el gozo de la vida permitía a esa nueva generación mantener cierta distancia respecto a las exigencias de las instituciones tradicionales” (p. 71). Por esta razón, en el “Manifiesto Nadaísta” se alude a la vida

veleidosa de los jóvenes de esa generación: “Para él, la vida es lo inmediato: un pasar, un dejar, un estar. No tiene destino ni proyección. No va hacia ninguna parte, no viene de ninguna otra. Se detiene en el éxtasis sensual y la vida ociosa.” (Arango, 1958). En *HVD* ninguno de los personajes tiene destino ni proyección, pues con ellos se funda el mito cíclico de unos dioses frágiles y frívolos, estancados en el eterno presente y envanecidos por sus vicios y ambiciones. Cual uróboro, esta es una historia circular que confina a sus personajes a un infierno de eterno retorno, condenados por una historia “que ya sucedió” en donde el final del cuento siempre se supo. De hecho, esto mismo es reconocido por Esteban, quien señala por vez primera a la protonovela (escrita por el autor misterioso que busca Marina) como profética, pues narra hechos que sí suceden. Al respecto, este mismo personaje le explica a Marina que no entiende nada pero que todo ya ha sucedido: “Tampoco entiendo yo, sin embargo, ya sucedió. Estamos atados a una inercia diaria, con las manos vacías, en un sitio en donde las cosas importan tanto que es imposible fijarse en ninguna.” (Buitrago, 2016, p. 11). Así, pareciera que los personajes toman conciencia de que forman parte de otro mundo, ficcional, en donde son simples fichas de un gran ajedrez, pues “El destino ya decidió cada jugada sin consultarnos” (Buitrago, 2016, p. 251).

Por otro lado, en un monólogo de Hade se hace presente la constante crisis que vive debido al pavor que genera una vida sin cuestionamientos ni certezas:

¡Tengo miedo! Un miedo infinito de tener una mañana sin preguntas ni respuestas, más sola que la soledad misma, demolida; por el tiempo en que no amé, el que me empeñé en amar, y en el que no amaré ni dejaré que me amen. (Buitrago, 2016, p. 189)

Pese al estado de temor, Hade sigue sin preguntarse nada, pues prefiere sucumbir al tedio del verano y solo vivir su presente. Así, se refleja lo que Arango (1958) menciona en el “Manifiesto Nadaísta” sobre los cocacolos, pues este es un joven que “No tiene respuesta para ninguna

pregunta. Pero no se pregunta nada”. De esta manera, el Nadaísmo se plantea como una revolución que tiene el objetivo de subvertir las formas imperantes en Colombia pero que carece de respuestas sobre cómo hacerlo, pues “Es una libertad abierta a las posibilidades de la cultura colombiana” (Arango, 1958), que nace sin sistemas dogmáticos fijos. Además de ello, el Nadaísmo no poseía ninguna afiliación política definida y estaba esperanzado en la posibilidad de que los jóvenes de ese entonces (los cocacolos) viesen en esta vanguardia una oportunidad diferente. Por ello se ofrece a sí misma como la única salida del letargo frívolo y ocioso que contaminaba a la juventud: “Esta generación de jóvenes eunucos mentales sólo tiene un camino para asumir su propia conciencia histórica: ¡Ser la Generación Nadaísta!” (Arango, 1958).

Dicha generación, como se vio, estaba conformada por jóvenes que apenas rozaban la mayoría de edad, y muchos de ellos estaban supeditados a sus tutores. Arango (1958) advierte que es tal la dependencia de estos chicos a sus padres en lo económico y en lo espiritual, “que ha terminado por enamorarse de ellos, contrayendo el complejo de Edipo (los jóvenes), y de Electra (las jóvenes)”. Esta situación es retratada por Buitrago en varios de los personajes, independientemente de su género. Por ejemplo, la singular relación de Milo con su padre (quien lo culpa del abandono de su madre) y sus traumas concernientes a la orfandad materna; y en Inari, pues es víctima de la sobreprotección de su madre, quien prefirió dejar a su esposo en casa por irse a “cuidar” a su hija.

### **5.5 Claudicación como mal de siglo y crítica a las instituciones**

Como se ha visto en los apartados anteriores, el Nadaísmo surgió como un movimiento que tuvo como objetivo desprenderse de muchas ideas que aquella Colombia conservadora y reaccionaria les había legado. Para lo anterior buscaron atacar instituciones que representasen autoridad, como la Iglesia, la academia, el gobierno, la literatura, etc. Esto lo hicieron no desde la

rebelión propiamente, sino desde lo que ellos llamaron “actos pánico”, escándalos públicos y la divulgación de escritos contestatarios, especialmente con manifiestos, pues como se trataba de una lucha cultural, sus armas fueron siempre los símbolos (Acevedo y Villabona, 2016). En el “Manifiesto Nadaísta” se cuestiona el papel que ha cumplido el sistema educativo en la transmisión de saberes hegemónicos, y en cómo esta situación devino en la generación de individuos esclavizados por las cadenas de la ignorancia, todo ello gracias a una educación que optaba por enseñanzas basadas en el oscurantismo y prácticas inquisitoriales, lo que generaba un desencanto del sujeto y una situación de no retorno. Dicha crítica al sistema pareciera estar representado de una manera desencantada en *HVD* a partir de la parodia.

Las tres décadas anteriores de la publicación del “Manifiesto Nadaísta” el sistema educativo en Colombia había vivido muchos cambios que iban al compás de la turbulenta época de La Violencia que atravesaba el país. Debido a los conflictos internos desatados, los partidos tradicionales entendieron que debían encontrar una estrategia que les ayudara a preservar la paz y el orden social, y es por esta razón que apelaron al sistema educativo como aquel que les ayudaría a rescatar la fragmentada y tan necesaria armonía en los diversos grupos sociales que se encontraban en pugna. Como señala Helg (2022), normalmente fueron los conservadores los que solían conceder más importancia a la orientación católica de la enseñanza, pero estos, desde los años veinte, se sirvieron de la ayuda de algunos liberales moderados para socavar la independencia de las comunidades religiosas docentes. Esta situación de influencia entre la educación y la Iglesia se repitió a lo largo de la historia posterior a esa fecha, a excepción del tiempo que duró el primer gobierno progresista y la “Revolución en Marcha” de López Pumarejo durante los años treinta.

Desde la década de 1940 las políticas educativas tuvieron como fin la promoción de campañas de alfabetización dirigidas a las clases populares, pues se necesitaba mano de obra

mínimamente letrada para entrar a nuevos campos laborales. Así, como es de suponerse, aumentó la población estudiantil, pero las instituciones se enfrentaban a distintas problemáticas que hacían de la labor docente todo un reto, como la alta deserción escolar, la poca oferta educativa, la infraestructura precaria de las instituciones, y los escasos materiales didácticos y escolares. Para el mejoramiento de dichas situaciones, el aporte de la Iglesia a la obra educativa del Estado fue fundamental. En efecto, por razones de presupuesto, infraestructura y personal, el Estado no estaba en condiciones de rechazar el apoyo del clero, más aún lo estimuló al concederle subsidios a los establecimientos privados. Incluso durante las etapas de modernización (de 1922 a 1926 y 1934 a 1938) o en la fase de renovaciones estructurales (de 1945 a 1957), “la enseñanza confesional no fue puesta directamente en cuestión y su peso no disminuyó. La educación colombiana descansaba pues sobre dos pilares frágiles: la Iglesia y el Estado, a los que se agregó progresivamente un pilar privado laico.” (Helg, 2022, p. 415). Esta situación de dependencia entre una institución y otra fue aprovechada por ambas. Por un lado, el Estado, dirigido por las élites, pudo encontrar un denominador común que encontrara puntos de encuentro en una sociedad marcada por sus diferencias de clase y sus exacerbados regionalismos. Y por otro lado, la Iglesia compensaba la fragilidad del Estado y, además, aseguraba su capacidad intervencionista en asuntos de gran importancia para el país, como era la educación de las futuras generaciones.

Es en este contexto sociohistórico en que surge el Nadaísmo, movimiento autodenominado como la “legítima revolución colombiana”, pues pretendía abstraer al sujeto de su constante letargo y de ese sistema que estaba basado en “intereses prefabricados para conformar al hombre colombiano de acuerdo con los conceptos imperantes” (Arango, 1958). Dichos conceptos estaban anclados en la “mediocre hispanidad”, la cual era vista como un pesado lastre que había estancado al país y no le permitía ir al son de las dinámicas sociales y culturales de la modernidad. No

obstante, Arango (1958) señala que la responsabilidad de este atraso cultural recae en el sistema educativo, basado en una “educación dogmática regida por principios confesionales y escolásticos”. Por esta situación, en donde el sujeto no encuentra posibles salidas de este extremo oscurantismo al que ha sido arrastrado por el sistema, él mismo se extravía en el abismo de un profundo escepticismo a partir del cual surge la claudicación o el abandono, que, en palabras de Arango (1958), corresponde a las dos maneras de cometer el suicidio moral o intelectual.

En *HVD* dicha situación también se ve representada, pues los personajes se resisten a estudiar, y si lo hacen, claudican al poco tiempo, o están constantemente cambiando de programas educativos. Un ejemplo de ello es Yves De Patiño, pues todos los años repite el mismo ciclo de viajar a la capital y matricularse en la universidad; no obstante, cada año deserta pese a que está dotado con una asombrosa inteligencia: “Soy un genio –dice– y los genios nos bastamos solos.” (Buitrago, 2016, p. 17). Así, la problemática es señalada por Buitrago desde la ridiculización del genio, que fue abordada en el primer apartado, pero, en este caso, pareciera resaltarse el estado de soledad en el que cae un joven producto de la situación conflictiva por el ineficiente sistema. Al respecto, la narradora toma la palabra y señala esta situación del personaje:

En la universidad se destacó en los exámenes de admisión y obtuvo en clases los primeros puestos, pero no terminó ninguno de los tres cursos de diplomacia que inició. Sobre el cultivo de banano no deseaba saber nada y todos sus conocimientos se basan en materias inoficiosas: heráldica, peces, corales, mitología. (Buitrago, 2016, p. 178)

De esta manera, Buitrago pareciera señalar que, aun teniendo gran inteligencia para llevar a cabo sus estudios, los jóvenes prefieren sucumbir a la apatía que sienten hacia la academia. Sumado a ello, estos no se interesan por asuntos laborales ni tienen preocupaciones concernientes a su futuro, así como tampoco pretenden contribuir de manera comprometida a su entorno más

próximo (como participar de la industria bananera), pues viven en un eterno presente que no les permite salir del hostigamiento que les produce ese verano interminable. Por el contrario, se enfocan en “materias inoficiosas” que no aportan nada a su enriquecimiento intelectual o espiritual. Así pues, el verano se configura como la estación y el momento perfecto para cultivar la ociosidad y la improductividad y como reflejo, además, de un país que no cambia, así como el eterno estío de la novela. En *HVD*, el calor es presentado como “un visitante inoportuno, pegadizo, inapartable, que nos encarcelaba cada día en los rigores del verano.” (Buitrago, 2016, p. 39). Aquí, el pretérito imperfecto del indicativo de “encarcelaba” permite recalcar la continuidad o regularidad de una acción en el pasado. En este caso, el encarcelamiento que padecen los personajes, específicamente Isabel en este ejemplo, remarca la inexorable permanencia del verano que la agobia hasta el punto de conducirla a un trágico desenlace. Así, se habla de un verano que atosiga, que “encarcela” a las personas en el eterno hastío de saberse joven en medio de un mundo que no le ofrece más oportunidades que sucumbir a la Nada. Como es sabido, Colombia no tiene estaciones, al igual que cualquier otro país del trópico, con lo cual hablar de “verano” no es referirse a un estado pasajero, sino es señalar una condición inalterable del país.

Es este mismo hostigamiento que produce el verano que viven los personajes lo que los conduce a actuar o a no hacerlo. Marina, por ejemplo, advierte que el tiempo del verano es inmutable y posterga cada vez más sus tareas como periodista: “De repente, sentí que el verano se alargaría y que tenía por delante muchos días para hablar con él.” (Buitrago, 2016, p. 38). Marina llegó con una misión muy clara a la ciudad: la de encontrar al supuesto autor (o grupo de autores) que había escrito la novela ganadora de un famoso premio. No obstante, esta tarea se ve truncada no sólo por la difícil empresa que supone encontrar a un escurridizo autor, sino también porque el tiempo del verano se extiende indefinidamente y ella decide postergar cada vez más, tanto la

búsqueda del escritor y las entrevistas al grupo de jóvenes, como su ida de la ciudad y retorno a casa. Durante toda la novela la vida de Marina y sus proyectos dan un vuelco completo, pues su llegada a la ciudad no fue recibida de la mejor forma ni tampoco se mostraba muy entusiasta por conocer nuevos horizontes; su misión era clara y no pretendía salirse de ella. De hecho, no por casualidad la novela comienza cuando la forastera dice explícitamente “Estoy de paso”, que remarca su deseo de tener una estadía pasajera en el lugar. Sin embargo, se sabe que esto no se cumple totalmente, pues Marina termina por amar la ciudad y quedarse en ella: “Amo esta ciudad de tardes calurosas y mañana veladas por la lluvia. El rumor de hojas secas que invade las calles bordeadas de césped mustio. Su sensualidad a flor de piel, la brisa cálida, y el aire cargado de polvo.” (Buitrago, 2016, p. 117). Este sentimiento se ve aumentado al enamorarse perdidamente de Leo, un gigoló del pueblo. Y es tanto su enamoramiento que manifiesta no arrepentirse por todo aquello que abandonó por quedarse en la Ciudad de B: “Tampoco me disculparé por todo aquello que iba a ser mi vida y se truncó, no porque hubiera obstáculos a su realización, ni trabas, ni gentes atajándome, sino porque el camino más sencillo era sucumbir.” (Buitrago, 2016, p. 119). Así, se prefiere sucumbir a la ciudad, al amor superficial de un hombre que no la ama, al hastío, a la desidia.

De esta manera, los personajes son arrastrados y sometidos por un profundo desencanto por la vida, y son interpelados por el reto que supone descubrir la Nada. Esta situación de incertidumbre conduce al sujeto a erigirse como su propio maestro, pues no encuentra en el sistema una respuesta a sus necesidades. Por esta razón, Yves considera que él se basta a sí mismo, y Arnabiel se regodea en la capacidad que tuvo de formarse de manera autodidacta y establecerse como su propia escuela: “Soy único, Inari. No estudié, no me ceñí a mentores, ni academias. Me hice solo ¿Oyes, Inari...?” (Buitrago, 2016, p. 111). Como se ve, esto es retratado por Buitrago



con gran criticidad, pero, al mismo tiempo, de una forma irónica, pues muestra a un grupo de jóvenes que se resisten a entrar en las dinámicas institucionales, pero ello termina por configurarse su propia condena. Así, el joven pintor pretende demostrar que es un genio y el iniciador de la pintura “cósmico-moderna”, pero falla pues termina por retratar en sus obras a sus exparejas desnudas. Arango señala esta situación en el manifiesto, pues expone las más que nulas posibilidades del joven colombiano de aspirar a mejores oportunidades:

No tiene más alternativa que claudicar de los estudios en una decisión sublevada contra la cultura de simulación que se le ofrece, o adaptarse a los estrechos moldes del conformismo espiritual de esa cultura. Lo que demuestra que cualquiera sea su elección, el estudiante colombiano elige siempre un fracaso. (Arango, 1958)

Además de los ejemplos mencionados, en la novela se pueden encontrar otros casos, como el de Milo, quien ha desertado del seminario más veces de las que quisiera admitir y ha claudicado de carreras como Sociología y Derecho. También se podría señalar el caso de Abia, quien desde hace unos años se matriculó en Medicina, no obstante su estudio se limita a escuchar las lecturas de los libros de anatomía que realiza su nana.

Con todo lo dicho, Buitrago pareciera coincidir con la postura Nadaísta de resaltar la extrema situación de apatía y desesperanza que padecen los jóvenes específicamente hacia sus proyecciones y visión de futuro. Así, el mundo de Buitrago es un mundo sin futuro, sin posibilidades de aspiración, pues, si bien los personajes logran hacerse famosos, siguen siendo víctimas del mismo círculo, del eterno presente. Pineda Botero (2001) señala como rasgo característico de estos personajes la transitoriedad, pues sus destinos se modifican y consiguen lograr algunos objetivos, sin embargo, podría señalarse una tensión con esta afirmación, pues los personajes, si bien cambian, al final vuelven al mismo sitio de partida: Fernando pierde por un

momento su prepotencia y violencia gracias a Abia, pero termina por volver a ser el mismo hombre cruel. Esteban se exilia y deja sus aspiraciones de mesías, pero vuelve porque el verano es su “medio” y retoma sus labores en el barrio negro. Hade se casa con Yves, pero sigue añorando una vida con Esteban. Milo pasa de seminarista a escritor, pero sigue siendo el mismo fanático que se autoproclama “profeta de la nueva generación”. Marina sigue siendo la misma extranjera de siempre pese a estar casada con un miembro del Club. Pese a que se vuelve famoso, Arnabiel sigue siendo pobre junto con Eugenia. Si bien Isaías Bande se casa con una mujer blanca y asciende socialmente, sigue sujeto a la discriminación por su color de piel. Leo se vuelve un famoso escritor, pero sigue soñando con Abia. No obstante, la única excepción es ella, Abia: una chica que murió joven debido a un sarcoma y que, gracias a su temprana muerte, se terminó por configurar como la representación mítica de todo un grupo, como una profunda pero “fugaz experiencia”, como señala Yves, de la que no se habla, pero de la que todo el mundo sabe.

Así, estos jóvenes cada día sucumben a lo que son, pues no pueden huir de ello: “Soy un tenorio, Inari. Un tenorio por costumbre, casi por cansancio.” (Buitrago, 2016, p. 23). En este caso, Leo no puede disimular que es un casanova pero no por deseo, sino por costumbre, por hábito, porque no tiene nada más que ser ni nada más que hacer. Su vida fue marcada por el amor no correspondido de una mujer a quien envenenó porque no pudo poseerla. Otros miembros del grupo comparten este rasgo, como la vida de Milo que quedó definida por el pecado de su madre, el cual debía expiar él mismo, o la de Hade, que es señalada como la mala amiga de una pobre joven tísica y como una amante empedernida. Todos los personajes son esclavos de algo: de sus vicios, deseos, traumas y anhelos: “La gente envejece, nace o se resuelve cambiar la marca de sus cigarrillos; pero interiormente seguimos tan esclavizados a la obra de sobresalir, que dejamos pasar los momentos hermosos, sin darnos cuenta de que los vivimos.” (p. 205). Así, por esa “vuelta al origen”, y la

constatación de la imposibilidad de salida de ese eterno y hostigante verano, los personajes sucumben y abandonan todo deseo de cambio. Tal vez por ello el joven Leo termina por decir: “¿No es más lindo quedarnos toda la vida aquí y regresar a la nada?” (Buitrago, 2016, p. 225).

### **5.6 La revolución como pose adolescente**

En este último apartado se analizará la crítica presente en *HVD* sobre posiciones de los nadaístas en torno al movimiento revolucionario (especialmente de izquierda), a la Iglesia y al sentimiento de inconformismo que permeaba el escenario de entonces, todo ello entendiendo que, en la novela, responden a pretensiones intelectuales más que a deseos auténticos de cambio. Para ello es importante entender el contexto sociopolítico de la década de los cincuenta previos a la publicación del “Manifiesto Nadaísta” (1958) y la ópera prima de Fanny Buitrago (1963).

Como ya se ha señalado en este trabajo, la historia de Colombia, durante el siglo XX, estuvo marcada por fuertes cambios estructurales y estallidos políticos y sociales. Este tiempo traía como lastre un pasado no menos importante, pues sucedieron múltiples guerras civiles desatadas en el siglo XIX, la Guerra de los Mil Días, la separación de Panamá, el problema histórico de las tierras, la intolerancia política sectarista entre liberales y conservadores, etc. Esta última se agravó a lo largo de la primera mitad del siglo siguiente, y tuvo consecuencias nefastas que acabaron por sumir al país en una desdichada historia de interminable violencia. El período de La Violencia es un ejemplo de ello, pues fue una época (entre los años veinte y los sesenta), en la cual se presentaron confrontaciones armadas entre el Partido Liberal y Partido Conservador que, sin haberse declarado una guerra civil, se caracterizó por ser un período altamente violento, con asesinatos, persecuciones, masacres, destrucción de la propiedad privada y terrorismo. El 13 de junio de 1953 el general Rojas Pinilla llevó a cabo un golpe de Estado al gobierno del conservador Laureano Gómez. Dicho suceso fue recibido por los partidos tradicionales y la gente del común

como un hecho esperanzador, pues, de acuerdo con los medios de comunicación, sería el dirigente capaz de restablecer la paz que se había perdido desde el 9 de abril de 1948 gracias al Bogotazo.

No obstante, tiempo después, esas mismas élites que habían apoyado al general habrían de cambiar su opinión en vista de que este cada vez más se habría camino como una alternativa diferente a la política tradicional, y a los destacados casos de abuso de autoridad y violencia estatal que lo terminaban por configurar como dictador. En cuanto fue abandonado y criticado por la misma clase dirigente que lo había apoyado, el mandatario decidió promover la formación de un tercer partido, el Movimiento Amplio Nacional (MAN), conformado por el pueblo y el ejército, de manera que su figura adquirió una gran polivalencia y contradicción, lo que suscitó una enorme confusión entre los colombianos (Rubio, 2021), ya que su gobierno se caracterizó por el impulso de distintas reformas sociales que iban en beneficio de las clases populares, pero todo ello mientras ejercía abuso de poder a la vez que buscaba perpetuarse en él. Por esta razón, en mayo de 1957 se convocó a una Junta Militar que tuvo como propósito reemplazar la dictadura de Rojas Pinilla, desarrollar reformas constitucionales necesarias para establecer un régimen político de coalición, y lograr la participación bipartidista en el gabinete ministerial que desde el primer gobierno de López Pumarejo (1934-1938) se proponía como salida a la violencia bipartidista. Así, producto de la Junta surge el Frente Nacional, el cual fue un pacto político entre los partidos dirigentes que tuvo como objetivo lograr la alternancia de la presidencia durante cuatro períodos constitucionales (16 años), y la distribución igualitaria de las curules parlamentarias y de los ministerios.

Pese a los escándalos del gobierno del general Rojas Pinilla, el joven Gonzalo Arango formó parte activa del MAN, hasta el punto de tener que exiliarse en Cali debido a la persecución política luego de la caída del mandatario. Al año siguiente de esas revueltas, Arango escribiría el primer “Manifiesto Nadaísta”, en un rollo de papel higiénico que leería en la Plazuela de San

Ignacio luego de la famosa quema de libros. Este suceso es recuperado por Buitrago al final de *HVD* pero de una manera parodiada. Así, por una carta de Hade dirigida a Esteban, nos enteramos de que Milo ha creado una cuasi secta que realiza actos escandalizadores:

El mes pasado sus adeptos... –¡suena un poco religioso!– derribaron la puerta de la biblioteca pública y quemaron, en una aparatosa pira, la existencia de libros, acumulada ahí desde la fundación de la ciudad, ¡bailando y aullando a su alrededor como locos! Los reporteros dieron la suficiente publicidad al hecho y la Policía –falsamente informada– llegó una hora más tarde al lugar de los hechos. Todo este desatino, que puede ser o no importante, recibe la designación de movimiento, con un nombre preciso, pero no recuerdo cómo es... (Buitrago, 2016, p. 281)

Elmo Valencia (2010), uno de los integrantes del Nadaísmo, recuerda este suceso al explicar que el Nadaísmo lo fundaron “no con un manifiesto contra los poderes del Estado y la Razón, ni haciendo disparos al aire para tratar de bajar emocionados algún satélite gringo (...). Lo fundamos quemando los libros que más nos habían torturado el cerebro.” (p. 33). Así, este acto de destruir lo anterior para dar paso a lo nuevo supone un rechazo explícito a la herencia de la tradición literaria e intelectual colombiana, y, por supuesto, al legado confesional y escolástico que la Iglesia y el Estado les dejaba. De todo ello, solo pocos escritores se salvaron, como León De Greiff y Fernando González, a quienes los nadaístas siempre reconocieron como sus predecesores. Esto cobra sentido, pues, en la medida en que se entienda que los nadaístas buscaron, ante todo, ir en contracorriente, pues urgía “No dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio” (Arango, 1958). De esta manera, desacreditar el orden imperante se configuró como el único modo de libertad intelectual para los nadaístas, lo cual realizaron por medio de la constante puesta en

duda y la continua negación, por el contrario, todo lo que se realizara al margen de ello sería catalogado como complicidad:

La aceptación sumisa o la indiferencia pasiva significarían claudicación, resignación o cobardía. Comprometerse en la rebelión y la protesta frente al orden establecido y las jerarquías dominantes, tendrá el sentido de poner el ejercicio intelectual al servicio de la justicia, la libertad y la dignidad del hombre. (Arango, 1958)

No obstante, la actitud contestataria del líder de los nadaístas sería prontamente diluida por aspiraciones fanáticas que contradecían sus posturas iniciales. Al respecto, Cobo Borda (1995) explica esta situación:

Quien firmaba el “Terrible 13 manifiesto Nadaísta” –escrito, según sus propias palabras, luego de una noche de mezcalina– como Gonzalo Arango, “el enviado de Dios”, era el mismo que en sus dos últimos libros, *Providencia* (1972) y *Fuego en el altar* (1974), había reducido su lenguaje a una flácida copia del Saint-Exupéry de *El principito*, en versión subdesarrollada y ya ineficaz del todo en el plano literario. Sermón y apólogo, su anterior virulencia había desaparecido, convertida en trillada fórmula de redención. (p. 206)

No por casualidad sus últimas conferencias estuvieron tituladas “Retorno a Cristo” y “Retorno a Bolívar”, pero no las llegó a realizar debido a su temprana muerte en 1976. Cobo Borda (1995) retoma una frase que Octavio Paz, en *Los hijos del limo* (1974), escribió y que explica muy bien esta situación: “la historia de la poesía moderna es la historia de las oscilaciones entre dos extremos: la tentación revolucionaria y la tentación religiosa” (citado por Cobo Borda, 1995, p. 206). En ambas cayó Arango y ambas torcieron su impulso de renovación.

Por esta misma línea, en *HVD* Buitrago retoma esta idea de poner en cuestión todo ideal heredado (justo como hacían los nadaístas), pero, a su vez, critica las contradicciones de un grupo

de jóvenes que, gracias al desocupe, inventan movimientos artísticos mientras se regodean de su aparente condición de genios y dioses. “Ya no son necesarios los dioses. Nosotros somos los dioses” (Buitrago, 2016, p. 281), dicen mientras redactan manifiestos, beben Coca-Cola y se resisten a morir de aburrimiento en medio de una ciudad que nada tiene de interesante, salvo la fiesta del río celebrada cada año durante el verano, época de la que los personajes no logran salir: “Todavía el verano —dice Yves, endulzando con una cucharilla de plata el café de la forastera—. Nunca conocimos otra estación que no fuera el verano. Lo llevamos en la piel.” (Buitrago, 2016, p. 301).

En las líneas del “Manifiesto Nadaísta” se sigue leyendo: “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”. Así pues, todo aquello que no logre superar dicha situación, será removido y destruido. En *HVD* se ve que Milo, consagrado como “profeta de la nueva generación” por sus seguidores y siendo líder de un nuevo movimiento artístico, alega una situación similar a la nadaísta, pues cuestiona todo pensamiento heredado y hegemónico, no obstante, desde el fanatismo inquisitorial: “Destruyamos los principios establecidos y demos al mundo una nueva cultura. La cultura de la autenticidad y la serenidad; el desprendimiento de los falsos valores; la desaparición de las religiones y el culto de los dioses” (Buitrago, 2016, p. 281). De esta forma, Buitrago presenta a un escritor líder de un nuevo movimiento que busca revolucionar el panorama artístico de su entorno, pero lo distorsiona por medio de la atribución de características que presenta el mismo personaje, pues en él son más que evidentes las ínfulas mesiánicas, ya que pretende purificar a los habitantes de la ciudad mientras tiene delirios místicos

gracias a fiebres constantes, se aferra a la Biblia y envía cartas violentas a los diarios, despotricando contra el sistema y los escritores actuales.

Una de las características que señala Arango de los cocacolos es su posición contradictoria como liberal, pues “Su ideal intelectual es ser librepensador, pero no tiene pensamientos libres, ni de los otros” (Arango, 1958). Esto se puede remitir directamente a la caracterización que realiza Buitrago sobre los chicos miembros del Club de los Auténticos Liberales, pues se trata de un grupo que ni es auténtico ni es liberal, ni en lo económico ni en lo político ni en lo social (Gutiérrez Mavesoy, 2016). Son jóvenes desocupados que no tienen más remedio que matar el tiempo enamorándose y autodestruyéndose mientras deliran con fanatismos religiosos, revolucionarios y artísticos. Así pues, pese a que se dice que Fanny Buitrago formó parte del movimiento nadaísta, pareciera introducir en su primera novela una abierta crítica a las contradicciones de un grupo de chicos que detrás de la pretendida apariencia intelectual y revolucionaria, se escondían las ansias adolescentes de querer sobresalir y ser percibido. Rubio (2021) advierte que los nadaístas se caracterizaron por ser, ante todo, chicos con ansias de revolución, pero, más que ello, jóvenes queriendo aprovechar sus ratos de ocio:

El ocio era su lugar de agencia, pues ese era el único lugar donde se podía ejercer en algo la libertad, teniendo tiempo para no hacer lo que se les ordenaba, sino para escribir, crear, amar, follar, sin ningún compromiso ni objetivo específico. (Rubio, 2021, p. 85)

Por esta misma línea, al cocacolo “Le gusta ser comunista y existencialista para desobedecer a sus padres, y para que sus amigos piensen que es un inconformista y un revolucionario” (Arango, 1958). Al respecto, en la novela podemos encontrar el caso de dos personajes que encarnan la anterior afirmación: Esteban y Daniel. El primero es un joven de 20 años aproximadamente que se muestra a los demás como el redentor de las clases más necesitadas.



Todas las semanas visita a las personas pertenecientes al barrio negro, hace de médico, abogado y figura como toda una autoridad pese a las múltiples denuncias que el gobierno le ha impuesto. Se podría decir que es un hombre profundamente comprometido con la causa de ayudar a los más débiles y desamparados. Sin embargo, gracias a la labor periodística de Marina, nos enteramos de que Esteban no es tan desinteresado y abnegado como se muestra, pues él mismo afirma que “Lo risible de toda mi vida es que esa gente no me importa” (Buitrago, 2016, p. 130). Además, resalta la actitud racista que tiene hacia mujeres negras como Magnolia, a quien le puso un par de inyecciones abortivas pues “La sensación de haber engendrado a un negro no debe producir satisfacción ni a los mismos negros” (Buitrago, 2016, p. 57).

Al mismo tiempo, encontramos el caso de Daniel, un joven revolucionario que, gracias al abandono de Abia (quien era su novia de entonces), decide enlistarse en la guerrilla. Este joven creció en un ambiente de precariedad, por lo que desde muy joven mostró inclinaciones hacia corrientes de izquierda, formaba parte de un movimiento obrero, figuraba como un gran orador y luego se radicalizó y empezó a apoyar la lucha armada. Al igual que Milo, es otro que redacta manifiestos. En uno de ellos, con exacerbado tono sentimental y fanático, expone lo siguiente:

...No importa, compañera, que yo muera o que tú mueras; lo que importa es que crezca nuestro grano de arena. No importa que luchemos, si otros luchan, si otros van a la tierra, a formar la semilla y los surcos: simiente, pan, y rebeldía. Amiga, compañera, tendremos que triunfar o continuaremos la lucha, aquí, o debajo de la tierra. (Buitrago, 2016, p. 248)

Pese al discurso romántico y revolucionario, Daniel se enlista a la lucha armada por un despecho, no por sus presuntos ideales. No obstante, se sigue presentando a sí mismo como joven comprometido con las causas sociales, pues el fin de apoyar la lucha de clases justifica cualquier medio, sean las balas, sea prostituirse a sí mismo, como ocurre con Dalia Arce.

En cuanto al contexto sociopolítico del país, de acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), las guerrillas colombianas surgieron en los años sesenta como respuesta a los problemas agrarios no resueltos, producto de una larga tradición que ya tenía el país de afrontar con violencia los conflictos sociales y políticos, pero también como parte de los cabos sueltos que dejó el Frente Nacional en su intento por frenar la violencia bipartidista y porque en el contexto de la guerra fría había un auge de movimientos insurgentes y de liberación nacional inspirados en el triunfo de la revolución cubana. Por el contrario, el caso de Daniel es completamente diferente, pues las razones que lo llevan a enlistarse no tienen nada que ver la creencia ferviente en la lucha como único medio posible de revolución; más bien podría leerse como la pataleta de un adolescente que, acostumbrado a tener a cualquier mujer que desea, es rechazado por la chica que le gusta y no sabe lidiar con ello. Así, la pretendida “pose” de revolucionario es rebatida y dejada en evidencia. Incluso él mismo lo deja entrever antes de enlistarse:

Estoy agotado. Infinitamente hastiado de ser el genio en un barrio pobre. El sabio a quien se consultan los problemas personales y el único que puede dirigir los negocios de un anticuario caduco. Cansado de hacer versos a nuestras muchachas marchitas, servirles de ídolo y decir siempre la última palabra. (Buitrago, 2016, p. 144)

Estas pretensiones adolescentes son criticadas en la novela por personajes femeninos, como Inari y, en el caso de Daniel, por Abia, con lo cual Buitrago invierte los roles tradicionales: aquí son los hombres los emocionales y las mujeres, las racionales. Así, Abia constantemente cuestiona los ideales revolucionarios y comunistas de Daniel dejando en evidencia, con marcada ironía y sorna, las contradicciones que profesa el joven “dios”:

Ya sé que, antes de mí, está tu “burguesa”, y que tus antiprejuicios son peores que nuestros prejuicios. Esa sociedad corrompida que tú atacas es la mía. Va igual a la cama, a la misa, a la fama, o al cine... ¡por costumbre!, y es detestable... ¡Pero tu sociedad es peor! Marca a los hombres como a terneros. “Yo soy burguesa”. “Tú eres revolucionario”, “Aquel capitalista” ... La barrera de tu clase es más alta... pero de nada les sirve. ¡No tienen dinero para conseguir levantarla más...! (Buitrago, 2016, p. 254)

Así, Buitrago contradice la postura tradicional del revolucionario como individuo con ansias de cambio, y, por el contrario, lo presenta como una persona cualquiera, arrastrada por sus constantes contradicciones, justo como ocurría dentro del movimiento Nadaísta.

## 6. Conclusiones

En el presente trabajo se estudió la relación entre la primera novela de Fanny Buitrago, *El hostigante verano de los dioses*, y el “Primer Manifiesto Nadaísta” debido a las diferentes razones aludidas dentro del cuerpo de este trabajo, tales como las fechas de publicación de ambos textos, la constante vinculación de Buitrago al Nadaísmo por parte de la crítica, y las referencias directas e indirectas que realiza la autora sobre sucesos presentados en la novela que pueden ser rastreados en la vida real. Así, en cuanto a la relación entre ambos textos, se puede concluir que *HVD* se configura como un metatexto debido a que comenta, de manera indirecta y alusiva, al primer texto producido por los nadaístas. Dicho comentario se realiza a partir de la parodia, que es entendida, en este caso, como una deformación, en menor o mayor grado, de los miembros del Nadaísmo y, por sobre todo, los postulados expuestos en el manifiesto. Además de esto, a partir del análisis de las relaciones metatextuales, se puede concluir que *HVD* presenta también una distancia crítica

consigo misma, con lo que adquiere un carácter autoconsciente. Así, gracias a este hallazgo, se puede entender la presencia constante de comentarios metaliterarios a lo largo de toda la novela, que pretenden parodiar la atribución clásica de la literatura como arte solemne para presentarlo como un arte que carece de seriedad y trascendencia, así como subvertir la figura del artista promulgada en la modernidad.

Además de ello, el análisis del contexto sociohistórico en el que se produjeron ambas obras permitió develar la estrecha vinculación de temáticas abordadas por Buitrago con la situación en la que se encontraba Colombia durante los años cincuenta y sesenta. Así, se destaca la imagen parodiada de los jóvenes cocacolos, quienes eran los destinatarios del Nadaísmo, y se les presenta como una generación frívola e irreverente (gracias a su situación de privilegio). Son caracterizados, además, como unos jóvenes dioses quienes no tienen más que hacer que reunirse en un café de mala muerte a inventar movimientos artísticos. Por esta misma línea, gracias al análisis realizado se puede concluir que Buitrago se suscribe a la postura nadaísta que critica a la institución y la academia, pues no les han dejado más remedio a los jóvenes que sucumbir a la claudicación y el abandono. Así mismo, Buitrago invierte la tradicional figura del revolucionario como sujeto con ansias de cambio, y la presenta como una pretensión o pose intelectual. Con todo lo dicho, Buitrago comenta y critica de forma sardónica al movimiento, pero, al mismo tiempo que mantiene y señala sus distancias en cuanto a este último, también se suscribe a diversas ideas del Nadaísmo.

### Referencias Bibliográficas

- Acevedo, A. y Restrepo, R. (2012). Nadaísmo y revolución cultural: 1958-1972. *Revista Politécnica* (14), 141-148.
- Acevedo, A. y Villabona, J. (2016). Gonzalo Arango y el Nadaísmo: ¿un movimiento fracasado? *La Tercera Orilla*, (17). <https://doi.org/10.29375/21457190.2955>
- Álvarez, K. (2020). *Construcción del sujeto femenino en la novela “El hostigante verano de los dioses”*, de Fanny Buitrago (Tesis de pregrado, Universidad de Cartagena). Repositorio institucional. <https://hdl.handle.net/11227/11789>
- Arango, G. (1958). *Primer manifiesto nadaísta*. Medellín: Tipografía Amistad. <http://www.gonzaloarango.com/obra/obras.html>
- Arias Trujillo, R. (2006). Del Frente Nacional a nuestros días. En C. Reyes (Ed.), *Historia de Colombia, todo lo que hay que saber* (311-364). Editorial Taurus.
- Aristizábal, P. (2005). *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Universidad del Valle.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Editorial Taurus.
- Buitrago, F. (2016). *El hostigante verano de los dioses*. Universidad EAFIT.
- Buitrago, F. (prólogo de Gutiérrez Mavesoy, A.). (2016). *El hostigante verano de los dioses*. Universidad EAFIT.
- Celis, N. (2016). Tras medio siglo de El hostigante verano de los dioses: Fanny Buitrago y la "autenticidad" caribe. *Revista Iberoamericana*, 82(255-256), 471-486.
- Celis, N. (2017). La infancia como “pose”: Fanny Buitrago y la monstruosa “mujer-niña”. En M. Shrimpton, D. Loría Araújo y C. Rosado Avilés (Eds.), *Cuerpos abyectos: infancia, género y violencia* (139-153). Ediciones de la Universidad Autónoma de Yucatán.

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡BASTA YA! Colombia Memorias de Guerra y Dignidad, Capítulo 2*. Bogotá, Colombia, Imprenta Nacional.  
[http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/capitulos/basta-ya-cap1\\_30-109.pdf](http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/capitulos/basta-ya-cap1_30-109.pdf)
- Cobo Borda, J. G. (1995). *Historia portátil de la poesía colombiana 1880-1995*. Tercer Mundo Editores.
- De Zubiría, M. (2006). *Teoría de las seis lecturas*. Bogotá: Fundación Alberto Merani.
- Escudero, A. (1995). Genio y gusto en la estética kantiana. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 29, 223-233.  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/view/ASEM9595110223A>
- Flórez, A. (2018). La invención del cocacolo: “americanización” y diferenciación social en Bogotá en la década de 1950. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, 43(3), 315-336.  
<https://doi.org/10.1080/08263663.2018.1486951>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Editorial Taurus.
- Gutiérrez, A. (2019). Machismo se inscribe con M de mujer: La parodia como gesto de autora en la obra de Fanny Buitrago. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, (29), 125-144. <http://dx.doi.org/10.15648/cl.29.2019.7>
- Helg, A. (2022). *La educación en Colombia: 1918 - 1957. Una historia social, económica y política*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Hernández, S. (2011). Dialogismo y alteridad en Bajtín. *Contribuciones desde Coatepec*, (21), 11-32.

- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Javierre, J. (2016). El hostigante verano de los dioses: las bananeras en la voz de cuatro mujeres del común. *Cuadernos del Caribe* (22), 9-15.
- Kant, I. (1999). *Crítica del juicio*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5p8>
- Kristeva, J. (1969). *Semiótica I*. Editorial Fundamentos.
- Maldonado, M. (1999). Sobre la fundamentación metateórica de la investigación literaria. *Philologia Hispalensis*, 13, 227-253.
- Navarro, P. y Diaz, C. (2007). Capítulo 7: análisis de contenido. En J. Delgado y J. Gutiérrez (Eds.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales*, (17-221). Editorial Síntesis.
- Ordóñez, J. (2005). Estructura mítica en El hostigante verano de los dioses. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* (2), 24-42.
- Pérez, J. (1997). Elementos para una teoría de la lectura (lectura e interpretación). *Utopía siglo XXI* (1), 111-126.
- Pérez, U. (2007). *Bogotá, Epicentro del Rock Colombiano entre 1957 y 1975. Una Manifestación Social, Cultural, Nacional y Juvenil*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Pineda Botero, A. (2001). *Juicios de residencia. La novela colombiana 1934 – 1985*. Universidad EAFIT.
- Rubio, L. (2021). *Nadaísmo: una propuesta de vanguardia*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Sotelo, C. (2008). Parodia y metatextualidad en el guitarrista de Luis Landero. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, (6), 223-233.

- Triana-Echeverría, L. (2003). *Clase social, raza y género en la Colombia de Fanny Buitrago* (Tesis doctoral, Universidad de California). ProQuest Dissertations Publishing.
- Valencia, E. (2010). *Bodas sin oro: cincuenta años del Nadaísmo*. Taller de Edición Rocca S. A.
- Vélez Upegui, M. (1999). De El hostigante verano de los dioses. En L. Bernal (Ed.), *Novelas y novelaciones, ensayos sobre algunos textos narrativos colombianos* (161-203). Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Venancio Ramos, D. (2012). El periodista como garante del discurso: una lectura de El hostigante verano de los dioses de Fanny Buitrago. *Lingüística Y Literatura*, (61), 221–231.
- Villa Mejía, V. (2006). El metatexto, ¿final de la interpretación? *Revista Folios* (10-11), 18-21.
- Zavala, L. (1999). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de Literatura*, 5(10), 26-53.