

LA DIMENSIÓN LÚDICO-HUMORÍSTICA EN LA CONSTITUCIÓN DE UNA  
VOZ COLECTIVA EN LA POESÍA DE JAIME JARAMILLO ESCOBAR

NATALY JIMÉNEZ MELO

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
BOGOTÁ, JULIO, 2011

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Emilio Sánchez García, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jorge Hernando Cadavid Mora

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	1
Capítulo 1: Lugar del poeta en la línea de producción literaria hispanoamericana: una revisión.....	6
Capítulo 2: La dimensión lúdico-humorística en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar	
A. El humor: licencia de otras legitimidades de ser las cosas, de ser la poesía .....	18
B. Convergencia entre la esencia lúdica y el carácter poético .....	49
1. Poeta prestidigitador: ensanchamiento generador y <i>performancia</i> de la palabra poética .....	50
2. A propósito de la definición de <i>juego</i> y su relación con la poesía.....	51
3. La <i>autorrepresentación</i> lúdica en el poeta .....	53
Capítulo 3: La palabra poética: portadora de un ‘yo colectivo’ y efectiva en la esfera vital humana	
A. Los recursos humorísticos y lúdicos al servicio de una poesía integradora y comunitaria	
1. Extroversión, humorismo y visibilización de la palabra colectiva.....	64
2. La expresión poética en cuanto función lúdica y vinculadora.....	66
B. Algunas consideraciones sobre la palabra en la oralidad, en la escritura y en la impresión.....	71
C. El sentido que adquiere la palabra poética en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar.....	77
A manera de conclusión: apuntes sobre una poética de Jaime Jaramillo Escobar.....	81
Referencias.....	84

*Hemos de hablar modestamente de la poesía,  
sin pretender definirla, ni mucho menos obtenerla  
por vía experimental químicamente pura.*

Antonio Machado

## INTRODUCCIÓN

La poesía de Jaime Jaramillo Escobar (Pueblorrico, Antioquia-1932) es una poesía que se asume en función de un propósito integrador, una poesía que se remite al sentido originario que entrañaba para las culturas primigenias como convocadora de los pueblos y como núcleo de todos los estadios de la vida en comunidad. Es una poesía que se concibe al interior de un ámbito más total, más en compenetración con las esferas vitales y con una ineludible resonancia social, de ahí que niegue sus alcances como logros de una producción individual, intimista y endógena.

De allí también la crítica del propio Jaramillo Escobar a una equiparación indistinta de lo poético con 'lo escritural', de la poesía con 'la bella composición', disminución de la creación poética que constriñe su fundamento a la mera pretensión de un lenguaje bien logrado y preciosista, sin por ello desconocer una dimensión estética y la función poética de la palabra. Por el contrario, Jaramillo Escobar entiende por poesía aquello que no se limita o termina en la escritura, mucho menos en el verso. Es, precisamente, a través de una correspondencia con el contenido, en tanto forjamiento de un mensaje colectivo, que la palabra adquiere preeminencia en el desempeño de un papel unificador.

Es por esta razón que deben aminorarse las brechas entre poeta y comunidad por medio de la razón poética como bien común del que hay menester en medio de las carencias sociales; como quehacer que tiene sentido en la medida de una conciencia no sólo textual, sino contextual, de ser con *otros*; y como ejercicio cultural de participación colectiva cuya pertenencia debe ser restituida, como lo era en el desarrollo de las primeras comunidades, a todos sus miembros.

Es una poesía que desestima la cerca levantada en torno a la labor poética y que la ha apartado, tanto de otros modos de asumir la vivencia del mundo además de la intrínseca personal, como de la experiencia colectiva que atañe a un pueblo. Poesía que cuestiona a un arte, el cual, al prescindir de una conciencia de su papel social, sólo contribuye a la "interdependencia de egoísmos" (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 48) que hoy por hoy sostienen los individualismos. En ello radica su denuncia y una propuesta

que empieza donde acaba el egocentrismo empequeñecedor y confinado del ‘yo’ del poeta abocado a sí mismo, para dar paso a la construcción de un ‘yo colectivo’, cambio que considera es el que más urge a una sociedad como la nuestra; así lo sostiene Jaramillo Escobar cuando afirma que:

Siempre la poesía será integradora, totalizadora, voz del yo colectivo, expresará ese algo inasible que los une a todos, y que acaso sea el canto mismo. Siempre la poesía, en esta sociedad, es el elemento integrador (...). Cada poema mío es ahora una arenga para levantar el espíritu, el ánimo, la voluntad. (...) Hay que hacer un intento, vale la pena hacer un intento, no importa si fracasa. Y es la poesía la que puede establecer leyes en el corazón de los hombres. No es el gobierno. (...) Lo poco que sabemos acerca de nosotros mismos nos lo ha enseñado la poesía. El poco amor que tenemos nos ha sido infundido por la poesía. (citado en Jaramillo, 1984, pp, 12, 13)

Ahora bien, sobre esta concepción de poesía en Jaime Jaramillo Escobar la presente investigación plantea su objeto de estudio, el cual ha sido motivado por varias razones. Entre ellas se encuentra una pregunta por el estado de la poesía colombiana contemporánea y por las perspectivas de quienes hoy escriben poesía con respecto a la función de ésta en relación con el contexto actual colombiano. En el desarrollo de esta pesquisa me encuentro con la postura de Jaime Jaramillo Escobar y con una poesía que no teme comprometerse en una apuesta por resultar *útil* y por contribuir a la pacificación de su pueblo.

Asimismo, la elección del objeto de estudio estuvo promovida por el deseo de indagar sobre el trabajo de uno de los escritores más significativos en el desarrollo de la poesía colombiana de la última mitad de siglo. Si bien ya se ha señalado en numerosos artículos, reseñas y algunas investigaciones sobre Jaime Jaramillo Escobar esta intención de vincular un ‘yo colectivo’ a través de la poesía, se ha tratado de menciones de un rasgo que el mismo Jaramillo Escobar define claramente a propósito de su visión sobre ésta y, sin embargo, no mucho se ha precisado sobre los procedimientos a través de los cuales se promueve en el poema esta naturaleza integradora.

Así pues, nuestro problema objeto es a través de qué medios la poesía de Jaime Jaramillo Escobar alcanza esa esfera colectiva y restituye la palabra poética, como una pertenencia común que puede concernir a todas las personas sin presupuestos que la restrinjan a círculos particulares, a un ámbito vital humano y comunitario. Para despejar esta pregunta en torno al objeto de estudio, proponemos un diálogo con las categorías

analíticas del *juego* y del *humor*, en tanto elementos que, a nuestro modo de percibir, son los posibilitadores de la concretización de la aspiración integradora que cimienta la obra poética de Jaime Jaramillo Escobar, concretización visible en un acto de colectivización de esta poesía.

Por consiguiente, la tesis que nos proponemos sustentar en el posterior desarrollo de la investigación es: la poesía de Jaime Jaramillo Escobar acogedora de una inserción de la esencia lúdica y de la esencia humorística, por medio de las cuales propende a la restitución de la palabra poética a una voz colectiva.

Al problema objeto central se suman interrogantes secundarios que formulamos con el fin de desarrollar un cuerpo argumentativo que, de forma inductiva, nos conduzca a la confirmación de la tesis. Vale la pena destacar entre ellos: ¿de qué manera se instituye y manifiesta una función lúdica y humorística a través del lenguaje poético?; ¿qué sentido cobra el juego y cómo propicia una vinculación de la voz del poeta con la vida de la comunidad?; ¿qué relación existe entre el origen de la poesía en el canto, al que tanta importancia concede Jaime Jaramillo Escobar, y la función del juego como inherente a todo surgimiento de las manifestaciones de la cultura?; ¿cómo se construye, por medio del juego, una *autorrepresentación* del poeta que lo aproxima a la comunidad incorporando las expresiones de lo popular bajo una sola voz que las visibiliza?; ¿bajo qué consideraciones cabe la inscripción de la poesía de Jaime Jaramillo Escobar en el terreno de la sátira, de la ironía y del humor, a partir de la diferenciación de los rasgos que constituyen cada una de estas categorías?; ¿qué validez instaaura el juego y el humor en los modos de aprehender lo real inmediato y contingente que circunda y apremia a los seres humanos concretos?; ¿qué cambio introduce la participación en la tarea poética del juego y del humor, así como su naturaleza social, en la noción de autoría literaria?; ¿qué relación se puede establecer entre la gratuidad y la licencia imprescindible que para Jaramillo Escobar implica todo quehacer poético y la gratuidad del juego, en tanto ocupación libre que se permite otras legalidades a la hora de proponer otras formas de estar en el mundo?; ¿qué rasgos de esta poesía devienen sintomáticos de una experiencia de la postmodernidad que revira los postulados de la lírica moderna?; ¿cuál es el lector-destinatario ideal que instaaura y al cual se dirige esta poesía?; y por último, ¿cómo restaura Jaramillo Escobar el valor del habla popular y coloquial en su inclusión

en el lenguaje poético, de tal manera que éste volviese a pertenecer y a ser comprendido por toda la comunidad?, ¿cómo organiza ese habla popular en la inserción en el lenguaje poético a través del juego y el humor?

Estos interrogantes se encuentran en el desarrollo de cuatro capítulos principales. Cada uno de éstos busca responder, por una parte y de manera generalizada, al objetivo central del estudio, este es, identificar en los poemarios *Los poemas de la ofensa* (1968), *Sombrero de ahogado* (1984) y *Poemas de tierra caliente* (1985) de Jaime Jaramillo Escobar, la presencia de una dimensión lúdica y humorística que contribuye a la constitución colectiva de su poesía; y, por otra, al afianzamiento de forma más específica de objetivos secundarios, cada uno de ellos comprendidos desde un capítulo en particular.

De esta forma, tanto el primer capítulo (*Lugar del poeta en la línea de producción literaria hispanoamericana: una revisión*) como el último (*A manera de conclusión: apuntes sobre una poética de Jaime Jaramillo Escobar*) tienen como propósito congrega los elementos suficientes, tanto en la obra poética como en otras producciones de Jaime Jaramillo Escobar, que puedan dar cuenta de un conjunto de planteamientos sobre una visión de la poesía que configure la ‘poética’ del autor. El segundo capítulo (*La dimensión lúdico-humorística en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar*) se encuentra dividido, a su vez, en dos partes, *El humor: licencia de otras legitimidades de ser las cosas, de ser la poesía*, y *Convergencia entre la esencia lúdica y el carácter poético*.

Los objetivos que comprenden ambas partes consisten en indagar sobre el lugar que ocupa el humor y bajo qué rasgos se manifiesta en los tres poemarios, y establecer conexiones presentes en la obra de Jaime Jaramillo Escobar entre la naturaleza de la creación poética y las características, funciones y esferas culturales que envuelve el juego, respectivamente. Finalmente, con el tercer capítulo (*La palabra poética: portadora de un ‘yo colectivo’ y efectiva en la esfera vital humana*) nos proponemos trazar un puente de imbricación entre dicho carácter lúdico-humorístico, cuyos rasgos y recursos inserta Jaime Jaramillo Escobar con el fin de, efectivamente, contribuir al alcance de una esfera colectiva, y un propósito integrador que guardan en común juego, humor y poesía.

El marco teórico que se abordó en conversación con el problema objeto de estudio se basa en las categorías y conceptos propuestos desde disciplinas como la filosofía, la teoría e historia de la cultura, y la teoría y crítica literarias. Entre nuestros teóricos fundamentales se encuentran Johan Huizinga con el desarrollo que lleva a cabo en *Homo Ludens* (1938) del concepto de “juego” y de las relaciones que mantiene el mismo con todas las esferas de la cultura; Raúl H. Castagnino con algunas de sus apreciaciones sobre la literatura en cuanto “función lúdica del espíritu”, planteadas en *¿Qué es literatura?: La abstracción ‘literatura’. Naturaleza y funciones de lo literario* (1954); Saúl Yurkiévich y sus consideraciones sobre ‘antipoesía’, ‘poesía conversacional’, el ‘humor’ y lo “lúdico poético”, formuladas en *La confabulación con la palabra* (1978) y en *La movediza modernidad* (1996) ; Luigi Pirandello con su esclarecimiento en torno a las características del humor en *El humorismo* (1908); Mijaíl Bajtín y sus nociones sobre el “humor carnavalesco” y la “risa festiva”, pertenecientes al estudio de *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941); las obras de Joseph Alstrum y Eduardo Parrilla Sotomayor en torno a la tradición de la sátira poética y a la antipoesía, respectivamente; y Walter Ong y el estudio que realiza en su obra *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra* (1982), sobre el lugar de la palabra en las “culturas verbomotoras”.

Hemos enunciado, hasta aquí, el objeto de estudio, los objetivos, las razones que motivaron este trabajo y el proceso y la metodología que se siguieron en una investigación cuyo propósito en el aporte al campo del conocimiento literario es repensar la función de la poesía que se está produciendo actualmente en el marco de un contexto social, cultural y político colombiano concreto; atender a la labor de uno de los poetas cuya palabra es de inestimable vigencia y pertinencia en nuestro tiempo; y evidenciar modos en que la literatura y la poesía realmente pueden estar vinculadas a las vivencias de nuestras gentes, a nuestra historia y a una apuesta generadora de cambio.

## CAPÍTULO 1

### LUGAR DEL POETA EN LA LÍNEA DE PRODUCCIÓN LITERARIA HISPANOAMERICANA: UNA REVISIÓN

Para Jaime Jaramillo Escobar, la poesía se trata de percepción más que de formulación. Es poeta quien puede ver, más que a quien sólo ocupa un nivel elevado de expresión que vehicule dicha visión. La capacidad de ver no consiste en otra cosa que en el resultado tras dejar un camino más despejado hacia la comprensión de aquellos asuntos en los cuales los hombres buscan siempre un esclarecimiento, ya que nunca es posible aprehenderlos individualmente de forma última y total. Esto porque “cada poeta nos enseña lo que consigue aprehender en lo cognoscible. Nunca vemos el Todo, ni el Todo nos ve a nosotros individualmente” (Jaramillo, 2005, p. 126).

Pensar, esa es, en una palabra, la tarea de los poetas. La “revelación”, como la llama Jaime Jaramillo Escobar, es lo que resulta de esa ardua tarea, de ahí que no sea la revelación de los poetas que “creen que nacieron con el Espíritu Santo parado en el hombro, que les dicta unos poemitas, insignificantes de contenido y forma” (Jaramillo, 2001, p. 128), sino de aquellos que escriben porque efectivamente tienen algo que decir, porque confían en la *utilidad* de la poesía cuando ésta deja de ser autorreferente y autosuficiente, y cuando el poeta abandona la propensión a reservarse para y sobre sí mismo la resonancia de la palabra que emite. Todo lo que pueda revelar el poeta lo debe hacer con respecto a otros, pues, si bien es cierto que sólo el poeta ve allí donde la visión es más abstrusa o vedada —el poeta es un pensador y debe recordarse que “pensar es muy difícil” (Jaramillo, 2001, p. 130)—, la poesía sólo puede ejercer una labor más allá del radio personal que la genera cuando atiende a su función social, de lo contrario no sería poesía, sería otra cosa, un intento de impresión efímera a lo largo del tiempo, ya que toda “poesía introspectiva muere con su autor” y “todo arte que no cumple una función social desaparece en la inanidad” (2005, pp. 118, 119), dirá Jaime Jaramillo.

De allí también que deba primar el mensaje que comporta la revelación sobre la forma que la articula, y que la poesía no se determine según la forma que el poema adopta. Sin embargo, al tratarse de expresión formal, la que resulta más natural y propia para la voz de la poesía, según Jaime Jaramillo Escobar, es el versículo. Así lo afirma en

una entrevista hecha para Harold Alvarado Tenorio en donde asegura que al acercarse por primera vez a la Biblia, reconoció en su lectura la forma en que debería estar escrita la poesía. Es por esto que propenderá a la forma versicular desde su primer poemario *Poemas de la ofensa* (1968), rasgo de su poesía en el cual puede rastrearse la influencia de otros poetas que también han recurrido al versículo, como Walt Whitman y William Blake. Además de la forma versicular, encontramos en conjunción con Whitman la constante ansia de captación de las fuerzas vitales que configuran la experiencia de los hombres en su paso por la tierra y que los hermana con la naturaleza, con la divinidad, con la idea de Dios.

Para Jaramillo Escobar, los hombres están llamados a contemplar, mucho más todavía el poeta, quien debe acceder a la experiencia del mundo con la entera disposición de sus sentidos, pues sólo así le es dado reconocer la magnitud y belleza del universo, sólo así puede la poesía alcanzar su sustento espiritual. Es en este sentido en que la capacidad de ver del poeta se relaciona con una disposición para creer. En ello radica la intuición de la divinidad que acontece en el poeta, no entendida ésta desde la concepción religiosa en tanto dogma y práctica, sino como voluntad de atestiguar la dignidad de la vida humana y la armonía que guarda con la bondad de la naturaleza, y celebrarla a través de un canto que también ratifica la dignidad y la fe en la poesía. Así pues, la poesía devuelve la confianza en torno a la divinidad de la naturaleza y del hombre digno y libre, y en torno a ella misma como posibilitadora de dicha reivindicación. Así lo pone de manifiesto el poeta en *Demostración*:

(...) Dioses menores somos, pero dioses creadores, elementos de mutación, semidioses.  
Felices por tanto, incapacitados para no serlo.  
Dioses de felicidad, en todo tiempo y lugar.  
Ser dios es elemental, lo somos naturalmente, sin necesidad de pensarlo, de sentirlo, de decidirlo ni de actuarlo.  
Nuestro más leve movimiento afirma nuestro carácter y procedencia divina.  
Hijos de Dios son príncipes divinos. Al nacer nos lo dijeron.  
En calidad de príncipes vivimos en esta tierra, en este universo, y recibimos nuestras prebendas y beneficios.  
Y al final rendimos pleitesía a quien nos envió, Príncipe de más alto rango y autoridad. Y eso es todo.  
Es todo por hoy. (1991, p. 116)

Sin embargo, en Jaime Jaramillo Escobar notaremos cómo esta relación entre la capacidad de ver y de creer del poeta está afianzada en un vínculo con la existencia concreta del hombre, que es también la existencia concreta de la poesía, lo cual nos recuerda a la reflexión que hace Antonio Machado en *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936):

La poesía es siempre un acto vidente, de afirmación de una realidad absoluta, porque el poeta cree siempre en lo que ve, cualesquiera que sean los ojos con que mire. El poeta y el hombre. Su experiencia vital —y ¿qué otra experiencia puede tener el hombre?— le ha enseñado que no hay que vivir sin ver, que sólo la visión es evidencia y que nadie duda de lo que ve, sino de lo que piensa (1997, pp. 540, 541)

Hasta aquí se puede trazar un paralelo entre Jaime Jaramillo Escobar y Walt Whitman con respecto a la poesía como indagación, percepción, canto y celebración de la manifestación del ánimo latente presente en cada una de las expresiones del orden vital y humano, en las cuales es posible, a su vez, intuir un carácter y una significación divinos que plantean una cercanía entre el hombre y la trascendencia, frente a la cual el poeta no puede permanecer impassible. En este sentido también estará Jaime Jaramillo Escobar relacionado con las lecturas de William Blake, la Biblia y los evangelios apócrifos.

No obstante esta cercanía de la poesía con lo espiritual y lo místico que no puede caer en desmedro, ya que de ser así traicionaría una de las razones de ser de la poesía —recuérdese que, como afirma el propio Jaime Jaramillo Escobar, “toda verdadera poesía es de carácter espiritual”, y que “decir poeta místico resulta redundante. Todo gran poeta lo es” (2005, p. 48) —, al poeta también le corresponde ocuparse de un *más acá* “porque está tan alrededor nuestro y nos aprieta”, asegura el poeta en *La muerte del novio* (1991, p. 50).

Es en este punto en que vemos a la poesía de Jaime Jaramillo Escobar distanciarse del tono grave que adquiere el versículo y el proverbio en autores como Blake o la misma lectura bíblica, para desplazarse y adquirir rasgos que corresponden más propiamente a la tradición de la ‘antipoesía’ en América Latina, la tradición de la ‘poesía satírica’ en Colombia, la tradición de la ‘carnavalización literaria’ y la ‘poesía conversacional’.

Asegura James Joseph Alstrum en su artículo *La tradición oculta: la poesía satírica colombiana* que, aunque no se ha hecho explícito su origen y presencia en la historia de las letras colombianas, se ha manifestado siempre esa otra veta que resulta del lado opuesto a la tradición de la lírica culta y que configura la sátira poética en autores que incluso han participado de estas dos vertientes. Tal es el caso de José Asunción Silva, a quien Alstrum considera “el iniciador de ambas vertientes de la lírica moderna colombiana” (2006, p.11), ya que si bien, por una parte, la obra de Silva constituye un antecedente del modernismo en la poesía colombiana, por otra, un poemario como *Gotas amargas* (1908) da cuenta de la filiación a la sátira poética por medio de elementos que se nutren del propio modernismo pero que subvierten de igual manera sus rasgos esenciales. Esta lectura de Silva como un poeta satírico va a influir sin duda en los versos de *Posturas difíciles* (1909) del cartagenero Luis Carlos López.

Tanto en el libro de Silva como en el de López, poemas como *La respuesta de la tierra* e *In pace*, respectivamente, entrañan un detrimento de la centralización de la figura del poeta como eje que moviliza toda la intención poética, esto en oposición a la sobrevaloración del yo poético individualizado que tanto caracterizó la ‘lírica moderna’. En *La respuesta de la tierra*, Silva expone al principio de forma paródica las disquisiciones que hace desde la introspección el “poeta lírico, grandioso y sibilino” (1979, p. 266), meditaciones que resultan aparatosas y nimias cuando el poeta sale de sí mismo a confrontarlas con aquello que no hace parte de sus “soledades”. Hay entonces en este poema de Silva un incipiente cuestionamiento por la tarea del poeta y los frutos de la labor poética abocada a sí misma; constituye también una primera apuesta por la palabra poética en un campo cuyo eco va más allá del solipsismo de una lírica modernista. En cuanto al poema de López, también se plantea esta descentralización en tanto la subjetividad poética da paso a la constatación de una realidad social objetiva, en donde una reflexión como la del intimista y meníngeo poeta de *La respuesta de la tierra* se figuraría inadmisible, es por ello que López finaliza el poema con la siguiente afirmación irónica en torno al triste espectáculo del entierro del pobre: “He aquí un motivo para una cerebral masturbación” (1988, p. 60). Esta tradición satírica va a ser heredada posteriormente por el autor de los *Poemas de la ofensa* y va a influir en el delineamiento de ciertos rasgos característicos de su obra, como lo son la distancia

irónica, la autocrítica y la consideración del papel social que concierne a la poesía, rasgos que redundan en la final reflexión de la poesía sobre sí misma.

Antes de ahondar en estos aspectos es pertinente, no obstante, hacer una revisión del concepto de ‘sátira’ en la poesía y de cómo ésta se plasma en poetas que han contribuido a alimentar una tradición que reacciona frente a la lírica culta y que, en esta medida, han proporcionado una perspectiva disidente al momento de pensar la razón de ser de la labor poética. En el artículo anteriormente referido, Alstrum define la sátira en el contexto de la literatura colombiana a partir de José Asunción Silva, entendiéndola no como un género literario, “sino más bien [como] una estrategia empleada para ponerse en ridículo los defectos del ser humano y sus instituciones consagradas. No se limita solamente a la literatura, sino se extiende a todas las Bellas Artes recurriendo a la ironía y al humor de ingenio sutil o a la caricatura” (2006, p.12).

En este sentido, la sátira poética constituiría una postura con dos blancos hacia dónde dirige sus dardos: por un lado, censura abiertamente ciertos comportamientos humanos, lo cual conlleva una crítica social e histórica y, por otro, cuestiona la preeminencia en la composición poética de características de la lírica culta, sobre todo de aquellas de corte romántico y de corte modernista, a través de una inversión del lenguaje poético y los recursos estilísticos que caracterizan dichas formas.

En lo que toca a los rasgos fundamentales que han caracterizado las obras satíricas de poetas colombianos como Clímaco Soto Borda, Luis Vidales, Jotamario Arbeláez y Hernando Martínez Rueda, Alstrum destaca que “igual que la copla popular, la sátira poética en Colombia capta y refleja muchas veces las idiosincrasias, el modo de ser o el perfil psicológico de la gente que habita la región o la ciudad de donde proviene” (2006, p. 13). Merece la pena recordar esta observación al momento de pensar en Jaime Jaramillo Escobar y sus poemarios *Sombrero de Ahogado* y *Poemas de tierra caliente*, pues en este sentido la sátira cobrará vital participación en su poesía, como se verá más adelante, y justificaría la inscripción que hace Alstrum del poeta antioqueño en esta tradición de la poesía satírica colombiana.

Sin embargo, es necesario ahondar también en otras características de la sátira que merecen consideración antes de aventurarse a calificar a Jaime Jaramillo Escobar como

un poeta netamente satírico; de ahí la importancia de hacer primero una diferenciación a nivel conceptual entre la sátira y otros recursos como la ironía y la parodia, los cuales también desempeñarán un papel sobresaliente más que todo en la configuración de las dimensiones centrales que ocupan el presente estudio, esta son, las del *juego* y del *humor* en la poética de Jaime Jaramillo Escobar.

En otra de sus obras, *La sátira y la antipoesía de Luis Carlos López* (1986), Alstrum profundiza en los rasgos propios de la creación satírica y señala, entre ellos, el propósito de poner en evidencia ante el lector la existencia de “una sinrazón que merece ser condenada o, por lo menos, ridiculizada” (1986, p. 127). Esto nos pone de frente a dos aspectos que han de tenerse presentes para un examen más hondo en torno a los matices que adquiere la sátira en la poesía de Jaramillo Escobar, estos son, la sátira considerada desde su sentido más primario como recurso a través del cual se reprueba un comportamiento o circunstancia y se expresa dicha indignación, y la ineludible apelación y relación que en la poesía satírica se guarda con el lector. En el primero de estos aspectos, por ejemplo, la manera en que se lleva a cabo la censura cuando se hace uso de la sátira va a delimitar la misma con respecto a la forma en que la crítica se ejerce desde la ironía y el humor.

Otro de los rasgos satíricos señalados por Alstrum es el distanciamiento irónico del narrador en el transcurrir del poema, lo cual posibilita el efecto de hilaridad y de desenlace imprevisto en el lector. Esta característica nos ayuda a esclarecer, al mismo tiempo, la forma en que se inserta la ironía en el *modus operandi* de la sátira, configurando ambas, junto con el humor y la parodia, el arsenal de medios que conforman la antipoesía, otra de las vetas en las que, abarcando una visión más amplia, se inscribe Jaime Jaramillo Escobar.

Alstrum identifica la ironía como una de las dos formas que tiende a adoptar la sátira, y la define como una “censura sutil”; de otro lado estaría la invectiva, que consiste, en cambio, en una “afrenta directa” (1986, p. 127). No obstante estas dos formas de operar la ironía en el marco de la sátira, la razón de ésta responde a un sentido de denuncia y reprobación que no se desenvuelve en otro ámbito que no sea el de una proposición grave que entraña solamente la diatriba. Según Alstrum, la sátira no deja de compartir rasgos en común con el humor y lo cómico, pues de lo contrario no

tendría diferencia alguna con la crasa invectiva. Empero, en la poesía en la cual predomina la sátira-invectiva por encima de lo humorístico, lo paradójico y lo paródico, se resta lugar a la gracia y sutilidad del enunciado para dar paso a un proceso a través del cual el poeta desvela ante el lector la presencia de motivos sospechosos en la forma del obrar humano o en el funcionamiento de mecanismos sociales, el cual implica un juicio moral e ideológico que necesariamente debe ir expuesto de forma explícita para así articular una denuncia también explícita, un grito de indignación y de protesta. Ello marcará una distinción fundamental entre los recursos propios de la sátira, por un lado, y, por el otro, los la dimensión-humorística, distinción en la que se profundizará más adelante.

Por lo pronto, en lo que cabe plantear en este primer capítulo a propósito de las vetas literarias de las que bebe Jaime Jaramillo Escobar, es pertinente hacer una revisión del concepto de ‘antipoesía’ y, en un ámbito más general, de ‘antiliteratura’, con el fin de entrar a precisar los recursos antipoéticos y señalar sus particularidades y diferencias entre sí. En este sentido, el libro anteriormente citado de Alstrum resulta muy esclarecedor. Allí, el autor empieza por despejar el sentido que cobra el prefijo *anti-* en la literatura. En primer lugar, no lo define por vía negativa, esto es, como una reacción por carencia o total disolución respecto a las características de la tradición literaria que replantea, entre otras cosas porque se nutre de los preceptos de dicha tradición para subvertirlos, de allí que “toda antipoesía tiende a alimentarse del movimiento literario que procura derrumbar” (1986, p. 83). En otras palabras, la ‘antiliteratura’ requiere albergar por un momento los parámetros literarios a los que se opone para así poder ejercer una discontinuidad eficaz con ellos mismos, es por ello que “denota un arte dialéctico que se contrapone a la artificialidad y al hermetismo retórico del discurso literario y rechaza la noción de que una obra literaria sea autosuficiente o autónoma en relación con la realidad social que la rodea” (1986, p. 15).

Es importante este movimiento en doble vía en el que los recursos del discurso literario consagrado con los que pugna la ‘antiliteratura’ y, en este caso, la ‘antipoesía’, participan de su propia desautorización, dado que, si bien por un lado uno de los presupuestos que la antipoesía procura trastocar es la tarea poética abocada a su propia referencialidad prescindiendo de las circunstancias sociales de las que emerge; por otro,

dicha transgresión se opera desde la base del lenguaje poético mismo: “la antipoesía enjuicia igualmente la sociedad y la literatura, o sea, el objeto y vehículo mismo de su escrutinio. (...) Además de la denuncia, es la formulación estructural de la escritura poética” (Alstrum, 1986, p. 126).

Ahora bien, es preciso también referirnos al origen de la ‘antipoesía’ como veta literaria y hacer una breve revisión de sus manifestaciones en el curso de la literatura hispanoamericana, con el fin de identificar allí rasgos que guardan significativas relaciones con la poesía de Jaime Jaramillo Escobar. En el capítulo “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” del estudio *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones* (1975), Roberto Fernández Retamar adjudica el término de *antipoesía* para la designación de esta corriente poética a la derivación que resulta del título del poemario publicado en 1954 por Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*.

Si bien la voces *antipoema* y *antipoeta* habían sido utilizadas previamente por poetas como Enrique Bustamante Ballivián y Vicente Huidobro, tal como recuerda Fernández Retamar a propósito de unas palabras de Pedro Lastra, es el título de la obra de Parra el que proporciona el nombre dotado de las connotaciones que va adquirir posteriormente la antipoesía en cuanto a corriente poética en su especificidad. Pese a que este título da origen al término que la daría a conocer, la ‘antipoesía’ y, más precisamente, el prefijo *-anti* en literatura estuvo presente mucho antes que la intervención de Parra. Retamar sugiere la constante presencia de ‘antipoesías’, en tanto siempre surgen reacciones “*anti-cierto tipo de poesía*” (1975, p. 115). Ese es el caso de generaciones posteriores a grandes movimientos literarios con los cuales se resisten a proseguir; Retamar toma como ejemplo de ellas a la generación que viene después del modernismo y que se caracteriza esencialmente por ser “anti-Darío”, y a la generación posterior a las vanguardias que tiende hacia una poesía “anti-Neruda”, generación a la que pertenece Parra. Han existido, por ende, “la antipoesía del posromanticismo, la antipoesía del posmodernismo y la antipoesía del posvanguardismo” (Retamar, 1975, p. 119).

En este sentido, los *Poemas y antipoemas* corresponden a una anti-poesía nerudiana, más que a ‘La Antipoesía’, del mismo modo que la poesía de Luis Carlos

López consistió en una reacción anti-modernista en la medida en que se apartó de la herencia de *Prosas Profanas* de Rubén Darío y de *Ritos* de su coterráneo Guillermo Valencia, para así constituir “el modernismo visto al revés” como lo definió Federico de Onís (citado en Alstrum, 1986, p. 16). En este aspecto concuerda también Alstrum al proponer que:

Siempre ha habido antipoetas y épocas de antipoesía, que coinciden con aquellos períodos de transición en que surge una reacción ante un avasallador movimiento poético ya agotado y la participación de otra nueva tendencia lírica. (...) Es parte integrante del desenvolvimiento dialéctico de la lírica. [Y continúa más adelante] Importa mucho más la antipoesía en su función catalizadora hacia la renovación lírica, que como mera reacción. (1986, p. 160)

Visto así, el surgimiento del Nadaísmo y la participación de Jaime Jaramillo Escobar en este movimiento también constituyeron una respuesta de resistencia, en este caso, *anti*-pedracielista y frente a los vestigios de modernismo que aún existían en el panorama de la poesía colombiana. Así, leemos en el poema *A Guillermo Valencia*:

(...)Y el respeto por la poesía (¡pucha que lo tenemos!), no para que se conserve momia, sino para que renazca todos los días como ese pájaro que te gustaba tanto.  
Debo considerar, sin embargo, para poner un solo ejemplo, que en 1935 muere Fernando Pessoa y nosotros todavía en el parnasianismo, es decir, en la prehistoria.  
Por eso tuvimos que dar la batalla definitiva contra ti en el 58,  
Puesto que tu fantasma seguía asustando a los pedracielistas y a los cuadernícolas, y a muchos otros.  
Los talleres de lapidación del verso funcionaban día y noche, y no se oía sino la monótona rotación de los abrasivos.

(...) Toda la rima, todo el cálculo, todo el precio–  
Sismo y el mito, en nada de nada quedó todo.  
En un raptó inspirado nuestro talante recio  
Rompió el cristal del verso con un golpe sonoro. (Jaramillo, 1991, p. 162)

También se puede rastrear la presencia de manifestaciones ‘antiliterarias’ a partir de los primeros momentos de la literatura hispánica, que configuran de este modo una “tradicón hispánica de la antiliteratura” (Alstrum, 1986, p. 13), reflejada en obras como *El libro del buen amor* de Juan Ruiz, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, las poesías satíricas de Quevedo, el esperpento de Valle-Inclán y *Niebla* de Miguel de Unamuno. Esta vertiente desde sus inicios cuenta con rasgos que van persistir en todo el desarrollo posterior de la antipoesía, entre ellos, una tendencia hacia

lo narrativo y la prosa, una ocupación del orden social y un cuestionamiento y reflexión en torno a la escritura poética misma.

Un ejemplo de estas resonancias en Jaime Jaramillo Escobar es la inclinación desde la escritura poética hacia la prosa, una noción que expresa en sentido muy cercano al referido por Ramón de Campoamor y T.S. Eliot para dar preeminencia al prosaísmo en la poesía. Vale la pena cotejar esta noción en los tres poetas. Afirma Campoamor que “hay un punto de conexión común donde la poesía y la prosa no se distinguen más que por el ritmo y la rima. Existe una línea de conjunción en la cual se puede ver que la poesía más sublime arranca de las entrañas de la prosa” (citado en Retamar, 1975, p. 119,120).

En tanto afirma Eliot que “la poesía tiene tanto de aprender de la prosa como de la demás poesía (...) Una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre lenguaje y lenguaje, es una condición de vitalidad en la literatura” (citado en Retamar, 1975, p. 119, 120). Como se había mencionado al inicio de este capítulo, para Jaime Jaramillo Escobar la poesía no se agota en la forma que la contiene y por ello mismo es sesgado equiparar poesía y verso, dado que la utilización de esta forma no asegura necesariamente que por medio de ella se comunique la verdadera percepción poética, a este respecto el poeta antioqueño asegura que:

La poesía en verso llega a ser un tanto fastidiosa porque hay que espigar mucho para encontrar una espiga cargada de buen grano. Es más fácil encontrar poesía en la prosa (...). No hay que confundir verso con poesía. La mayor parte de los poemas en verso no contienen poesía. El verso es una forma. Se puede llenar con cualquier cosa. El verso no hace parte de ninguna definición de poesía. Vale mucho más un buen párrafo que una mala estrofa. (2005, p. 101-102)

Si nos remitimos de nuevo al capítulo de Fernández Retamar sobre ‘antipoesía’ y ‘poesía conversacional’, encontramos que el autor dialoga con las definiciones propuestas por Pedro Lastra para delinear los principales rasgos antipoéticos y, al referirse al empleo de “prosaísmos” como característica de las ‘antipoesías’, sostiene ya una diferencia entre la tendencia voluntaria hacia el uso de la prosa y la tendencia hacia el recurso del coloquio, “la prosa es también una forma *de escribir*; el coloquio, la conversación, es lo que *hablamos* habitualmente” (Retamar, 1975, p. 119).

Tanto la tendencia hacia la prosa como la tendencia hacia la conversación, son rasgos en común que acercan la antipoesía a otra veta que Retamar enraíza con la línea poética que se desprende de Gustavo Adolfo Bécquer y de los poetas del vanguardismo, a comparación de la antipoesía, a la cual este crítico emparenta más con Campoamor y la poesía posmodernista; se trata de la poesía conversacional. No obstante las cercanías que puedan mantener la antipoesía y la poesía conversacional, un aspecto que plantea una diferencia contundente entre ellas, según Retamar, es la forma en que se define cada una. El prefijo *-anti* cobraría aquí sentido sólo *en función* de aquello que precede, esto es, a lo que busca oponerse, de tal manera que la definición de toda antipoesía se daría por vía negativa: la antipoesía es lo que no con respecto a otra cosa (Retamar, 1975, p. 121). Llama la atención cómo esta definición de antipoesía por negación indica un contraste con la apreciación de Alstrum a la que se aludía anteriormente.

En su definición de antipoesía, recordemos, Alstrum no admite que ésta se agote en el papel reaccionario que denota inicialmente el prefijo, ya que no concluye en una mera antítesis irresoluble, sino que implica, ineludiblemente, un movimiento dialéctico en conjunción con la lírica previa que se propone trastocar, el cual abre un camino hacia la renovación de las formas poéticas. Esta definición de ‘antipoesía’ para Alstrum coincide, en cambio, con la noción de poesía conversacional para Retamar, para quien ésta “no parece tender tanto a encerrarse sobre sí, sobre su propia retórica, sino a moverse hacia nuevas perspectivas” (1975, p. 125).

Así pues, si bien es cierto que efectivamente existen ciertos rasgos que separan más claramente a la antipoesía de la poesía conversacional, hay aspectos en que ambas corrientes adoptan características que dificultan discernir tan fácilmente entre ellas. Un ejemplo de ello es la forma en que se manifiestan los recursos del humor, la sátira, el sarcasmo o la ironía, pues si bien todos ellos pueden participar de las dos vertientes, los matices que cobran en cada una de ellas particularmente no son los mismos. De igual manera, podemos ver cómo en un escritor como Jaime Jaramillo Escobar pueden rastrearse elementos procedentes de ambas líneas.

Se trata de un poeta que acoge la ‘autoparodia’, la visión ‘antiheroica’ y la denuncia satírica propias de autores como Luis Carlos López y Nicanor Parra, al mismo tiempo que se alimenta del cariz narrativo y dialogado, y de la coexistencia de múltiples

registros extraídos de contextos disímiles del habla y la escritura, rasgos provenientes de las lecturas de Ernesto Cardenal y de los poetas norteamericanos de la *Beat Generation*. Lector asiduo y traductor de poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Mario Quintana y Geraldino Brasil, el poeta que primero se dio a conocer bajo la inscripción de X-504 tampoco desconoce un fuerte legado de la poesía concreta brasileña.

En los capítulos siguientes se entrará a examinar cómo estos elementos provenientes de las vetas poéticas que han ejercido una influencia en Jaime Jaramillo Escobar, se reajustan y operan en la configuración de una dimensión lúdico-humorística que incide en una esfera colectiva de la poesía, en tanto contribuyen, a su vez, al delineamiento de la poética de este autor.

## CAPÍTULO 2

### LA DIMENSIÓN LÚDICO-HUMORÍSTICA EN LA POESÍA DE JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Una vez identificadas las vetas poéticas cuya resonancia puede rastrearse en la obra de Jaime Jaramillo Escobar, en este capítulo nos proponemos indagar con más profundidad la manera en que esta poesía participa de una dimensión lúdico-humorística que determina su razón de ser. Para ello es necesario entrar a despejar el sentido y la forma de operar que cobran los recursos del humor y del juego de manera particular en los poemas de Jaramillo Escobar, ya que, como se había mencionado tangencialmente en el capítulo anterior, si bien son recursos que definen las líneas poéticas de las que este poeta recibe una influencia, como la ‘antipoesía’ y la ‘poesía satírica’, en él adquieren otros matices que nos impiden calificarlo como un antipoeta o como un satírico enteramente, por ejemplo. Nos proponemos evidenciar, entonces, la presencia de un carácter lúdico y de un carácter humorístico en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar, que encuentran en los recursos del juego y del humor el camino hacia una proximidad entre poesía y comunidad que ha dejado de ser manifiesta a la hora de pensar la función poética.

Es por esta razón que un esclarecimiento teórico de los conceptos de juego y de humor y de su inserción en la creación poética resulta pertinente para perfilar de manera más certera la configuración de esta dimensión en los poemarios seleccionados aquí como objeto de estudio.

#### A. EL HUMOR: LICENCIA DE OTRAS LEGITIMIDADES DE SER LAS COSAS, DE SER LA POESÍA.

Como se mencionaba en el capítulo anterior, existen rasgos de la sátira poética a razón de los cuales ciertamente puede afirmarse que Jaime Jaramillo Escobar se encuentra enraizado en esta vertiente, como lo es el doble cuestionamiento que comporta tanto la denuncia de un orden social inconsistente como el vehículo que expresa dicha denuncia, esto es, la expresión poética. La sátira no excluye un alcance

humorístico, dado que, por más indignación que se proponga evidenciar, la forma en que el motivo de la indignación se expone incita también a la hilaridad sobre dicho motivo. La sátira deplora el blanco de su acción y, en este sentido, el propósito de invectiva es manifiesto; sin embargo, se trataría entonces sólo de invectiva y no de sátira si no fuera porque se propone reducir y avergonzar dicho motivo a través de un cariz burlesco y caricaturesco que resulta muy frontal y, por extensión, de una agresividad que responde al efecto inicial de reprobación. Aquí podemos trazar una diferencia fundamental entre ese humor que entraña la sátira, el cual incide más propiamente hacia la burla denigrante de algo o de alguien, siendo ésta desde donde se genera la respuesta hilarante, y un humorismo cuyo objeto dista de ser una pura imprecación.

Con respecto a esta observación se han referido varios autores que han tratado el tema del humor y de la risa, y sobre los cuales vale la pena remitirse, ya que nos ayuda además a aclarar conceptos a los que nos estaremos refiriendo constantemente en este trabajo y que utilizaremos como categorías de análisis en la lectura de algunos poemas de Jaime Jaramillo Escobar, a saber, conceptos como la ironía, la parodia y la paradoja.

En su estudio *Humorismo y sátira en la poesía de Nicanor Parra* (1997), Eduardo Parrilla Sotomayor señala varias divergencias a propósito del humor satírico y el humorismo por las cuales podemos empezar a dilucidar tanto el concepto de humor como el de sátira. Siguiendo a Ramón Gómez de la Serna en su obra *Ismos*, Parrilla Sotomayor (1997, pp. 46-47) adjudica a la sátira un motor ideológico y moral que determina un gravamen en sus efectos, el cual impide que la risa satírica abandone la esfera de la angustia. Sotomayor también asegura que, en el planteamiento crítico que ejerce, la sátira tiende a inclinarse más hacia la ironía, la cual es utilizada, asimismo, como un recurso de provocación y de confrontación atenuada.

Me interesa esta reflexión de Parrilla Sotomayor concatenada con la de Ramón Gómez de la Serna porque da paso a la pregunta de qué sobrevive más allá de la denuncia y de la burla mordaz en torno a un motivo de reprobación desde la sátira poética. Es decir, en la poesía, qué añade la postura satírica además de una inapelable oposición frente a aquello que rechaza y denigra. El hecho de que no transe con algo más que desborde ese estado de denuncia, nos sugiere que el efecto hilarante inducido en una primera instancia por la sátira termina con un mohín desdibujado en la negación

y el escepticismo. No conviene Gómez de la Serna en el talante satírico porque entiende que “se irroga una misión moralizadora, y hay por eso en la sátira un elemento moral impertinente, una crítica rigurosa que no merece la vida” (citado en Sotomayor, 1997, p. 47).

Uno de los rasgos que caracterizan a la antipoesía es su resistencia a perder contacto con los asuntos que ocupan la existencia concreta y cotidiana de los seres humanos, de allí que ponga en cuestionamiento la eficacia poética de un lirismo al que sólo ocupan disquisiciones en torno a lo sublime y a lo enaltecido, en cuyo proceso de depuración tanto a nivel formal como de contenido, se encuentra presto a excluir el tratamiento de temas que colindan con la llana experiencia del hombre común.

La antipoesía cuestiona la eficacia poética a la que pretenden servir estas disposiciones ya que parte de que “la poesía reside en las cosas” (Parra, 1993, p. 63), es decir, una poesía a la que los hombres no pueden dirigirse con la confianza de encontrar en ella una proximidad con la condición efectiva que los determina es una poesía que no está llamada a cumplir el papel que le correspondería desempeñar a la poesía de hoy.

Es por esto que la antipoesía diside frente a los preceptos de la lírica culta de corte intimista en lo que respecta a dos frentes: la primacía de la forma sobre el contenido, y la exclusividad de materiales y materias que se mantiene en estos dos aspectos. En otras palabras, en la medida en que la antipoesía se define en términos de lo que se propone decir y no de cómo lo dice y que su decir rechaza la confesión subjetivista de un individuo que habla sólo por sí mismo; da cabida a una multiplicidad de registros, léxicos, disciplinas, modalidades escriturales, contextos y niveles del lenguaje que responde a su vez a una dinámica de lo real y lo vital heteróclito, asistemático, convulso y discordante, esto dado que—y como afirma Jaime Jaramillo Escobar en una de las correspondencias que mantuvo con Darío Jaramillo Agudelo—:

la poesía para que sea universal, debe contenerlo todo, la arenga, el panfleto, la noticia.(...)En la poesía cabe todo: la ciencia (como en “Mausoleo”, de Hans Magnus Erzenberg), la filosofía, como en Fernando Pessoa y tantos otros, la guerra (que también está representada en la música), el arrabal (como en varios poetas colombianos actuales), los deportes (como en el autor de los Epinicios), la completa dislocación del lenguaje como en Rafael José Muñoz, el grafismo que reemplaza la palabra como en la poesía concreta del Brasil (...), etcétera, porque todo, todo, todo cabe en la poesía y por esa misma razón se necesitan todas las palabras y cuando faltan palabras es necesario inventarlas o buscarlas prestadas pero no hay nada que la poesía no pueda expresar. (citado en 1991, pp. 13,14)

Para Jaramillo Escobar, la poesía es universal en tanto es poesía de lo total que, además de comprender reflexiones trascendentes del hombre que se piensa más allá de lo mundano y temporal, debe comprender asimismo a ese hombre cotidiano e inmanente del “más acá” cuyos avatares vitales, por más corrientes e insustanciales que parecen a primera vista, merecen también un poema.

Pero para que esto sea así, “se necesitan todas las palabras” y la inserción en el poema de elementos que resultan dispares, creando así un efecto de discordancia, disonancia y contraste que, por un lado, enriquece al poema porque lo dota de expresiones, percepciones y concepciones *otras*, las cuales, abordadas desde una noción purista de la poesía, serían excluidas por no corresponder al compendio tradicional de temas enaltecidos que han merecido tratamiento poético; y que, por otro, va a ser de vital importancia en la configuración humorística, y no solamente satírica, puesto que —y como señala Parrilla Sotomayor— “se subvierte el sentido uniestilístico y armónico del discurso poético. De modo que al entablarse relaciones verbales inusitadas y contrastantes se activa la percepción humorística” (1997, p. 39).

Por esta razón se establece un vínculo entre el efecto humorístico desatado en la yuxtaposición de esos múltiples elementos al interior del poema, cuya pluralidad y semejanza responde a la coexistencia de distintos estadios de la experiencia y la actividad humanas, y el extrañamiento generado en el lector a raíz de las relaciones insólitas que promueven los recursos del *collage*, el *ready-made* y la estética miscelánea, en el sentido en que Saúl Yurkiévich los entiende en su estudio *La movediza modernidad*:

El *collage* pone en funcionamiento una retórica descompuesta; abre el texto a la irrupción desestructurante de los otros discursos, de los antagónicos; suscita una polución de acontecimientos verbales de valor indeciso que desdibuja lo literario, que lo disuelve en otros discursos o que, al generalizarlo, impide su identificación. La lengua ya no lamina, ya no alisa lo real; evidencia su disparidad, su rivalidad, su discontinuidad. El collage testimonia acerca de las condiciones de ligazón y de ruptura de toda palabra viva (1996, p. 90).

Al contrario de un sujeto poético que omite todo aquello que pueda revelar su condición concreta y, de esta manera, romper con la armonía en la elocución de grandes temas metafísicos, teológicos y ontológicos, el antipoeta no rehúsa las preocupaciones y vicisitudes nacidas del ámbito de lo contingente humano, y por ello recurre a la expresión denotativa y objetiva que da cuenta de esa especificidad de lo real y lo factible a

la que se halla expuesto él como cualquier otro ser humano del común, dado que su condición se encuentra determinada por factores que van desde el fisiológico hasta el socioeconómico, y no teme referirse con respecto a ello en sus poemas.

Es por esto que tiende a prevalecer en la antipoesía una perspectiva desde el sentido común y la tendencia hacia una disminución de la brecha entre los medios de designación y lo designado, la cual conduce a que prime la exposición denotativa y descriptiva sobre la opacidad del signo poético.

La antipoesía le apuesta a una reducción del espectro connotativo y, en esta medida, precisa Yurkiévich a propósito de Nicanor Parra, “contra el lirismo, propone el prosaísmo; contra lo literario, lo literal; contra fabulación fantasiosa, el realismo denotativo; contra el sentido figurado, el propio; contra el rebuscado idiolecto, lo sociolectal; contra el arbitrio subjetivo, la crasa necesidad; contra lo insólito y esotérico, lo sólito y exotérico; contra lo virtual subjetivo, lo obviamente manifiesto” (1996, p. 327).

Esto dado que los recursos de la lírica tradicional escasean a la hora de evidenciar la multiplicidad y disparidad de lo real y por ello la antipoesía tiende a la enunciación objetiva, la cual permite a su vez la declaración directa y sin trabas de las inconsistencias y sinrazones que imprimen zozobra sobre esa realidad.

Este rasgo nos pone de nuevo frente al lugar que ocupa la sátira en la antipoesía y a la pregunta que surgió previamente sobre lo que permanece más allá de esta enunciación objetiva en la que prima el sentido común sobre la circunspección subjetiva, la cual, abordada satíricamente, redundaba en un desengaño purgado a través de la denuncia, la burla y la invectiva. Nos preguntamos entonces qué ofrece la postura satírica más allá de acoger el desencanto adquirido en la conciencia ineludible del acontecer concreto, cotidiano y social humano, y en la denuncia de los desafueros que en él se encuentran.

En el estudio particular sobre Jaime Jaramillo Escobar, convenimos en que se trata de un autor con una manifiesta filiación con la veta antipoética y que, por ende, no es del todo indiferente al empleo de la sátira; nos preguntamos, sin embargo, si existe otra función en la poesía de Jaramillo Escobar que dota lo real objetivo además de develarlo y denunciarlo, es decir, ¿se introduce en su poesía otra legitimidad y otras formas de asumir aquellos aspectos de la realidad que resultan insoslayables e

impugnables para el poeta, además del descreimiento y la negación que subyacen a la locución satírica?

Pues bien, sugiero que la poesía de Jaime Jaramillo Escobar se encuentra inscrita más en la dimensión del *humor*, siendo éste más próximo a la noción de *humorismo* que a la del humor que incluye en sí toda *sátira antipoética*, es decir, se trata de un humor que dista de tener el carácter referido por Yurkiévich, en el cual “no le queda al poeta sino apelar a un humor exasperado, humor negro sin catarsis que confiere crédito al lenguaje llano, plagado de clisés” (1996, pp. 327,328).

La poesía de Jaime Jaramillo es una poesía crítica y autocrítica a la que no le es ajeno recurrir a la ironía que deviene sintomática de crisis sociales, espirituales, históricas y artísticas; a la parodia y a la autoparodia para cuestionar la función que ha cumplido la poesía a lo largo de las épocas y a sí misma como poesía que emerge al interior de un núcleo social e histórico específico como en el caso particular de Colombia y frente al cual no puede girarse de espaldas indiferente; y, eventualmente, a la sátira y a la invectiva cuando se trata de denuncias más explícitas en donde no se pretende mitigar un alto tono de reprobación.

Sin embargo, el humor de esta poesía, en conjunción con otros recursos que revisaremos posteriormente, sí deriva catártico, dado que se permite generar otras posibilidades y legitimidades de estar en el mundo aún cuando parte de la conciencia detractora de aquello que cuestiona. El deseo de esta poesía es sobreponerse a su propia función de denuncia, y no agotarse en el mero papel “conductor a una conciencia corrosiva, a una lucidez disociativa” (Yurkiévich, 1996, p. 328), en el que propende a permanecer el humor satírico de la antipoesía.

La poesía de Jaime Jaramillo Escobar comporta siempre una crítica, razón por la cual su obra no se encuentra del todo exenta de la esfera satírica; ésta puede resultar muy explícita cuando las tensiones que expone son abiertamente dirigidas al blanco de su enjuiciamiento o, por el contrario, puede adoptar una expresión más sutil e indirecta, casos en los cuales se hace mayor uso de la ironía.

No obstante, si consideramos la transición de un poemario como *Poemas de la ofensa* (1968) hacia los posteriores *Sombrero de ahogado* (1984) y *Poemas de tierra caliente* (1985), habremos de notar en la primera de estas obras una carga satírica e irónica prominente en comparación con el segundo y tercer poemario. Esto se debe a

que, en el propósito de evidenciar los desafueros que aquejan el orden social o personal frente a los cuales el poeta adopta una postura crítica, ésta se arroga una resolución que se torna por momentos categórica, quizás demasiado definitiva, pues la vemos culminar con una aserción que no admite otras formas de asimilación u otras salidas a las tensiones que plantea. Este rasgo hace que algunos de los *Poemas de la ofensa* adquieran un tono unívoco y prescindan de la generación de múltiples relaciones en las cuales son admitidas la negación y la afirmación al mismo tiempo.

Percibimos que algunos de los poemas de este primer libro ultiman su sentido por medio de un desenlace que no abandona el terreno árido de un anuncio descreído sobre aquello que reprochan. Este desenlace puede consistir en una proposición demasiado grave o definitiva como para poder absolver de toda la carga de desengaño, carga pesimista, si se quiere, que ha traído consigo una enunciación que sólo termina por consternar. Decimos que es una formulación de terreno árido porque se extingue en su propio impulso de negación; no se permite dar cabida a la ambivalencia que anula a la misma anulación, esto es, que también es capaz de afirmar y de dotar con más de un sentido sus pronunciamientos sobre los asuntos a los que se aproxima, como sí sucederá de forma más asidua todavía con el ensanchamiento humorístico de la palabra poética en *Sombrero de ahogado* y *Poemas de tierra caliente*, como revisaremos posteriormente.

Un ejemplo de cómo el desenlace irónico se cierne sobre una solución definitiva que no da cabida al humorismo revocador de sentencias unívocas y absolutas, dejando así al poema demasiado grávido como para permitir, si no una catarsis, por lo menos un espacio de distensión que incida en otras formas de afrontar la reflexión a la que el poeta nos ha conducido, se encuentra en poemas como *El cielo nos espera con la boca abierta*, en cuyo final se lee acremente:

(...) Dementes,  
corroídos por vicios que no figuran en los anales de la  
    psiquiatría,  
purulentos,  
nauseabundos,  
lamiendo el vómito de los perros con nuestra tremenda  
    lengua sanguinolenta, (...)  
Y hasta los gusanos nos desprecian y se alejan de nuestro  
    lado, arrepentidos y llenos de compasión,  
pues nuestro pestilente gemido los mata.  
Y yacemos aquí  
con un amasijo de lepra

revolcándonos en un estercolero  
en espera del fin del mundo  
para poder entrar en el Cielo. (1968, pp. 105, 106)

Asimismo sucede con *Diario de la fiebre*, en donde el tratamiento del paisaje selvático y rural resulta muy distinto con respecto a poemas de *Sombrero de Ahogado* y de *Poemas de tierra caliente*, tales como *Mi vida con el chamán* y *Alheña & Azúmbar*. En *Diario de la fiebre* no asistimos a la proliferación festiva de la palabra poética y al canto festivo en torno a los motivos del trópico y a las raíces negras que puede presenciarse en *Alheña & Azúmbar*; por el contrario, allí sólo despojos y adversidad constituyen una selva hostil:

Tragados por la selva y por los días de la selva,  
empotrándonos en la selva como un territorio abandonado,  
con uñas de mineral, cabellos vegetales y cuerpo de animal  
furioso decidido a vivir,  
trepando por las abruptas vertientes para descubrir el  
foco del cielo  
y adivinar en el horizonte una salida imposible puesto que  
la tierra no tiene salida,  
sino el mar donde se ahogan los que no se asfixiaron en  
la selva. (1968, p. 71)

De la misma forma, la experiencia infortunada que el poeta relata en *El rey Darío* se figura a través de la siguiente advertencia:

Amigos,  
la noche y yo medimos nuestras varas de espanto.

Amigos,  
Dios es una estridente carcajada seguida de un profundo  
silencio. (1968, p. 50)

No obstante, en otros de los *Poemas de la Ofensa* se prefigura ya el tratamiento humorístico con el que contarán *Sombrero de Ahogado* y *Poemas de tierra caliente*, debido a que aún cuando sigue estando presente la locución subjetiva del poeta en torno a motivos de reflexión que trascienden lo inmanente, éstos no pierden contacto con las estancias más ordinarias del hombre de todos los días, lo cual, lejos de mermar la conciencia crítica que comporta esta poesía, lo que hace es aligerar el abordaje tan grave de temas que, al comprometer espiritual, intelectual y filosóficamente la reflexión humana, han sido desvinculados de estadios inmediatos de una realidad que también

incide en todo camino de esclarecimiento humano. Se opera un descendimiento en el tratamiento sublime de estos grandes temas para ponerlos al nivel de los rutinarios afanes y penas, que también merecen importancia.

El desenlace inesperado provocado a raíz de la conjunción de elementos y registros disímiles, así como del contraste y la paradoja, genera una digresión que subvierte los presupuestos y las valoraciones consabidas, es así cómo se detona el efecto humorístico. Un ejemplo de ello se encuentra en *El cuerpo*, poema en donde sobresale una inquietud concerniente a la regencia y futilidad de la materia, pero cuyo desenlace revierte la disquisición apesadumbrada que el poema seguía como curso y, en lugar de una resolución consecuente con el tono circunspecto al que tendía, inserta un verso final que más bien da paso a un anticlímax:

(...) El cuerpo toca otro cuerpo y no percibe sino otredad.  
“Rosa”, decimos, y la rosa es un mito del alma, porque la  
carne del cuerpo no se reconoce sino a sí misma.  
El cuerpo, Devorador, todo hecho para devorar,  
el alma de este cuerpo no puede ser sino también devoradora. (...)  
Rebelión de la materia, el cuerpo se avolcana, se incendia,  
impone hermosura,  
y no queremos ser sólo cuerpo;  
pero yo aconsejo: Hazte amigo del sepulturero. (1968, pp. 39,40)

Aquí, el último verso genera un contraste con la perspectiva desde la cual el poeta discurre en el resto del poema en torno al lugar del cuerpo en el destino humano, dado que el salto hacia la alusión del sepulturero pone a la disquisición sobre la corporalidad de frente a la realidad de la minucia orgánica que deviene finalmente aquel hombre que sólo se constituye en la materia y en la fugacidad que a ésta corresponde, pues es irrevocable su finitud.

La figura del enterrador inserta una segunda noción en la forma de pensar el cuerpo, la cual resulta incluso incongrua con la manera en que el poeta conduce al principio su reflexión sobre el dominio de la materia que la convierte en regidora de hombres. Esta noción revoca la seriedad de la reflexión en torno a la carne, señalada en la primera parte del poema, para así dar paso a una muy crasa conclusión que burla los efectos de la primera reflexión e induce, sobre la disquisición subjetiva, el resultado del sentido común y de una concepción realista y denotativa: cuerpo no es más que el fin de quien se hace al oficio de cavar tumbas y depositar en ellas los restos mortales de un

organismo que no es más funcional y que debe reposar allí dado el curso natural hacia su descomposición, por lo cual sería recomendable una buena relación con quien se acomode a esta labor para con nosotros. El cambio de registro que observamos en la parte final y que neutraliza el carácter inicial del poema, nos recuerda al verso final de *El mal de siglo*, en donde José Asunción Silva también formula un anticlímax que discrepa de la cavilación del taciturno paciente que se queja ante su doctor:

*El Paciente:*

Doctor, un desaliento de la vida  
Que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,  
El mal del siglo... el mismo mal de Werther,  
De Rolla, de Manfredo y de Leopardi.  
Un cansancio de todo, un absoluto  
Desprecio por lo humano... un incesante  
Renegar de lo vil de la existencia,  
Digno de mi maestro Schopenhauer;  
Un malestar profundo que se aumenta  
Con todas las torturas del análisis...

*El Médico:*

Eso es cuestión de régimen: camine  
De mañanita; duerma largo; báñese;  
Beba bien; coma bien; cuídese mucho:  
¡Lo que usted tiene es hambre!... (1979, p. 265)

El contraste de perspectivas en ambos poemas se efectúa desde una conjunción paradójica que activa la reacción humorística. La paradoja no consiste aquí en un recurso estilístico que daría cuenta de una antítesis verbal en el poema, sino que reside en la propensión al encuentro de concepciones desemejantes. Ello a su vez conlleva a que la paradoja, como precisa Parrilla Sotomayor, haga parte del arsenal de medios humorísticos y consista más bien en un “choque de contrarios, en la frontera conflictiva de dos visiones, de dos experiencias, de dos mundos” (1997, p. 36).

Puede decirse que la paradoja es uno de los medios a través de los cuales el humor deriva liberador y revocador, pues abre paso a la ambivalencia y a la relativización que convierte toda aseveración última en equívoca, logrando así “la visión superada y la liberación intelectual y moral de la angustia y sus conflictos” (1997, p. 36). El desenlace paradójico, que algunas veces incluye la ironía en sí, permite otras declaraciones que transgreden las premisas planteadas por visiones que en el poema ya han sido instauradas, es así cómo parte del efecto humorístico se debe a que dicha transgresión se da por vía de inferencia válida a la que usualmente acompaña el sentido común.

Al contraponer y contradecir los planteamientos iniciales se incurre en una antinomia, proceso que contribuye a la “ruptura con el determinismo”, a la cual Parrilla Sotomayor señala como propia del humorismo, y en la cual un rasgo característico es que suele “operarse a un nivel lógico y que su efecto tienda más hacia la ambivalencia” (1997, pp. 32-33).

En esta línea de pensamiento, me interesa una relación a través del recurso de la paradoja, por medio de la cual convergen hasta determinado punto el humorismo y uno de los rasgos de la “cultura cómica popular” de la que se ocupa Mijaíl Bajtín en su estudio sobre *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Me refiero al “grotesco carnavalesco”, pues éste, al igual que ocurre con la reunión de caracteres desemejantes que emprende el humorismo, “permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano” (Bajtín, 1989, p. 37).

De la misma manera que el humorismo derrocador de posturas unívocas y de nociones que desde lo consabido se plantean irreversibles, así también las manifestaciones del grotesco en el arte y en la cultura destituyeron concepciones terminantes y absolutas. Bajtín resalta una definición de L. Pinski sobre el grotesco muy propicia a este respecto: “En el grotesco, la vida pasa por todos los estadios, desde los inferiores inertes y primitivos a los superiores más móviles y espiritualizados, en una guirnalda de formas diversas pero unitarias. Al aproximar lo que está alejado, al unir las cosas que se excluyen entre sí y al violar las nociones habituales, el grotesco artístico se parece a la paradoja lógica” (citado en 1989, pp. 35,36).

Otro rasgo del *realismo grotesco* que se aviene respecto al humorismo es su capacidad de instaurar otras legitimidades en la forma de ser y de concebir el mundo, y de destronar gravámenes y seriedades que se generan a raíz de juicios y nociones unilaterales, puesto que “ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtín, 1989, p. 37).

Es necesario esclarecer el concepto de humorismo con el fin de determinar posteriormente cómo se configura el mismo en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar. Al igual que en las proposiciones de Parrilla Sotomayor y de Ramón Gómez de la Serna, otros autores han contribuido a delimitar el concepto de humorismo con respecto a otros

conceptos como el de sátira e ironía, precisiones que resultan muy útiles para el delineamiento de la dimensión humorística en el poeta que ocupa este trabajo.

Un rasgo propio del humor señalado por Luigi Pirandello en su ensayo *El humorismo* guarda una importante relación con el tratamiento antipoético de los asuntos cotidianos, de las preocupaciones ordinarias y de los pequeños ritos diarios que definen a cada hombre en su relación con otros y consigo mismo, pues es allí donde más está llamada a desenvolverse la palabra poética. Un poema incluso para aquellos temas postulados a desaparecer de la expresión poética por considerarse agotados o *lugares comunes*, un poema sobre los pequeños triunfos y las labores acostumbradas, un poema para los afanes de cada día, en el que se redefina lo cotidiano y en donde, ante la búsqueda de sentido en el portento de lo extraordinario, se admire también el prodigio que albergan los simples acontecimientos al alcance de todos los días; así lo reconoce Jaime Jaramillo Escobar en un fragmento de *El mundo de las maravillas*:

(...) Tenía un amigo farmacéutico que me dispensó su farmacia. (...)  
Pero ninguna droga pudo darme la belleza, la lozanía, la majestad, el aroma, la magia de una simple rosa rosada en su rosal. (...)  
Acudí a la magia, los esotéricos, los espiritistas, los hechiceros, los practicante de ritos negros, de rituales indígenas, el yagé. Ninguno de ellos pudo mostrarme nada más bello y más fresco y más claro y más limpio que la simple agua que llovía por el tejado de mi casa. (1991, p. 90).

Un libro de poemas para todo, que llegue a todos los hombres; el *Método fácil y rápido para ser poeta* alienta sobre esta cuestión: “todos los poemas tienen un instante en el que son buenos poemas. (...) Y donde había un libro de poemas, allí estaba la vida, así fuese en el desierto. Una cápsula viaja por el espacio interplanetario, llevando señales del hombre, entre ellas unas palabras poéticas” (2005, pp. 56, 57).

Dirá Pirandello muy en consonancia con esto, a propósito del carácter humorístico en la literatura, que:

En la realidad auténtica, las acciones que ponen de relieve un carácter se destacan sobre un fondo de triviales acontecimientos, de vicisitudes menudas. Ahora bien: los escritores por lo general no se valen de esos elementos, no los toman en cuenta, como si carecieran de valor y fuesen inútiles y desdeñables. Los atesora, en cambio, el humorista. ¿Acaso en la naturaleza el oro no se encuentra mezclado con la tierra? Pues bien: los escritores ordinariamente desechan la tierra y sólo nos ofrecen el oro bien colado, bien fundido, bien pesado, en monedas relucientes donde estampan la propia marca, el propio blasón. Pero el humorista sabe que los acontecimientos

triviales, las menudas vicisitudes, la materialidad de la vida, en suma —tan variada y compleja—, acaban por contradecir rudamente aquellas simplificaciones ideales, obligan a realizar actos, inspiran pensamientos y sentimientos contrarios a esa lógica armoniosa de los hechos y de los caracteres concebidos por los escritores comunes. (1999, pp. 293, 294)

En esta afirmación se sugiere ya la característica esencial que define al humorismo y que encontraremos en otros autores aludidos con el fin de despejar el sentido que adquiere, a diferencia de lo netamente cómico, de la ironía y del humor negro o satírico que caracteriza a la sentencia moderna. Se trata del proceder por contraste, al que Pirandello llamará “sentimiento de lo contrario”, y que surge en la licencia que se permite el escritor humorístico de yuxtaponer niveles opuestos para infundir la percepción de discordancia en el lector. Dicho efecto de contraste, al introducir toda esa “materialidad de la vida”, tan multivalente y disímil, infringe la naturaleza unívoca, el estilo uniforme y el registro monológico propio del tratamiento poético de los grandes temas líricos, en el caso de la poesía;

De ahí [—como afirma Pirandello—] que el humorismo busque esos detalles más íntimos y minúsculos, que hasta pueden parecer vulgares e insignificantes casos, de confrontarlos con las síntesis idealizadoras del arte en general. De ahí también que el humorista busque los contrastes y las contradicciones para fundamentar su obra, en oposición a la coherencia que procuran alcanzar los demás escritores; de ahí, por último, que en la obra humorística se adviertan cierto desorden, cierta falta de trabazón, cierto capricho, y además las digresiones que le son peculiares, todo ello opuesto al mecanismo ordenado, a la composición de la obra de arte en general. (1999, p. 294)

Con respecto a la franja poco nítida que separa al humorismo de otros conceptos afines a su naturaleza, Pirandello soluciona la indistinción aparente entre el humorismo y la comicidad, definiendo a ésta última como el “advertimiento de lo contrario” (1999, p. 226), mientras que el humorismo consistiría en el “sentimiento de lo contrario” que se suscita luego de este advertimiento a través de la reflexión que parangona un ideal que se tiene sobre cómo deberían ser las cosas y el estado real en el que las hallamos (p. 263). Una apreciación cómica solamente advertiría la discordancia que pone en evidencia un desperfecto en la conducta humana para hacer burla de él, en tanto prescinde del paso hacia la reflexión que conduciría este mero advertimiento a un examen más profundo de lo que subyace a la situación, examen en el que se generaría este “sentimiento de lo contrario” que define lo humorístico.

Es, pues, el “sentimiento de lo contrario” el rasgo que diferencia al humor de lo cómico, de la ironía y de la sátira, ya que si en ellos estuviera presente este sentimiento “volveríase amarga —vale decir, ya no cómica— la risa provocada en el primero al advertir cualquier anormalidad; la contradicción que en el segundo es únicamente verbal entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender, se volvería efectiva, sustancial, y por tanto dejaría de ser irónica; y desaparecería la indignación, o cuando menos la aversión hacia la realidad que está en la raíz de toda sátira” (Pirandello, 1999, p. 264). Es importante resaltar, entonces, que la puesta en contraste de elementos contrarios que incluye en sí la obra humorística no se desliga nunca de la reflexión que hace acompañar a su ejercicio de creación.

Así como el humor promueve la *degradación* —en el sentido en que la comprende Mijaíl Bajtín, de cuya propuesta nos ocuparemos más adelante—, esto es, la transposición de las materias elevadas y graves al mismo nivel que el de los asuntos de la crasa mundanidad del ser humano, en donde se concede tanta o quizás más importancia a lo manifiesto y obvio que se presenta a todos los hombres por igual, que a lo abstruso y lo abstracto que sólo se revela al ‘vate’, al ‘poeta vidente’ o al individuo abocado a su íntima reflexión; así también la misma figura del poeta sufre un rebajamiento.

Hay que entender este rebajamiento como lo entiende Bajtín, es decir, no en un sentido negativo de humillación, ya que la autoparodia y la autocrítica que dirige hacia sí mismo el antipoeta se nutre a su vez de toda la afirmación y relatividad de la puesta en contraste, sino como un descenso de la figura enaltecida y magnánima del poeta: el poeta es aquí otro hombre más con toda la contingencia y los apuros vitales del hombre común, de allí que éste último cobre tanta importancia para el antipoeta y que se le piense como el destinatario de su obra.

En esta medida comprendemos que si la poesía es capaz de llegar a todos los hombres, incluso a aquellos que nunca han sido pensados lectores de poesía, que sí puede ser aprehendida y comprendida por cada uno de ellos para de esa manera intervenir en las formas de ser con el mundo, con otros y consigo mismos, entonces la aseveración de Jaime Jaramillo Escobar de que la poesía sí es útil, de que la poesía sí sirve en la vida efectiva y concreta, cobra el mayor de sus sentidos.

Para estos fines, el carácter humorístico cumple un papel fundamental, ya que al subvertir las nociones consabidas y univalentes en torno al papel de la poesía y a la figura del poeta, “el humor se mofa de los decálogos categóricos, de las soluciones definitivas, de las verdades que se vuelven eclesiásticas, de las legalidades que subsumen. La sustracción humorística permite entrever otra legitimidad que la convencional, otros modos de existir, una relación más satisfactoria, más humana entre lo subjetivo y lo objetual, entre palabra, persona, naturaleza y sociedad” (Yurkiévich, 1996, p. 153).

En el antipoema, el sujeto poético se desdibuja en un locutor cuyas referencias “comportan lo antilírico, obran por deflación humorística” (Yurkiévich, 1996, p. 165). Es un locutor que no tiene reparo en mostrar las tribulaciones, los hábitos, los menesteres y los deleites del hombre cotidiano a quien atañe una dinámica social, cultural, económica, *massmediática*, e incluso somática. De allí deriva que el poeta no se sitúe al margen de aquellos asuntos de la vida cotidiana que parecieran triviales y corrientes pues estos también devienen objeto de reflexión, de canto y de cuestionamiento poéticos. Pensándose a sí mismo como un hombre común, el poeta se acerca al hombre común, se acerca a la vida que acontece.

Así, la poesía deja de ser concebida solamente para los estadios de lo inefable, de lo intangible, de lo abstracto, de lo docto; lo conocido y lo concreto de la “materialidad de la vida” ya no es tenido como insignificante o baladí, y pasa a ocupar igual lugar de importancia que el de los grandes temas poéticos como la muerte, Dios, el amor, el tiempo, entre otros. A este respecto, una definición muy propicia para humorismo, desde Friedrich Richter referido por Pirandello, es “lo sublime al revés” (1999, p. 215).

La concomitancia de símbolos, registros y temas sublimes, los cuales pueden corresponder en gran parte al ámbito religioso, y aspectos de la vida material, cotidiana y profana, conduce al empleo de estas fórmulas y temas excelsos de la poesía con el fin de expresar asuntos mundanos cuya relación con la trascendencia y Dios sólo es posible por esta vía, pues el vínculo directo con estadios y creencias ultraterrenos ha dejado de estar presente en el mundo fáctico. Este aspecto se encuentra relacionado con un rasgo propio del surgimiento de la “lírica moderna” al que Rafael Gutiérrez Girardot define en términos de “secularización”, “mundanización” y “desmiraculización” de la vida (2004, pp. 82-83), el cual da paso a la manifestación en esta lírica del “ideal vacuo” o

“trascendencia vacía”, denominado así por Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días* (1959). Si bien este “ideal vacío” en la poesía moderna consiste en la “ausencia de Dios [que] tiene una de sus causas más inmediatas en los principios de egoísmo y racionalidad de la sociedad burguesa y en sus valores terrenales (...), esto es, la plenitud del proceso de mundanización y racionalización de la vida, la realización del progreso” (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 83), el tratamiento profano, cotidiano y llano de temas religiosos y trascendentes en la antipoesía responde al asentamiento sobre la base de un “más acá” de toda reflexión y fe en el “más allá”.

Si para la “lírica moderna” el abandono y la “ausencia de Dios” reside en la pérdida de fe en lo que sobreviene en esa trascendencia, dado que por sobre ella se erigen los principios de cosificación y utilitarismo del progreso moderno, la antipoesía se propone integrar las vicisitudes terrenas, que también constituyen la existencia de los hombres, al ámbito de lo trascendente, con el fin, no tanto de descreer o abjurar completamente de él, sino de *desmiracularizarlo*, de despojarlo de milagro, proceso que conlleva a la “desublimación” (1997, p. 43) de dicha esfera, como da en llamarla Parrilla Sotomayor, a propósito de un estudio sobre antipoesía de Federico Schopf.

A este respecto no es desacertado establecer una conexión entre la *desublimación* que opera en el humorismo y un rasgo de la risa festiva y popular de la cultura de la Edad Media y el Renacimiento, se trata de la “degradación de lo sublime”, a la que Mijaíl Bajtín define como la “transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (1989, p. 24). Asimismo, el carácter popular va a acercar el humorismo y, en cierta medida también el humor antipoético, a la risa festiva que hace parte de las manifestaciones de carnavalización literaria estudiadas por Bajtín, debido a que tanto en uno como en otra está presente la inclusión de una multiplicidad de elementos diversos, en los cuales es identificable y reiterativa la presencia de una esfera del dominio colectivo en donde se delinear los modos de ser del hombre común inscrito en determinado tipo de sociedad y época, de modo que hay una superación del dominio privado, individual y subjetivo en la palabra que se emite desde el ejercicio literario.

En el “realismo grotesco” propio de la cultura carnavalesca de la Edad Media y del Renacimiento, término que designa “el sistema de imágenes de la cultura cómica popular” (Bajtín, 1989, p. 23), “lo material, lo cósmico, lo social y lo corporal están

ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible” (1989, p. 23). Así también, a través del humorismo, el poeta deshace la división entre el plano inmanente y el plano trascendente, división que, como veíamos, escinde al escritor moderno generándole una dislocación entre la existencia pedestre que le atañe como a cualquier otro hombre, y la entrega a sus disquisiciones elevadas como pensador y artista.

Encontramos un ejemplo de esta conjunción disímil entre elementos sublimes y sacros, e indicios de la vida concreta, en el poema *El canto de Caín*:

(...) El día del fin del mundo yo quiero resucitar en bicicleta  
Con mi jeans y mi chaqueta de asaltos. (...)  
Y si no pasa nada me asaltaré yo mismo en cualquier calle,  
Pues no puedo vivir de otra manera.  
Después me echaré como una gran oreja debajo del cielo  
Estrellado para oír blasfemar a Dios (...). (1968, p. 16)

Es así cómo el antipoeta asume la “prosa del mundo”, denominación que da Hegel al estado de dependencia del artista a las determinaciones externas que se establecen en flujo de intereses individuales, así como en sujeciones materiales y sensuales (Gutiérrez Girardot, 2004, p. 44), no desde la dislocación insatisfactoria que implica para el poeta moderno su condición de “*homo duplex*” (Friedrich, 1959, p. 66) y “artista anfibio”, en la cual, “por una parte, el hombre se ve enredado en la realidad vulgar, en la temporalidad terrenal, acosado por la penuria, el menester y la naturaleza, dominado y arrebatado por los instintos naturales y las pasiones; y por otra, se eleva a las ideas eternas, al reino del pensamiento y de la libertad, y en cuanto a voluntad se da leyes y disposiciones generales y disuelve el mundo vivido y floreciente en abstracciones” (Gutiérrez Girardot, 2004, pp. 43-44), sino como una circunstancia en donde, más que nunca, la poesía no puede apartarse de la vida corriente para construir al margen su propio mundo ideal y solipsista; el poeta debe superar esta escisión y abarcar todas las extensiones del pensar, sentir y vivir humanos.

De la misma forma, la poesía de Jaime Jaramillo Escobar procura un alcance más allá de los círculos academicistas y de la élite intelectual, por esta razón evita convertirse en hermética y vedada para entendimientos no familiarizados con estos círculos, busca entonces ser más accesible y directa, y para ello recurre a una inclusión en el poema de elementos en constante circulación que proceden de otros contextos; no teme a la inserción de léxico proveniente de otras disciplinas, de materiales extraídos de

los medios de comunicación y de los diferentes niveles del lenguaje y del habla, de expresiones que corresponden a la palabra pública y de dominio popular.

Se distingue allí entonces un rechazo a todo aquello que pueda restringir el acceso a la poesía para algunos pocos elegidos a los que sólo atañe una abstracción huidiza de la vida concreta, aún cuando ésta resulta ineludiblemente verificable en la realidad que rodea al poeta. Este rechazo se evidencia en *Problemas de la estética contemporánea*, poema en donde prima una percepción desde el sentido común que se conduce lógicamente para acudir a la denotación de una dinámica social, de esta manera interviene allí un efecto humorístico que no desdeña la ironía y de la crítica:

(...) Una mañana andaba un hombre desnudo por las calles de la ciudad.  
La policía lo metió a la cárcel pocas horas después, como a todo hombre que intenta ser feliz.  
Porque todo lo que no está dentro de la Ley está fuera de ella.  
Y dentro de la ley no puede haber un hombre desnudo porque la Ley es hecha por los representantes de los propietarios de las fábricas de tejidos. (...) El fabricante de rosquillas puede al menos comérselas, pero el que sólo sabe hacer poemas, ¿qué comerá?  
Si una pregunta no tiene respuesta lo mejor es cambiar de pregunta y de problema.  
Para eso hay petulantes que nos dicen: –“¡Dedícate a la estética!”. (1968, p.36)

La subjetividad del poeta abandona el centro de la enunciación poética y “la obra, antes conjunción selectiva, centrípeta, se abre a la multivocidad, a la polifonía exterior, se excentra, se autoexpulsa de su vigilado dominio, se abre a la contextualidad confusa, al barullo de afuera. Se deja invadir por la palabra ajena, enajena su integridad” (Yurkiévich, 1996, pp. 89-90). La poesía misma se abstiene de pertenecer a una instancia privilegiada y superior que diste de convergir con esa barahúnda del mundo.

Toda tarea poética debe estar mediada por la conciencia de la dignidad y el respeto que comporta dicha labor, en tanto tarea que dignifica a su vez la condición humana; sin embargo, es tal el aura de grandilocuencia que ha rodeado los grandes temas líricos que, como afirma Jaime Jaramillo Escobar no exento de sorna a propósito de la utilidad de la poesía, “el respeto por los grandes poetas es tanto que la gente ni se atreve a leerlos” (2005, p. 52). En este sentido, la postura del antipoeta frente a sí mismo deviene deliberadamente autoparódica al mismo tiempo que repiensa el ‘para’ y el ‘por qué’ de los poetas. Es una postura que rechaza la poesía generada a partir de un ejercicio de introspección individual y egocéntrica, pues considera que a toda creación

poética debería concernir una tarea concreta en el aquí y en el ahora de todos los hombres.

En otras palabras, la poesía no es más un asunto ultraterreno e inaprensible desde la experiencia vital y cotidiana; por el contrario, puede corresponder con la expresión de cualquier vivencia, de cualquier vicisitud humana por más ordinaria que parezca, de cualquier motivo de cuestionamiento y de crítica, de cualquier tipo de invitación, exhortación y aliento a infundir; “hay que escribir el poema para la jaqueca, para el dolor de pies, poemas para los artríticos, para la picadura de culebra. Como antes. (...) Hay que escribir también poemas para los presos” (2005, pp. 52,53), se nos recuerda en el *Método fácil y rápido para ser poeta*.

Para Jaime Jaramillo, la poesía resulta más que útil, la poesía urge y puede responder a más de un propósito, tal como podría ser el del poeta de cara a su país y a la sociedad que le rodea, esto dado que “Colombia necesita hoy más que nunca escritores que contribuyan a la consolidación de la nacionalidad amenazada, a integrar las regiones, a la preservación de la paz, a identificar soluciones y puntos de compromiso. Que ayuden a pensar, a formular una filosofía nacional, a reconstruir el concepto de patria. Colombia debiera ser el propósito de los escritores” (Jaramillo, 2005, p. 74). Comprendida así, es innegable e inexcusable el papel efectivo que puede desempeñar la poesía, salvo si se quiere pensar en la motivación de procesos creativos de poetas que sólo quieran “dedicarse tranquilamente al ajedrez de una poesía lujosa y superflua” (Jaramillo, 2005, p. 74). Esta conciencia de lo concreto de la función poética es un rasgo que Jaramillo Escobar mantiene en común con la antipoesía de Nicanor Parra, quien asevera en *Manifiesto* que:

La poesía fue un objeto de lujo  
Pero para nosotros  
Es un artículo de primera necesidad:  
No podemos vivir sin poesía. (...)  
Nosotros sostenemos  
Que el poeta no es un alquimista  
El poeta es un hombre como todos  
Un albañil que construye su muro:  
Un constructor de puertas y ventanas. (...)  
Además una cosa:  
El poeta está ahí  
Para que el árbol no crezca torcido. (1993, p. 147)

Jaime Jaramillo Escobar también coincidirá con la postura antipoética en el rechazo de una poesía copiosa en lo que respecta a la belleza y pureza de las formas, pero carente de contenido. La poesía no es solamente un bello decir; al poeta también le corresponde dar cuenta de un pensar claro que no puede disiparse en las sinuosidades de un enunciado epidérmico y bien logrado estilísticamente. El camino que el poeta deja abierto a través de esa tarea como pensador puede proveer de propuestas efectivas en una apuesta por el cambio de los órdenes que subyugan a los pueblos. En ello consiste la crítica directa a la que asistimos en *Entrada por salida*, poema en donde el poeta no oculta ni suaviza su indignación ni siquiera a través de la ironía; en lugar de ella hay un pronunciamiento claro y fustigador:

(...) Sabed que ya no contáis con la complicidad del poema.  
Se acabó la hipocresía. (...)  
Se acabó la poesía de rosas. Venid a oler esta mierda.  
Vosotros hicisteis este país y lo administráis por herencia, de  
generación en generación.  
Cuando los poetas salían de vuestro perfumado seno, el mundo  
se veía muy lindo a través de sus versos medidos y  
contados y repulidos y reeditados. (...)  
Siempre me habéis ordenado que rebusque formas bellas y  
elegantes para hablar a vuestra señoría. ¿Y hasta cuándo  
me vais a joder? (...)  
Decís que no es poesía. No. Para vosotros sólo es poesía  
la que os elogia y lambisqueea. ¡Pero preguntad a los  
pobres! Son ellos quienes me han pedido que os venga  
a cantar en dítirambo. (1991, pp.156, 157, 158)

Como se indicaba anteriormente, aún cuando en algunos de sus poemas Jaime Jaramillo Escobar dirige una denuncia explícita y sin reservarse en ésta el impropio y una ironía amarga, como sucede en *Las hijas del muerto*, *Atraco*, *Andanza del río Cauca*, *Indulgencia*, *Convocando el olvido*, *Visita de la Reina Isabel a Colombia* y *Zarpa mercante*, aún así, la poesía se alza con una propuesta, con un consejo, con un motivo de alegría del ánimo, con el afecto que deja un bello recuerdo de infancia o de un amor de juventud, y con la ocasión para una sonrisa, en fin, con toda “la esencia de poesía que estabas necesitando para reencontrar los motivos de tu vida” (1991, p. 117), leemos en *Levedad del visitante*. En poemas como éste y en otros como *Alheña* y *Azúmbar*, *Circo* y *Demostración*, se instaura, a través del humorismo, la proliferación del significante, la concertación prosódica, la aliteración y el juego con las imágenes, una invitación a redimir la zozobra, a jamás abdicar de la dignidad y dar cabida también

al gozo —“Soy feliz donde me coloquéis. En cualquier parte y bajo cualesquiera circunstancias, siempre podré escoger la felicidad” (*Demostración*, 1991, pp. 115, 116) —, a no privar de tranquilidad al espíritu, a infundir prodigio a lo cotidiano y conocido, y a emprender un viaje a parajes y situaciones inusitados, como los de *Circo*:

(...) El triple salto mortal, con su traje blanco y el fajín de lentejuelas, se balancea en las alturas de la carpa, entre las estrellas pintadas, con el corazón en suspenso.

Abajo, los payasos están tratando de poner la red, se enredan en ella, se distraen; finalmente la extienden sobre la otra pista en el mismo momento en que los trapeceistas saltan y todas las personas abren la boca como pescados en la playa.

Los equilibristas se encuentran en el centro de la cuerda floja, se saludan, cómo está usted, qué gusto verle, recuerdos por su casa; con permiso, hasta pronto, buena suerte; y cada uno sigue su camino.

En el último número el hombre bala, en su traje de seda ceñido de diamantes, se coloca un casco rojo con destellos de plata, se acomoda en la boca del cañón, el ingeniero dispara, y la bala humana atraviesa la carpa como un cometa. (...)

Un mono monta en un perro, el perro monta en un pony, el pony monta en la cebra, la cebra en dos caballos árabes, los caballos en las jirafas, las jirafas en los elefantes, los elefantes en la *troupe*, la *troupe* en el empresario, el empresario exhibe todo el circo con carpas y luces que tambalean sobre sus hombros, el empresario está sudando, se limpia con mi pañuelo, se ha caído un enano, se descuelga un payaso, el empresario empieza a caminar lentamente hacia otro país. (1991, p. 111)

En *El maestro de locura*, hay también un espacio para el sosiego en medio de tanta sinrazón:

Hay otros que se adueñan de la Tierra. Dejadlos. La Tierra les pesará.

Todos sus “bienes”, y con ellos las gentes acumuladas a su alrededor, les pesarán sobre los hombros,

Y

fortalecerán sus hombros para un peso cada vez mayor,

Ellos, los lúcidos, dejadlos. Alguien tiene que cargar con Esto.

Al sol y al aire de los vientos el poeta ve pasar el mundo.

—Es el mundo que pasa. Que pase. Hagámonos a un lado para que pase. ¡Adiós, mundo! (1991, p. 136)

La poesía puede mover razones y dictar en las conciencias, siempre y cuando su pronunciamiento sea sincero, claro y comprometido. Sólo de la poesía que se proponga decir algo por decirlo o de la poesía abocada a sí misma, podrá asegurarse que es una poesía que resulta inútil, pues allí nada comportará una labor de libres pensadores, dado que —como afirma Parra en otro lugar del *Manifiesto*— “el pensamiento no nace en la boca/ Nace en el corazón del corazón” (1993, p. 147), sólo así puede la poesía

“establecer leyes en el corazón de los hombres” (citado en Jaramillo, 1991, p. 15), diremos siguiendo a Jaime Jaramillo Escobar.

Y puesto que la poesía puede hablar de todo y servir para todo, la conjunción de sus diversos asuntos no obedece a jerarquización alguna o a un tratamiento exclusivo, es así cómo lo habitual coexiste por igual con lo extraordinario, lo profano con lo sagrado, lo corporal con lo espiritual; esto es, amerita igual tratamiento poético aquello que no ha sido pensado poético y significativo, o aquello que ha sido considerado tema sobre el cual no le corresponde pensar al poeta, así lo formula Jaime Jaramillo Escobar en su poema *Indulgencia*:

Que no se meta el poeta en política para que no se ensucie,  
ya que la política es una actividad tan cochina como  
casi todas las actividades públicas.  
¿Lo dicen para preservar la pureza del poeta, o para evitar  
que meta las narices en sus asuntos, porque el poeta es  
una conciencia crítica en la sociedad?  
¿Y para qué serviría un poeta puro e insípido, un san Luis  
Gonzaga de la poesía?  
También los trabajadores sucios con el hollín de la fragua,  
con las limaduras del taller, con el sudor de la tierra,  
son bellos y su presencia es reconfortante. (1991, pp. 139, 140).

Para precisar cómo se activa el efecto humorístico a través de estas inversiones y de la convergencia de elementos contrarios, es pertinente establecer una relación por semejanzas entre el humorismo y el concepto de humor carnavalesco propuesto por Bajtín. Este autor hace una distinción entre el humor carnavalesco, al que define por ser fundamentalmente un “humor festivo” (1989, p. 17) y el humor satírico y negativo propio de los escritores modernos.

Marca esta diferencia la ambivalencia propia de la risa popular o festiva, que consiste en la inclusión en el mismo el objeto de risa de quien dirige el motivo risible, en la risa festiva “se escarnece a los mismos burladores” (Bajtín, 1989, p. 17); mientras que “el autor satírico que sólo emplea el humor negativo se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular” (Bajtín, 1989, p. 17). Es un humor que diverge del humor satírico ya que, a diferencia de éste, no opera por oposición y negación en la que se desmiente y se refuta de forma unidireccional el motivo de denuncia (que sólo deviene risible por ser expuesto negativamente a través

del ridículo), para luego ser reemplazado por una proposición que se tiene como sentencia de verdad última e irrefutable.

En Bajtín también encontramos que la risa festiva, además de estar íntimamente relacionada con el principio de *degradación*, también lo está con el carácter popular, el cual la dota de la ambivalencia y el relativismo que la diferencian de la risa satírica, ya que en el humor que nace de una esfera colectiva, popular y festiva, el fin último no es el escarnecimiento por medio de una puesta en ridículo en donde hay un censor que se sitúa al margen del objeto de burla para mofarse de él y denigrarlo, como sucede con algunas expresiones netas de la sátira y del sarcasmo. Por el contrario, el humor popular incluye a todos y los convierte tanto en promotores como en blancos generadores de risa, ya que:

No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho 'singular' aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es 'general'; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval); el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlesca y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. (Bajtín, 1989, p. 17)

Esta característica del humor carnavalesco propio de la *Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* estudiado por Bajtín, cobra un gran sentido en relación con la postura autoparódica y autocrítica del poeta que se desenvuelve en la esfera humorística, ya que la naturaleza relativa y ambivalente del motor humorístico posibilita la instauración de otras legitimidades a la hora de re-pensar un orden distinto en la manera en que se relaciona el hombre con el mundo a su alrededor, esto permite, a su vez, que se doten de nuevos sentidos al acontecer de la realidad fáctica, que se adjudiquen nuevos significados a lo consabido y a las categorías que nos hacen pensar en conceptos y dinámica inamovibles, que se redefina lo serio y lo trivial, restando así densidad a esos temas que sólo han admitido un abordaje contrito y grave, y que se conceda un lugar a aquellos aspectos vitales humanos que han sido proscritos de la reflexión poética.

La poesía también está ahí para que sonriamos, para poder re-concebir otras formas de ser el hombre, de ser el mundo y, por qué no, de ser también la poesía. En la entrevista incluida al final de su compilación de poemas *Altavoz*, Jaime Jaramillo

Escobar así lo sostiene: “En un mundo tan complicado, siempre es bueno que haya voces alegres, que muestren una parte amable. Por lo general los poetas son muy amargados, todos se la pasan llorando...También es bueno estar alegre” (2001, p. 131).

Una característica en la que diverge Jaime Jaramillo Escobar respecto a la antipoesía es que, a diferencia de la definición por oposición que ésta suele adoptar por medio del humor satírico y la ironía, el humor de este poeta no se agota en una crítica que pretenda destruir toda posibilidad emergente al interior de ese orden que denuncia. Esto es, el humor en Jaime Jaramillo Escobar mantiene ese principio de ambivalencia que conduce a que no sólo haya negación, sino a que subsista la posibilidad de afirmación, lo que a su vez convierte su crítica y autocrítica en algo más que un descrédito del estado de las cosas.

El cauce que sigue el humor en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar no desemboca en un descreimiento devastador o en un “nihilismo demoledor” (1997, p. 36), rasgo que adjudica Parrilla Sotomayor a ciertas expresiones antipoéticas. Es un humor ambivalente en tanto descrea de ese estado lamentable de las cosas, así como descrea del descreimiento como verdad última. Contiene también la afirmación en la medida en que resalta la urgencia de una propuesta y esta propuesta es el poema mismo, luego no finiquita su crítica en la absoluta negación y desencanto. Abre el poema a otras posibilidades dentro de las cuales se encuentra el “como si” del juego insertado en la expresión poética, lo cual marca ya una diferencia fundamental con la antipoesía de Parra, a quien Yurkiévich define como propiamente como “un humorista lúcido pero no muy lúdico. Denuncia la arbitrariedad en las consabidas relaciones entre las palabras, de las palabras con las cosas, de las cosas entre sí, pero no se aprovecha de ella como lanzadora poética. Pone en el cepo a los significantes, reteniéndolos para que no hagan de las suyas, para impedir sus jugarretas. La antipoesía es por fin penitente” (1996, p. 329).

Muy propio del humorismo en Jaime Jaramillo Escobar es la representación lúdica que se instaura en el poema y en la cual se ahondará en la segunda parte de este capítulo. Este juego de representaciones marcará otra de las diferencias respecto a la sátira, en la cual la representación de caracteres humanos, institucionales, religiosos y sociales plasmados en el poema responde más a una caricaturización que sólo redonda

en una crítica a través de una mofa negativa. Es muy pertinente para aclarar este punto la distinción que al respecto propone Parrilla Sotomayor:

El humor satírico, por un lado, se funda en el contraste crítico de rasgos sociales representados en personajes, en tanto seres ideológicamente teñidos; y por el otro, el humorismo se funda en el contraste perceptual de situaciones o modos de ser representados, cuya expresividad se observa cargada de vitalidad y naturalidad. Visto de otro modo, en el humor satírico, se manifiesta en diversos grados la confrontación, la provocación y el sentido de angustia junto al humor, mientras que en el humorismo, el patetismo de la angustia neurótica y moral decrece hasta aparecer un tanto silenciado. El primero se inclina principalmente hacia el lado de la ironía, como acto crítico y burla; mientras que el segundo se inclina principalmente hacia el lado del juego como acto ritual y símbolo de liberación. (1997, pp. 46, 47)

Asimismo, encontramos una relación entre el “sentimiento de lo contrario” propio del humorismo y la presencia en el humor antipoético, señalada por Parrilla Sotomayor, de un principio de “hibridación intencional”, concepto desarrollado por Mijaíl Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1975), con el que designa a “la concurrencia expresiva en los límites de un solo enunciado poético de dos sentidos o visiones que surten un efecto de contraste creado de manera intencional” (Parrilla Sotomayor, 1997, pp. 22,23).

De la misma forma, la dimensión humorística en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar se instaura a través de una equiparación al mismo nivel de elementos y perspectivas divergentes, como lo sagrado y lo profano, lo culto y lo vulgar, lo extraordinario y lo corriente, lo velado y lo manifiesto, la cual permite, por un lado, una disolución del gravamen que mantiene las visiones de mundo a través de jerarquías consabidas y, por otro, genera un valor positivo al instaurar nuevas formas de correlaciones y, en esta medida, de coexistencias. Es entonces a través de la conjunción de elementos disímiles que se desata el desenlace humorístico, esto es, a través de las asociaciones antitéticas se produce el efecto final de risa. Así sucede con el tratamiento de la muerte en *Afrenta de la muerte*:

(...) La Muerte me perseguía por toda la cordillera de los Andes con su maletín negro en la mano.

La muerte andaba detrás de mí por los pasillos del Banco de Londres & Montreal Ltda.

La Muerte me acechaba en las avenidas de Río de Janeiro disfrazada como un vendedor de esencias.

La Muerte, llena de impaciencia, mordía uno a uno los ciento veinte dedos de sus seis hijos, de los cuales tres son bizcos y tres tienen el labio partido. (...)

La Muerte les habla mal de mí a los vecinos, me empuja en el metro, me espera a la salida de los cines,

la Muerte me oculta las recetas del médico, me derrama la leche, me esconde las medias,

la Muerte manda sus hijos a que me tiren piedra, que se burlen de mí, que me muestren la

lengua,  
la Muerte obstruye las cañerías de mi casa, se orina en el zaguán, abre goteras en el techo.  
Es evidente que la Muerte me persigue. ¿No les parece a ustedes? (1968, pp. 132, 133)

Al subvertir y cuestionar las motivaciones poéticas y su propio rol, el poeta insta una autocrítica que no lo exime de convertirse él mismo en motivo risible. Esto quiere decir que es una autocrítica que opera fundamentalmente una vez activado el efecto humorístico a través del *sentimiento de lo contrario* y de la *hibridación intencional*, lo que la diferenciaría de una autocrítica que adopta como horizonte referencial una unívoca, univalente y jerarquizada noción del quehacer poético y del sujeto que lo emprende.

Otro rasgo que comparte esta postura del poeta con el carácter de la risa surgida desde el humor popular y carnavalesco definido por Bajtín, es que también se encuentra “dirigida contra toda concepción de superioridad” (1989, p. 17). Se inhabilitan entonces las jerarquías y predomios en el tratamiento poético de temas, entidades, instituciones, personajes, élites o acontecimientos que por la gravedad que comportan, ya sea debido al peso histórico, religioso, o de tabú que acarrear, han merecido un tratamiento privilegiado y preeminente en la poesía.

La misma condición del poeta como ser excepcional y de pretensiones sempiternas palidece; podemos decir entonces que, dado que el poeta al momento de *autofigurarse* permite la coexistencia de elementos disímiles que en su conjunción discordante anulan cualquier preeminencia de temas que han sido destinados a ocupar un lugar privilegiado en el tratamiento poético, entre ellos la misma valoración en torno a la locución poética, recae entonces también sobre la figura del poeta un efecto de “desublimación”.

Inclusive, para Jaime Jaramillo Escobar tal figura del poeta no amerita gran importancia, no porque haya que desligar a la obra de su creador y negar así el origen que tiene en la producción concreta humana una obra, sino porque lo realmente importante es el encuentro con el poema que se posibilita por vía del encuentro igualmente con el poeta (Jaramillo, 2005, p. 22).

Este encuentro se propicia una vez la motivación del ejercicio poético ha superado la esfera personal y autorreferente para pasar a constituirse en una entrega a otros. Es poeta quien escribe procurando que se conquiste esta transferencia, pues nada se conseguiría con un poema cuyo destinatario es la misma subjetividad de quien lo ha

producido. No encuentra Jaime Jaramillo Escobar mucho sentido en la tarea de un poeta que desea su obra velada, de planteamientos oscuros e inaccesibles, que formula un lenguaje oscuro tal “a veces hasta el punto de que el poeta no se comprende a sí mismo” (Friedrich, 1959, p. 36), que sólo luzca un virtuosismo formal, y de trato restringido con modos de sentir y de pensar, con problemáticas e idiosincrasias que conciernen a toda una comunidad. Es así cómo en *San Lorenzo* hay un inciso en el curso narrativo que expone la historia de Julián Mesa y de la condición de la niñez campesina en Colombia para aclarar al respecto:

Me decís que si éste es un poema en prosa, o una prosa poemática. Yo digo que es un poema en versos, pero si hay problema, que sea para el crítico. Lo importante es que se entienda parcial o totalmente y que os diga lo que quiero decir, en verso y en prosa. Si el poema no se entiende, nada nos ganamos con calificarlo de poema. Preferible que fuera prosa y que se entendiera. Porque el que escribe para que no se le entienda, o está loco, o se burla de nosotros. Pero tú y yo, bien que estamos en nuestros cabales y por eso hablamos claro y recio. Hablaremos quedo cuando vayamos al hospital. (1991, pp. 74, 75)

Jaime Jaramillo Escobar piensa al pueblo como destinatario de su poesía y como uno de los motivos más estimables que pueden promover el propósito literario. Es por ello que cada poema suyo constituye un regalo para el lector, un regalo con miras a pertenecer a todos, ya que su apuesta es a la de una poesía que trascienda individualidades e intereses particulares. Jaramillo Escobar comprende la necesidad en Colombia de una poesía cercana a la comunidad aún cuando reconoce el esfuerzo de muchos por desintegrarla, por deshermanar a los hombres e instaurar el miedo y la violencia.

Otro de los aspectos en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar que imprime una lectura distinta sobre las nociones en torno al poeta y que interviene en su degradación o efecto de “desublimación”—recordemos, en el sentido de hacer descender la labor del poeta hasta el nivel de lo ordinario (el orden que pone en regla el día a día, la existencia concreta del hombre) — es el cambio en la percepción de la autoría literaria y del destino de la palabra poética. Jaramillo Escobar recuerda el origen colectivo de la poesía en algunas culturas en donde no es pensada como palabra privada o íntima, como si sucederá con la “lírica moderna”, sino como confluencia de toda la experiencia y el saber de la comunidad: “En sociedades más pequeñas y más sabias, donde todo se comparte y no existe la intimidad (en la maloca todos viven en el mismo espacio), la

poesía es una herencia común, y la alquimia del verbo se produce colectivamente del mismo modo—y en la misma ceremonia—en que se toma el yagé” (Jaramillo Escobar, 1991, p. 11). Por tanto, es claro que para Jaramillo Escobar el poema no se genera a raíz de la invención y creación endógenas de un único individuo, como producto *ex nihilo*, autorreferente y autosuficiente; el poeta no es un “sujeto fundador”, según la acepción foucaultiana, sino que se alimenta de fuentes populares y registros que superan el margen de lo literario, incluso de lo artístico, e incorpora al poema las voces y perspectivas de una colectividad. Esto incide a su vez en la formulación de relaciones antitéticas entre elementos disímiles que al interior del poema desatan el efecto humorístico, ya que allí bien se permite integrar recursos extraídos de contextos inopinados generando así una extrapolación de sentidos que dispara la plenipotencia de la palabra poética e instaura la licencia lúdica. Así lo percibimos en *Inscripción*, poema en el que Jaime Jaramillo Escobar se sirve de giros inusitados en las asociaciones verbales para proyectar otras maneras de figurarse como poeta, *autorrepresentaciones* que entrañan toda la esencia del juego:

(...) Experto en patadas a la luna, con tirabuzón y con mortal y medio. Campeón en todo deporte. Bailarín de fútbol. Fui con su compañía a felicitarle por haber ganado la maratón. (...) Espiritista. Parapsicólogo. Hipnotista. Diplomado en el Centro Esotérico Internacional de San Pablo (Brasil). (...) ¡Oh Hermano de la Acrobacia y la Pirueta, oh Astuto! Le hemos jugado malas pasadas a la vida, ardidés que ella no se esperaba, ¡oh maestro de la Treta y la Estratagema! (...)  
Incursión de supervivencia en la selva. Lo peor. (...) Al regreso falta uno que desertó. Vomitaba culebras, cabezas de gallinazo, una estampa de la Virgen del Carmen. Lo encontraron temblando entre una zanja. Un año de calabozo. Después escribió este libro de poemas. ¡Tenía que ser él!  
¡No perdamos el paso, oh Musa! Si el refrán dice que música adelante no suena, ¡por qué llevábamos la banda a la cabeza! (...). (1991, pp. 57, 58)

El poeta adopta registros populares del habla que expresan los modos de ser de una comunidad, que en esta poesía corresponde a la rural colombiana, de manera tal que su voz se funde en otras voces que dan cuenta de la idiosincrasia propia de una colectividad. La palabra poética no pretende emitirse desde un yo individual replegado en sí mismo, sino desde el sentir de un pueblo, luego “abandona el monopolizador monólogo egocéntrico para volcarse a la oralidad, para acoger la profusa vocinglería pública. Se vuelve colectivo y coloquial” (Yurkiévich, 1996:337).

Es así cómo el poeta acude a las voces de personajes reconocibles en el bagaje popular de la comunidad para desde ellas expresar su reflexión poética, esto responde a

un deseo de acercar la poesía al pueblo, de que éste logre identificarse en ella; la comunidad se convierte en el seno desde donde emerge y la destinataria hacia la cual incide el propósito de esta poesía, no es otro el deseo de Jaramillo Escobar de que “el pueblo entienda la poesía y le vuelva a gustar y se mire en ella” (citado en 1991, p. 26).

Jaime Jaramillo Escobar introduce en sus poemas múltiples *autorrepresentaciones* de sí mismo como poeta, en donde el sujeto textual encarna caracteres que efectivamente operan un descendimiento del poeta y de la poesía hasta la misma esfera de lo colectivo, de lo popular y de la vida concreta. Esta autofiguración en las voces de personajes que distan de asemejarse a la concepción hierática del poeta oscuro, del “poeta *doctus*”, del “poeta mago” y del “poeta vidente” — como sucede con el culebrero (*Perorata*), el augur rayano en la charlatanería (*Adivinando la suerte y Palabra mágica*), la pitonisa (*Palingenesia*), la señora del servicio (*Evangelio de Evangelina*), entre otros— siempre va acompañada en el poema de una reflexión humorística en la que Jaime Jaramillo pone de manifiesto su postura frente a lo que significa ser poeta en esta sociedad, reflexión que no tiene por objetivo otro que no sea el de asentar la importancia de la labor poética en función de la comunidad y no de una satisfacción individualista. Ejemplo de ello son los pronunciamientos de Evangelina en el *Evangelio de Evangelina*: “(...) He leído libros, Señor, a escondidas, y por eso sé que hay lo que se llama Estética, que consiste en decir las cosas como les gusta a los patrones. Y todo lo que provenga de los pobres es antiestético, por ejemplo el hambre y la poesía revolucionaria. (...) Y ésta la conclusión: el arte puede esperar. Los pobres no pueden esperar. He dicho” (1991, pp. 151, 153).

También en *Palabra mágica* encontramos una *autorrepresentación* del poeta en la voz de un profesor esotérico que nos vende el sortilegio de su poesía milagrosa y su dominio del verbo como fórmula eficaz en tratamientos para atraer el amor, la belleza y la fortuna; se trata de una reversión paródica de la concepción del poeta como “alquimista del verbo” y “vidente” en búsqueda de lo desconocido a la que aludía Rimbaud, y que constituye un rasgo propio de la “lírica moderna”. Por un lado, hace descender a la palabra poética del pedestal de lo trascendente y al poeta como demiurgo modelador de magia a través del lenguaje, hasta los requerimientos pedestres de los clientes de un lenguaraz curandero, autorretrato que en la convergencia de dos nociones contrarias en torno al poeta genera un efecto humorístico; y, por otro, se permite la

dotación y conjunción de sentidos en la materialidad del poema con el fin de acercarlo también a elementos verificables en el mundo vivencial:

“*Lebracu Daguvar Minosca*”, mi verdadera vocación ha sido  
la hechicería, la alquimia, la metalurgia,  
Es decir, transformar. Siempre me ha gustado que las cosas  
sean de otro modo, no sólo la poesía. (...)  
“*Lade Lebracu Ralco*”, le tengo la contra para que su prínceso  
no se enamore de otra.  
Dos gotitas en la coca-cola, no se preocupe, no se notan.  
Y este polvillo para el café. Es un encantamiento; su prínceso  
la seguirá dócil como un perrito.  
Cuando se canse de él, no lo dude, venga, hágame otra visita,  
yo tengo la cura para todas las situaciones.  
Mientras usted se conserve bella (y rica) la magia funciona, esté segura.  
¡En estos tiempos hay tantos hombres decididos a dejarse atrapar!  
Profesor Jaramillo, de lunes a viernes, de 9 a 12 y de 3 a 6. Sábados  
y domingos no me pregunte qué hago.  
Problemas en el amor, problemas de salud, problemas de dinero,  
problemas de trabajo, la poesía lo resuelve todo, la poesía hace milagros.  
Pero sólo la mía, fíjese bien, ¡no se deje engañar de la competencia! (1991, pp. 106, 108)

La relación que se establece aquí entre magia y poesía no es, de ninguna manera, del mismo orden de aquella formulada por el romanticismo, en escritores como Novalis, y por la poesía moderna, en la cual Mallarmé maximiza la convicción en esta correspondencia al conceder total primacía en la composición poética a la fuerza sugestiva de la sonoridad y al seguimiento del dictado del lenguaje mismo sin supeditación a las exigencias del sentido. Para Mallarmé, “escribir poesía significa evocar, en una oscuridad expresamente buscada, el objeto no nombrado por medio de las palabras alusivas, jamás directas; supone una tentativa cercana a la creación, únicamente puesta en juego por el encantador de letras que es el poeta” (Citado en Friedrich, 1959, p. 211).

La equiparación entre mago y poeta que Jaime Jaramillo Escobar sugiere deriva a su vez paródica y autoparódica si consideramos que funciona en un sentido diametralmente opuesto, aún cuando hace expresa esta relación (““*Lebracu Daguvar Minosca*”, mi verdadera vocación ha sido la hechicería, la alquimia, la metalurgia, es decir, transformar”), y que se muestra infractora frente a los principios que en la “lítica moderna” constituyen la analogía entre la operación mágico-alquímica y el poder concertador y evocador del lenguaje, entre ellos, el del hermetismo y el sentido velado,

el apartamiento de la “trivialidad de lo real” (Friedrich, 1959, p. 48) y la preponderancia de la armonía y el ritmo sobre el contenido. Al poeta concertador de las “relaciones anímicas, musicales, las secuencias de acento y tensión, ya emancipadas del significado de las palabras” (Friedrich, 1959, p. 36), al poeta regente del “hechizo de la fantasía” (1959, p. 36) y regulador de la “magia del lenguaje”, de la “palabra conjuro” (1959, p. 76), en donde prima sobre la asociación lógica una avenencia de las palabras a partir de ritmos y sonidos; al poeta de la “fantasía dictatorial” cuya lírica aspira a ser transmutadora de la realidad trivial y conocida, sucede el poeta ejecutor de una palabra que busca ser efectiva desde el contenido inmediato que comporta en una realidad conocida también inmediata. En la poesía de Jaime Jaramillo Escobar, se emprende un ejercicio con la palabra con el claro deseo de comunicar algo, relegando así cualquier propensión a una “oscuridad deliberada de sentido” (1959, p. 14).

La palabra poética no opera aquí como agente transformador que “sumerge de nuevo las cosas triviales en el misterio de su origen metafísico y descubre las recónditas analogías que existen entre los distintos miembros del Ser” (Friedrich, 1959, p. 76); por el contrario, la palabra poética en Jaime Jaramillo busca aproximarse a esa realidad consabida para dotarla de nuevos sentidos sin desdeñar la dimensión concreta y conocida de lo real que se devela a todos por igual, poesía que no acude a “la oscuridad [que] protege de los ojos vulgares, hace más precioso el valor de la obra y confirma la comunidad con una aristocracia social y espiritual” (1959, p. 187). Ocurre allí una merma en la preponderancia subjetiva del poeta como individuo y centro en el destino de la poesía. Para Jaramillo Escobar este destino corresponde a la comunidad y de allí que si la figura del poeta es importante es sólo porque él vehicula un canto que quiere que pertenezca a todos: “La mayor aspiración de un poeta es que el poema se vuelva anónimo, que desaparezca el nombre del poeta y que el pueblo incorpore el poema a su vida. Incluso, lo utilice para otras cosas, que lo vuelva refrán, que hable con él, le quite o le ponga, que haga lo que quiera...” (Citado en Jaramillo, 1991, p. 26).

Una vez revisado el concepto de humor, lo que nos proponemos a continuación es establecer los puntos de convergencia entre el ejercicio poético y la naturaleza lúdica para, de esta forma, identificar una dimensión del juego que tiene lugar en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar.

## B. CONVERGENCIA ENTRE LA ESENCIA LÚDICA Y EL CARÁCTER POÉTICO

En el humor, la reconfiguración de concepciones y nociones a la que da paso la conjunción de visiones múltiples sobre el mundo y de elementos y categorías disímiles, engendra la posibilidad de ser y de ver las cosas de otras maneras, posibilidad que en la poesía se genera a través del desenvolvimiento de la palabra poética y del ensanchamiento significativo que conlleva a una consecuente propulsión de sentidos; a este rasgo lo identificaremos aquí con la propiedad lúdica de la poesía, la cual encuentra en el humor su máximo promotor.

Lo que nos proponemos a continuación es señalar en qué consiste y cómo se manifiesta esta dimensión lúdica en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar que, como veíamos anteriormente, acoge la expresión humorística con el fin de evidenciar diferentes apreciaciones de lo real y de instaurar múltiples relaciones entre las diversas aristas que lo componen.

Conviene entonces despejar el sentido que cobra el juego con relación a la creación poética, relación que puede establecerse desde más de un ámbito pero que en este estudio abordaremos desde tres perspectivas fundamentales: 1) el terreno poético como concurrencia multiforme de las palabras en donde se aviene una fuente de sentidos que el poeta concierta a través de dinámicas propias del juego, 2) la función lúdica de la poesía y del arte al interior de las diferentes esferas de la cultura y, 3) la poesía entendida a sí misma como emergente del juego y en la forma plena del juego.

Para llevar a cabo este rastreo partiremos desde la base teórica que nos proporcionan tres autores a propósito de la propiedad lúdica de la poesía, estos son, Saúl Yurkiévich y sus consideraciones sobre las potencias de sentido que se generan a través del significativo en el lenguaje poético; Johan Huizinga y las relaciones que establece entre juego, poesía y cultura en su trabajo *Homo ludens*; y algunas apreciaciones de Raúl H. Castagnino sobre la literatura en cuanto “función lúdica del espíritu”.

## 1. POETA PRESTIDIGITADOR: ENSANCHAMIENTO GENERADOR Y *PERFORMANCIA DE LA PALABRA POÉTICA*

A la alianza entre la función lúdica y la función estética que se instaura en la creación poética la identifica Saúl Yurkiévich con “un interregno festivo” (1978, p. 166). Se trata de la libre confluencia de relaciones fundadas en el potencial significante que el poeta modela con miras a una fecundación de la palabra que la hará fértil en indeterminadas proyecciones en el ejercicio escritural, detonación de incesantes y emancipadas posibilidades de unidades de sentido, de múltiples vínculos entre significantes y significados que no se rigen por asociaciones consabidas o referenciales.

El texto poético deviene entonces espacio liberador para una licencia creadora que establece sus propias reglas y que no se constriñe por limitante alguna que imponga presupuestos al momento de la ejecución poética. Zona de suspensión, de distensión, de generación es el ejercicio poético, aquiescencia para la creatividad que no desdeña material alguno, que se permite extraer cuanta riqueza significante halle en los diferentes niveles de una lengua y modelarla de modo tal que favorezca una génesis semántica sin restricción. La poesía es un juego en el que se permite ser tantas y diferentes cosas a la vez, “correspondencia entre palabras: conciliábulo, concierto, conjura, componenda”; el poeta, propulsor del ingenio que es capaz de crear indeterminados mundos de significación una vez superados la reglamentación y el orden de lo real unívoco establecido, “confabulador con la palabra, travieso tramoyista” (Yurkiévich, 1978, p. 168).

Estas definiciones y rasgos de la poesía que aporta Yurkiévich en *La confabulación con la palabra* resultan muy pertinentes al momento de delinear un territorio en el que veremos estrecharse cada vez más las relaciones entre el ejercicio poético y una esencia lúdica que le es entrañable, podríamos decir, incluso, connatural. Nos ocuparemos a continuación de la delineación de aquellos rasgos propios de la esencia del juego que coinciden con características que alberga el ejercicio poético, rasgos que, una vez dilucidada su naturaleza, estaremos en condición de identificar en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar.

## 2. A PROPÓSITO DE LA DEFINICIÓN DE *JUEGO* Y SU RELACIÓN CON LA POESÍA

El historiador y filósofo holandés Johan Huizinga constata en su trabajo *Homo Ludens* (1938) el vínculo entre la esfera lúdica y la función poética, una vez ha descrito todos aquellos rasgos a través de los cuales delimita la naturaleza del juego. De esta forma, en el capítulo “Esencia y significación del juego como fenómeno cultural”, establece como características propias del juego: 1) El *sentido* del que provee a la “ocupación vital. Todo juego significa algo” (Huizinga, 1998, p. 32), esto quiere decir, el juego entendido como mucho más que la respuesta a una necesidad biológica o fisiológica en seres humanos o animales, pues alcanza el nivel de una función social llena de significado (1998, p. 36). Es a partir de allí que Huizinga abordará el juego, como estructura social, juego social, dirección en que también nosotros lo trataremos. 2) Se trata de una actividad libre, gratuita, desinteresada, a través de la cual no pretende reportarse utilidad alguna. No se lleva a cabo por la imposición de un deber o por la satisfacción de una necesidad. Por ello mismo, el tiempo de juego no tiene que corresponder necesariamente a los otros tiempos instaurados para el cumplimiento de actividades a las que sí corresponde un rigor de inicio o de finalización: el hombre inicia o abandona el juego cuando desea. De aquí se deriva la siguiente característica, 3) el juego es algo diferente a la vida habitual, “consiste en escaparse de ella a una esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia” (Huizinga, 1998, p. 43).

Pero dicha “esfera temporera” también 4) cuenta con una delimitación temporal y espacial, es decir, comienza y finaliza en un determinado momento, así como también se desenvuelve en un cierto margen en el que se encierra a sí misma para marcar con respecto al exterior un estado de excepción y exclusión. Así, subraya Huizinga, la delimitación espacial de la acción sagrada o evocadora de un orden superior que cuenta con su propia dinámica interna es la misma que la del juego; cumplen la función de juego en su forma y delimitación el círculo mágico, el templo, el escenario, el estadio, el estrado judicial, etc. (1998, p. 46).

La delimitación en el tiempo del juego conduce a que se dé en éste 5) una licencia de repetición, de re-creación y de rememoración en cualquier momento una vez ha ocurrido y ha finalizado, esto es válido para las manifestaciones del juego en todas las esferas culturales, a saber, para el juego infantil, para la competición deportiva, para la reactualización del mito en el rito, etc. La delimitación del juego deriva, a su vez, en la 6) creación de un orden en el que se formula. El juego es puro y perfecto orden. Las reglas que en él se dictan son inapelables, una falta en el cumplimiento de alguna de ellas acaba con el juego. Entre las características fundamentales del juego, Huizinga señala por último 7) la figuración que en él tiene lugar, esto es, el juego, en tanto cancelación temporal de la regencia de la vida corriente, permite que las cosas sean *otras* a las que son en el mundo habitual. De este modo, en el juego podemos ser y hacer cosas distintas a lo que de corriente somos y hacemos, *figuramos* y *representamos* la realidad de forma distinta a la admitida de ordinario (1998, p. 50).

Hemos mencionado hasta aquí los rasgos fundamentales que adjudica Huizinga al juego, con el objeto de establecer a continuación los múltiples puntos de convergencia entre la función lúdica y el ejercicio poético. Vale la pena aclarar, sin embargo, que, dadas las numerosas relaciones que el autor establece allí con el fin de afianzar esta correspondencia, nos ocuparemos aquí solamente de aquellos rasgos fundamentales por medio de los cuales es posible rastrear en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar una certera dimensión lúdica que abre camino hacia una colectivización de la palabra poética.

El primer indicio que nos advierte de esta convergencia es la propiedad de intermisión que tienen en común la poesía y el juego. Ambos configuran un espacio libre que pone en cesación las regulaciones y sujeciones de órdenes ajenos al mundo que allí se instaura. El mundo que allí tiene lugar se rige por sus propias reglas y comporta un lugar y tiempo de suspensión de las formas de ordenación en la vida habitual, de las formas usuales, acostumbradas y consolidadas de ser las cosas.

Conviene en esta correlación Yurkiévich cuando afirma que la función estética de la poesía, de mano con la propiedad lúdica, conforma un “interregno festivo”, esto es, “un aparte que absuelve del constreñimiento de lo real empírico, no sujeto en principio a subordinación utilitaria” (1978, p. 166), caracterización de la poesía que concuerda con

una de las definiciones de juego que aporta Johan Huizinga. Para Huizinga, el juego opera como un “*intermezzo* en la vida cotidiana” (1998, p. 44), ya que al tratarse de una “actividad provisional o temporera. Actividad que transcurre dentro de sí misma y se practica en razón de la satisfacción que produce su misma práctica” (p. 44), se configura en ella un “mundo de temporada” (p. 53) situado al margen de la vida corriente.

El “interregno festivo” que en ella se propicia guarda importantes similitudes de efecto con el “mundo de temporada” (Huizinga, 1995, p.27) que se crea en el juego, de éste también podemos decir que “se juega, se lleva a cabo la representación, dentro de un campo de juego propio, efectivamente delimitado como fiesta, es decir, con alegría y libertad” (Huizinga, 1995, p.27), como sucede en los juegos sagrados y festivos.

El juego se desenvuelve en un ámbito que deroga, temporalmente, los principios que rigen la vida cotidiana, esto es, las cosas como son en una serie de prácticas y concepciones que se han estandarizado, convirtiéndose así en su usual y normal modo de ser. Así, “en la esfera del juego las leyes y los usos de la vida ordinaria no tienen validez alguna” (Huizinga, 1998, p. 50), inhabilitación que genera la licencia de que allí “somos otra cosa y hacemos otras cosas” (p.50). Esta licencia implica una *reordenación* de las cosas, en donde éstas son vueltas a presentar de una manera que bien puede apartarse de la sólita, de la necesaria o de la lógica; en una palabra, se *representan*. Esta licencia es común también a la poesía; el poeta modela realidades a la base de otros significados:

(...) Mi verdadera vocación ha sido  
la hechicería, la alquimia, la metalurgia,  
Es decir, transformar. Siempre me ha gustado que las cosas  
sean de otro modo, no sólo la poesía”. (*Palabra mágica*, Jaramillo, 1991, p. 106)

### 3. LA AUTORREPRESENTACIÓN LÚDICA EN EL POETA

Al juego lo identifica Huizinga con una representación, una figuración en donde se hace las veces de algo o se es algo, característica que se aplica a todas las manifestaciones lúdicas en la cultura, desde el juego infantil hasta las competiciones y la reactualización del mito que tiene lugar en las ceremonias de conmemoración de un

evento cósmico (1998, p. 54), en donde, a través de la danza, el canto y los atavíos, se instituye un mundo aparte con su propia regulación. Afirma Huizinga, a propósito de estos últimos, que “ese ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz. La extravagancia del juego es aquí completa, completo su carácter extraordinario. El disfrazado juega a ser otro, representa, es otro ser” (1998, p. 51).

Así también, el niño, el participante del rito y de la fiesta sagrada, el competidor y el actor encarnan algo diferente a lo que son de ordinario. En la representación, asegura Huizinga, se ejecuta “una escapada de la realidad habitual, una transposición de ésta en un orden superior. (...) Se copia algo, se representa algo en más bello, sublime o peligroso de lo que realmente es. (...) Es una realización aparente, una figuración, es decir, un representar o expresar por figura” (1998, p. 52).

Ahora bien, no es necesario ir tan lejos para concertar que en dicho “expresar por figura” claramente puede establecerse un punto de confluencia con la función poética; Huizinga lo hace desde el principio al considerar la propiedad de la imagen poética y la transposición de sentidos que allí se opera: “Todo hablar es un expresarse en imágenes. El abismo entre la existencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino con la chispa de lo figurado. (...) La poesía cultiva deliberadamente el carácter figurado del lenguaje. Lo que el lenguaje poético hace con las imágenes es juego” (1998, p. 232).

No obstante, lo que nos interesa establecer a partir del carácter de la *representación* es su aplicación, no sólo al lenguaje poético, sino también a la figuración que el poeta hace de sí mismo en el ejercicio poético. Sugerimos que no sólo hay una *representación* del orden de las cosas a través de la figuración poética, sino además una *representación* de quien ejecuta y maniobra dicha figuración, generando así no sólo otras combinaciones y producciones de sentido a través de la transposición y el ensanchamiento de la palabra poética, sino una licencia en la multiplicación de figuras que el poeta adopta para *autorrepresentarse* y a las cuales se permite *reproducir*, tanto como hace el niño cuando juega, el actor cuando encarna un personaje o el sacerdote cuando oficia la ceremonia evocadora y actualizadora de un acontecimiento arraigado en la creencia comunal. A este respecto, en su obra *¿Qué es literatura?: La abstracción ‘literatura’. Naturaleza y funciones de lo literario*, el crítico literario argentino Raúl H.

Castagnino estudia diferentes consideraciones aportadas por teóricos y escritores a propósito de la literatura comprendida como “función lúdica del espíritu” y de las relaciones que guardan entre sí juego y literatura. Castagnino expresa la representación que juega el poeta estableciendo una semejanza con el juego que emprende el niño; pensando en el poema *Los árboles* de Juan Ramón Jiménez, Castagnino constata este rasgo que Huizinga ya había conferido al juego como transposición y revestimiento de un aspecto distinto al que tienen en la vida habitual las cosas, y afirma que en el poema del escritor novecentista “se produce una sustitución fantástica: el poeta transformado en árbol. Esto es puro juego de representaciones, el mismo que realiza el niño cuando en sus correrías se convierte en vigilante, en ladrón; cuando volcando una silla la transforma en poderoso automóvil. El poeta juega en la misma forma en que el niño” (1972, p. 113).

Castagnino continúa con la exposición de varios enunciados de poetas que defienden esta analogía entre el poeta y el niño. Entre ellos se encuentra la apreciación de la poeta y educadora Frida Schulz de Mantovani, quien afirma la raigambre del juego infantil en el símbolo y asegura que “el niño cumple las reglas de su juego casi con el mismo criterio que impulsa al poeta cuando actúa en su función creadora... El poeta y el niño han obrado con profunda seriedad...El poeta crea un arte y el niño crea un juego. (...) [El poeta] lleva otro mundo dentro, como el niño” (citado en Castagnino, 1972, pp. 117, 118). De la misma manera, asegurará Huizinga que “para comprender la poesía hay que ser capaz de aññarse el alma, de investirse el alma de un niño como una camisa mágica y de preferir su sabiduría a la del adulto” (1998, p. 212).

En lo que respecta a nuestro poeta, Jaime Jaramillo Escobar encuentra en el regreso a la infancia un motivo valioso que puede inducir la producción de una obra poética estimable. Este es, justamente, el argumento de *Sarta del río Cauca*, texto en donde el poeta se hace niño de nuevo para reencontrarse con el mundo pleno de sentido que nutrió su edad temprana, aquella que aún vemos perdurar en su memoria:

(...) Yo tenía trece años, mi caballo tenía cinco; éramos muy jóvenes para andar solos por ahí.  
Qué amigazo era mi caballo, más inteligente y más instruido

Que yo, (...)  
Yo sé que ese caballo dejó de existir hace mucho tiempo y que yo le sobreviví injustamente.

Era un caballo blanco de largas crines, llamado don Palomo Jaramillo. (...)  
 Desde que no tengo caballo y me veo obligado a rodar en auto, vivo completamente extraviado dentro de mi auto. (...)  
 Pero mi caballo sí que sabía de paisajes, era un caballo paisajista, Un caballo de un solo caballo, pero más majestuoso que el Roll Royce de la reina.  
 El río más bello del mundo es el primer río, donde nos bañamos desnudos,  
 Y los demás son los otros ríos, así como las otras mujeres y los otros amigos.  
 Si el río Magdalena no me dijo nada cuando yo estaba muchacho, ya para qué me habla; que no me hable. (1991, pp. 37, 38, 39)

La figuración de su *yo-niño* que subsiste en el poeta sólo es posible por una razón, y Jaime Jaramillo nos habla de ella en el poema *Palabras mayores*: “Si aquel recuerdo de infancia resurge ahora en tu mente, es porque sólo lo que se entierre vivo vivirá” (1991, p. 62).

Huizinga advierte, a partir de la literatura antigua, el desenvolvimiento del poeta en una multiplicidad de figuras, proliferación del quehacer poético manifestado en diversos estadios y oficios de la vida social que no responde a otra cosa que a la intervención de la poesía antigua en todas las esferas vitales. Esto debido a que, asegura Huizinga, “toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición” (1998, pp. 212, 213). Así, continúa Huizinga:

Del poeta-vidente se van destacando poco a poco las figuras del profeta, del adivino, del mistagogo, del poeta-artista y, también, la del filósofo, el legislador, el orador, el demagogo, el sofista y el retórico. (...) La figura del *vate* se refleja, en toda una serie de sus facetas, en el *thulr* de la literatura nórdica antigua (...) El *thulr* se presenta tan pronto como el portavoz de las fórmulas litúrgicas, como el actor en la representación dramática sacra, o como el sacrificador y, finalmente, como mago. A veces parece ser tan sólo poeta cortesano y orador; otras se designa su oficio con el nombre de *scurra*, bufón. El verbo correspondiente, *thylja*, designa la recitación de un tema religioso y, también, hechizar y murmurar. El *thulr* es el que conserva todo el saber mitológico y toda la tradición poética. Es el sabio anciano que conoce la historia y la tradición, es vocero en fiestas y expulsa detalladamente la genealogía de los nobles y de los héroes. (1998, p. 213)

No obstante el innegable apartamiento de la poesía con respecto a la esfera social y vital que arriba con la intimidad de la “lírica moderna”, se sortea el abandono de esta

característica lúdica con la ruptura de la expresión unívoca, solipsista e intimista a la que da lugar a una persistente voluntad de *autorrepresentación*, identificación y participación en las múltiples y disímiles estancias de la vida social, de la que participan poetas como Jaime Jaramillo Escobar. La pregunta que sobreviene es, entonces, ¿cómo se configura en términos de juego las *autorrepresentaciones* en este poeta?

En el capítulo anterior proponíamos los recursos del humor, entre ellos, la conjunción disonante de elementos y el efecto desublimador, como propulsores de la adopción de una idiosincrasia popular y comunitaria en la que Jaime Jaramillo se *autofigura* a lo largo de muchos de sus poemas. Encontramos que el rasgo que dota estas *autorrepresentaciones* de una indisoluble esencia lúdica es la apertura y la disposición a jugar a ser otros, a ocupar el lugar de otros, a mediatizarse en otros a través del poema, rasgo del que da cuenta la poesía de Jaime Jaramillo Escobar.

Dado que para hacerse a figuraciones que implican un *ser-otro*, debe adoptarse todo lo propio de ellas, Jaime Jaramillo no relega material alguno que desde la palabra pública y popular corresponda a la configuración de dichas representaciones. Veremos posteriormente que este deseo de compenetración con otros a través de la representación responde en Jaime Jaramillo Escobar a un motivo más profundo en referente con un vínculo entre poesía y comunidad. Así pues, esta poesía cumple con aquel rasgo del que hablaba Yurkiévich, en donde “ningún sector de la lengua es poéticamente inutilizable”, al ser la poesía la “única escritura capaz de poner en funcionamiento la extensión total de una lengua (...). Considerando al lenguaje espejo de la realidad, incorpora todas las parcelas lingüísticas, todas las hablas y todos los hablantes. Si cada una de ellas conlleva la referencia a la realidad de donde proviene, la suma connota una representación de la realidad integral. La totalidad lingüística representará la totalidad de lo real” (1978, p. 168).

Esta proliferación de múltiples sentidos a través de la inclusión de todos los sectores lingüísticos en el significante poético sobresale en *Multi-poema*:

(...) Tuve el tifo exantemático. Esto fue en Niverengo. Y después tuve la erisipela.  
Pero antes había tenido la tosferina y la rociola, en las ácidas tierras del Cauca,

Donde también padecí la fiebre amarilla y el paludismo y me tuvieron que aplicar la raquídea.  
(...)

Estuve en Anolaima, en Anaime, fui alcalde en Anzá, inspector en el Nechí,  
Estuve con Gabriel en Ambalema, es Sutatausa, en Moniquirá,  
Fui de paseo a Majagual, anduve un tiempo por el Vichada, Campoalegre, Vistahermosa,  
Coconuco, el Tonusco,  
No dejé de ir a Natagaima, Salamina, Cucunubá, Iscuandé, (...)  
También estuve trabajando en Cajamarca, en Boavita, en Fusagasugá, en Campo de la Cruz,  
Tuve un empleo de escribiente en El Doncello, de secretario en Jamundí, recolector en  
Patiobonito, jardinero en Dosquebradas,  
En San Onofre tuve una novia, en Sahagún y en María la Baja,  
Me embarqué en el Guaviare, fui a salir a Calamar (...).

Practiqué la sinestesia, la ataraxia, la calistenia,  
Toleré la falencia, la exacerbación y la asepsia,  
Conviví con la sevicia, la astucia, la avaricia, la sandez,

Me aficioné a la gimnasia, el sofisma, la frecuencia y la praxis.  
Conocí la fragancia, la adolescencia, la franquicia y la vagancia,  
La ofuscación, la picardía, la truculencia y el éxtasis,  
Disimulé la retórica, la disnea, la infidelidad, la gramática,  
La afasia, la carencia, la sintaxis y la estética. (1991, pp. 103, 104, 105)

Encontramos en el carácter de la *autorrepresentación* una afinidad con la inserción de un “discurso bivocal e intrínsecamente dialogizado” propio de la antipoesía al que se refiere Parrilla Sotomayor. Este “bivocalismo” consiste en el encuentro de la palabra propia con la palabra ajena (1997, p. 31), y tiene sus raíces en las “imágenes del lenguaje” o “bivocales”, designación con la que da en llamar Bajtín a “las imágenes no de objetos externos o ideas sino del estilo de alguien que no es el poeta con su particular voz. Se usan para convertir ciertos rasgos de la expresividad ajena en objeto de representación. Lo que importa es, pues, la manera en que el ser imaginado o real que habla en el poema se proyecta al mundo” (citado en Parrilla Sotomayor, 1997, p. 23).

De esta forma, asistimos con Jaime Jaramillo Escobar a la confluencia de una multiplicidad de voces que se funden en la *autofiguración* del poeta, quien entra en diálogo con ellas, es decir, se abre paso más allá de un monólogo consigo mismo, con sus propias concepciones, con sus propias palabras, con su propia representación consabida de poeta.

El poeta es aquí quien oficia el juego, el rito, el festín con la palabra, en un espacio de cesación de legalidades y modos de significación que rigen y constriñen.

Este rasgo se asienta en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar a través de la puesta en contraste, como veíamos en la dimensión humorística, y también a través de la inflación verbal que se alimenta de toda la materialidad significativa para dar paso a *representaciones* que redefinen el ejercicio poético mismo. Así lo percibimos en *Perorata*:

(...) Os voy a decir, señores, sí, os lo voy a decir, qué es lo que hace el poeta:  
Poner una veleta en la ventana para desorientar a los pájaros.  
Labrar peces de hielo para cambiárselos al Mar por peces verdaderos.  
Guardar granizo en la bodega para comer en verano delante de los amigos.  
Descubrirse ante el ventarrón y entregarle su paraguas al revés.  
Borrar con la manga las manchas de sombra en los cristales.  
Subirse en una silla de tijeras para pintarle bigotes a la luna.  
Escudriñar el horizonte para ver si en el viento hay un señor con cabeza de pájaro.  
Decirle a la Aurora dónde vive un malvado para que no pase por el patio de su casa.  
Cuando el arco iris aparece, ir y amarrarlo de pies y manos para ver cómo brilla de noche.  
Pescar antenas de televisión y rajarles el estómago para sacarles todas las imágenes de mujeres que se han tragado.  
Colocar faros de espejo en la alcoba para los grandes bacalaos de ojos de reina.  
Ir a contemplar los negritos en la playa, que le arrancan mechones a una nube de verano para hacer ovejas con cara de cera negra. Para hacer palomas con pico negro. Para que sus mamás los regañen por haber dañado el cielo.  
Si se encuentra un cocodrilo cantar himnos con él, y en general cantar con todos los seres, hasta con una máquina que es tan fiera, o con un ángel supersónico.  
Hacerle al jardín la visita de cortesía.  
Manejar el agua con el dedo chiquito y decir todo lo que le dé la gana, que para eso es poeta.  
No dejar nunca de pensar en lo que está oculto, a fin de descubrirlo.  
El poeta es el que saca un sombrero del buche de un conejo.  
Y muchísimos otros trabajos que no revelo para que vosotros no aprendáis el oficio de poeta.  
Os han dicho, sí, yo sé, os lo han dicho, lo que es la poesía. La poesía es todo eso que os han dicho, y también esta cajita roja vacía en la que, como podéis verlo, no hay nada, absolutamente nada, sino ella misma sola por dentro.

Adiós señores, ya me voy, viene la policía. Os dejo mi sombra. (1991, p. 33-36)

El juego, al igual que la poesía que habita en esta “cajita roja vacía”, obedece a múltiples impulsos pero también vale por sí mismo, no tiende a un provecho o fin, sólo interesa la complacencia y la distensión que en él se alcanza, su gratuidad que no responde a un deber o a una imposición.

A lo largo del poema, el juego se asienta por medio de la constante interpelación al lector-espectador del espectáculo, así como también a través de la lengua creativa, colorida, quimérica, llena de sorpresas, pues el portento que el prestidigitador nos muestra —el poema— es aquél que se está formando y deslizando en el justo instante de su alusión bajo la materia verbal que lo tornea. Por ende, cuando arriban ondulando,

serpenteando, amansando y embelesando las palabras del poeta, cual encantadoras de bestias, se trata del poema a cuya epifanía estamos asistiendo, el cual se ensortija en su vara de domador, asomándose de soslayo ante los ojos ávidos y curiosos del público y desapareciendo rápidamente:

¡Señoras y señores, oh, señores!

Mirad esta caja roja. ¿La veis? En ella traigo mi poema, que se irá desenrollando ante vosotros, aquí frente a vuestras miradas, haciendo sonar sus crótalos de colores y estirando la cabeza para veros mejor y de vez en cuando lanzaros un picotazo.

Ya la voy a abrir, la estoy abriendo, ya se mueve, poned atención, el poema empezará a salir pronto de esta hermosa caja roja con música incorporada, esta caja de sorpresas tan liviana y tan bella.

Mientras muevo mi mano en su interior para amansar el poema, os voy diciendo, oh señores: no leáis poemas pesados, ni ásperos. El poema tiene que ser flexible, escurridizo, ondulante, con un cuerpo frío que os estremezca y en la cabeza una boca capaz de haceros cualquier cosa.

Atención, señores, ya empieza a salir el poema. Mientras sale, os voy diciendo, oh señores: no comáis poemas calientes; el buen poema se come frío. (...)

¡Señores, oh señores! Esta caja ha viajado conmigo medio mundo. No siempre he puesto en ella ágiles y rebeldes poemas. A veces también mi muda de ropa. Pero es la caja del poema, de todos modos. Consideradla si queréis como una jaula. En ella he llevado el pájaro que no existe.

Los de más cerca, apártense un poco. Los de más allá, acérquense más. Hagan un círculo perfecto, tómense de las manos, aquí está saliendo esta cosa verde que es el poema. A ver, caballero, ¿cuánto cree usted que tiene en su bolsillo? Déme la mitad y verá el monstruo completo. No es para mí, es para comprarle la leche a él (...). (1991, pp. 33, 34)

Es por medio del juego en donde se hace posible esta *refiguración* de la poesía y del poeta; disolución de los límites que promueve la movilización de las fijezas y de un poema en devenir, en *performancia*. Se cumple también aquí la definición de la poesía como un juego, pues instaura su propio orden y espacio; aquí, el poema, como el juego “oprime y libera, arrebatata, electriza, hechiza” (Huizinga, 1998, p. 47).

Jaime Jaramillo Escobar se incluye en una representación histriónica y lúdica que subvierte nociones consabidas en torno a la figura consagrada del poeta. Aquí, el escritor se hace a la figuración del culebrero de pueblo, del fascinador, del prestidigitador que muestra su *poema-prodigio* al público.

Esta puesta en *performancia* de la poesía de Jaime Jaramillo Escobar responde a un elemento común que comporten tanto poesía como juego: se trata del “como si” que ambos acogen en virtud de la transfiguración de la realidad que permiten. Por una parte, es el “como si” que Yurkiévich ha identificado en dos niveles de aquella poesía a la que atañe un talante humorístico, el primero como “relativo a la ficción literaria de primer

grado, y el otro simulacro, el humorístico, que parodia el estilo serio” (1996, p. 148); por otra, es el “como si” que Johan Huizinga encuentra en la “representación de algo” que se lleva a cabo en la esfera del juego (1998, p. 51), es la extrapolación de un estado de la realidad a *otra cosa*, en donde se *es* o se representa algo diferente de sí en el mundo habitual. El juego entendido así es “una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente” (1998, p. 51), y que se halla en diversas manifestaciones culturales como el disfraz, la máscara, el rito sagrado y festivo, el juego que emprende el niño y la competición.

Retomando lo anterior, diremos que tanto poesía como juego vuelven a presentar, *re-presentan*, un carácter que dista de ser el instituido en las relaciones establecidas desde el orden reiterado por la disposición regular en la vida habitual; más aún, no importa si ese carácter que se *re-toma* desde lo corriente es *re-presentado* de una forma que contradiga la primera figuración hecha desde las concepciones *establecidas*, desde lo admitido por costumbre o por convención, esto es, desde lo consabido. Esto dado que el juego que así se instaura crea sus propias reglas y categorías, su propia ordenación, lo cual da relieve a una dimensión de lo serio con la cual el juego no riñe si se tiene presente que en él se configura un mundo que marcha al compás de estrictas e inexcusables prescripciones, cuya falta de cumplimiento no sólo desmantela el paréntesis en la vida ordinaria y el estado de excepción que el juego nos ofrecía, sino también la integridad del mismo.

Si hablamos de un cabal cumplimiento de los preceptos que lo constituyen y de un compromiso por parte de quienes en él participan, el juego alberga una absoluta seriedad, mas si pensamos en lo serio como lo perteneciente al orden que pone en regla a la vida, el juego sí abandonaría este margen. De la misma forma en que sucede con el juego, advierte Huizinga que “si se considera que lo serio es aquello que se expresa de manera consecuente en las palabras de la vida alerta, entonces la poesía nunca será algo serio. Se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habita el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa” (1998, p. 211, 212).

Esta licencia es propiciada en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar a través de un ensanchamiento de la palabra que da cabida a infinitas posibilidades de relación, de asociación, de combinación y de transposición en el significante poético, operación que incide en la producción y re-asignación de otros significados al orden de lo real, aquellos que, al sumergirnos en una concepción habitual y sólita del mundo, ignoramos o no estamos dispuestos a aceptar. Es una poesía que provee de nuevos sentidos a las vicisitudes diarias y concretas del hombre, y que, a su vez, cuestiona aquellas formas de pensamiento que no admiten otras lecturas de las realidades vitales. Así, leemos en *En la luna*:

Suelen decirme –a manera de crítica– que vivo en la Luna.  
¿Les he dicho yo –a manera de crítica– que viven en Tierra?  
Cada uno tiene que vivir en algún astro, a no ser que él mismo sea un asteroide. (1991, p. 112)

Me interesa esta semejanza entre juego y poesía porque nos deja en condiciones de señalar una dimensión lúdica que subyace a la poesía de Jaime Jaramillo Escobar, en la cual también se funda una representación del poeta y del mundo que perfila, la cual algunas veces desautoriza modos de presentación y de significación predeterminados.

Esta contradicción entre la *re-presentación* que se propone tanto el juego como la poesía, y esos estados de presentación previos de las cosas que se dan en la vida corriente y convenida, se encuentra relacionada, a su vez, con el “sentimiento de lo contrario” que envuelve toda concepción humorística. Asimismo, la *autorrepresentación* del poeta en múltiples figuraciones y voces que se expresan en el poema ejerce un cambio en la noción de la autoría literaria; el poeta no se piensa generador *ex nihilo* de las fuentes que alberga su poesía, sino que es consciente de una dimensión efectiva y de uso de las palabras, de ahí que relatos de la tradición oral popular, frases hechas y alusiones en un lenguaje familiar a las costumbres, los lugares y los personajes comunes a la idiosincrasia nacional hagan parte de su *autofiguración*.

Así sucede en *La muerte de novio*, poema que inserta las historias orales sobre espantos, las supersticiones rurales y la voz de las creencias populares. Dado que el poema se construye a partir de “lo que se cuenta” ha sucedido en la comunidad y estas narraciones circulan oralmente entre todos sus miembros —“En el camino de Urrao

descendían de los árboles dedos larguísimos a señalar la tierra. Yo no los vi; los vio doña Carmen, la que fabricaba el pan”—, hay una multiplicación de autoría en lo que el poeta está refiriendo. El poema se deja invadir por otras inscripciones y diversos registros, no pretende ser autosuficiente ni autorreferente:

En aquellas montañas donde tantas gentes viven pero no se ven,  
Mimetizadas en la tempestad, detrás de las grandes piedras, en la espesura de los seres  
antagónicos,  
En aquellas montañas suceden cosas que nos ponen los pelos de punta.  
En el camino de Urreo descendían de los árboles dedos larguísimos a señalar la tierra. Yo no los  
vi; los vio doña Carmen, la que fabricaba el pan. (...)  
Detrás de mi casa empezaban a cavar desde temprano todas las noches, durante algún tiempo, y  
si salíamos a ver se escuchaban los golpes y el jadeo un poco más allá, y luego más allá, y más  
allá,  
Pero al llegar al límite del pueblo nos devolvíamos a rezar el rosario porque nos daba miedo.  
Y éstos éramos mis padres, mis hermanos, y yo que no tenía que creer en nada porque estaba  
estudiando, pero es verdad que sucedió. (...)  
Como en los tratados de Arte Poética se dice muy claro que no se debe hacer versos sobre la  
familia, porque tales versos resultan invariablemente malos, a causa sin duda de considerar a la  
familia como algo prosaico,  
Por esa razón me abstengo de contaros las relaciones del abuelo con el más allá, que es también  
el más acá, porque está tan alrededor nuestro y nos aprieta. (1991, pp. 46, 49, 50)

La licencia en el terreno poético se aproxima a la licencia de representación en el juego en cuanto expresión no supeditada a las designaciones convenidas y consabidas en la apreciación de lo real, en cuanto expresión plurivalente, polifónica, heterogénea y multifocal que acoge y explora los “paraísos del *como si*” (citado en Castagnino, 1972, p. 117). En la alocución del poeta prestidigitador hay una admisión de categorías antagonistas, discordantes y disonantes sobre las cuales se permite establecer múltiples asociaciones cobradoras de sentido.

Ahora bien, ¿cómo es que este carácter lúdico y humorístico que la poesía de Jaime Jaramillo Escobar admite en sí, contribuye, desde su naturaleza y rasgos, a verter en la palabra poética un elemento comunal? A este interrogante responderemos en el capítulo que subsigue.

### CAPÍTULO 3

#### LA PALABRA POÉTICA: PORTADORA DE UN ‘YO COLECTIVO’ Y EFECTIVA EN LA ESFERA VITAL HUMANA

Lo que nos proponemos en este capítulo es establecer cómo los anteriores elementos que conforman la dimensión lúdico-humorística convergen en la constitución de un carácter colectivo e integrador de la poesía de Jaime Jaramillo Escobar, en la cual es evidente una apuesta por la tendencia de la palabra poética hacia un ámbito social en donde se reconstituye una voz colectiva, una estela comunitaria.

#### A. LOS RECURSOS HUMORÍSTICOS Y LÚDICOS AL SERVICIO DE UNA POESÍA INTEGRADORA Y COMUNITARIA

##### 1. EXTROVERSIÓN, HUMORISMO Y VISIBILIZACIÓN DE LA PALABRA COLECTIVA

Uno de los mecanismos por medio de los cuales se manifiesta el carácter humorístico en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar es la superación del dominio privativo, individual y subjetivo en la palabra que se emite desde el ejercicio poético. Esta superación implica necesariamente una mirada hacia fuera de sí mismo por parte del poeta, una mirada hacia fuera de las propias y personales inquietudes, contrariedades, intereses y satisfacciones; implica una mirada hacia una condición *ajena*, esto es, una condición de la que el poeta quizás no hace parte o no ha hecho parte, pero la cual, sin embargo, le atañe porque no concibe la indiferencia como una opción de pronunciamiento.

El poeta abre paso a un emplazamiento en la palabra poética de la palabra de algo o alguien externo a su intimidad. Eduardo Parrilla Sotomayor encuentra en este rasgo una respuesta de la antipoesía que revierte la ocupación introspectiva de la lírica intimista y señala que tiene lugar a partir del replanteamiento de un “otro” que “reemplazó el yo lírico” (1997, p. 156). Es probable que más importante que el replanteamiento y la inclusión de la perspectiva de *otro*, sea el replanteamiento del ‘yo

poético' como es concebido en una producción poética emergente de la introspección del escritor, en donde el 'sí mismo' se define en relación con todo lo que *no* es 'sí mismo', con lo que no es *propio* de sí, ya que, como afirma Walter Ong, "todo el que puede decir "yo" posee un agudo sentido de sí mismo" (2001, p. 172). El replanteamiento se da, más que todo, en lo que cabe en este 'sí mismo' al que el poeta se refiere cuando dice 'yo'. Para Jaime Jaramillo Escobar, "cuando el gran poeta dice Yo, arrastra consigo a todos los demás. Cuando el poeta mediocre dice yo, no hace más que afirmar su nulidad", pues "la poesía introspectiva muere con su autor" (2005, p. 119).

Con base en el ensayo *Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética* de Carl Jung, Parrilla Sotomayor describe este abrigo en el yo poético una palabra ajena como una actitud de "orientación poética hacia la extroversión" (1997, p. 156), a la que diferencia de la "introversión" que puede verse desatada tanto a partir de "un monologismo inherente como por el tipo de pragmática que impone la escritura silenciosa del poema"; la actitud extrovertida es, en cambio, "porosa, la acribillan impredecibles rayos de luz del mundo externo, de la palabra ajena. El poeta en este caso no está solo consigo mismo o con un ser elevado que amerita palabras elevadas. El poeta en este caso ha dejado de creer en la condición unívoca de la realidad, en una sola verdad, en una sola razón y en un ser único. (...) Se trata, pues, de una visión relativizadora de lo humano" (1997, p. 157).

Recordemos que muy propio del humor es la licencia de volcar equívocos las más infalibles, absolutas y consabidas concepciones respecto a la apreciación de lo real y su relación con los seres humanos, pero para ello es precisa la disposición de entrar en diálogo con la multiplicidad de lecturas y apreciaciones que sobre el mundo y lo humano existen. Puntualiza Parrilla Sotomayor que "todo lo serio es, a decir verdad, disyuntivo; no admite interferencias ajenas a menos que estén tamizadas por su subjetividad" (p. 157). La extroversión, continúa Sotomayor, se manifiesta "tanto en los temas como en los lenguajes sociales de la expresividad poetizada" (p. 158).

Consideramos que Jaime Jaramillo Escobar también responde a la extroversión, así comprendida por Parrilla Sotomayor, y en tanto posibilitadora de la activación humorística en el poema. Asimismo, nos interesa esta relación porque extroversión y

humorismo comportan ambos un acercamiento por parte del poeta a la vida cotidiana y a las personas que llevan esta vida en una comunidad, cuya voz es integrada y visibilizada en la enunciación poética.

## 2. LA EXPRESIÓN POÉTICA EN CUANTO FUNCIÓN LÚDICA Y VINCULADORA

Como veíamos en el capítulo anterior, la esencia lúdica guarda más de un punto de contacto con el ejercicio poético; sin embargo, merece la pena centrarnos en aquellas relaciones que nos conducen a la vinculación de la voz del poeta con la vida de la comunidad, propiciada a través de los rasgos propios del juego. Un punto interesante de convergencia entre la naturaleza lúdica y el desenvolvimiento de la palabra poética es la función del juego como inherente al surgimiento de toda manifestación de la cultura señalada por Johan Huizinga, y el origen de la poesía en el canto colectivo y en la oralidad, que merece tanta importancia para Jaime Jaramillo Escobar.

Huizinga antepone la aparición del juego a la de la cultura, dado que su surgimiento ha sido previo a la organización de cualquier estructura social y a la consolidación de la civilización humana (1998, p. 31). Difiere este autor con aquellos estudiosos quienes, desde disciplinas como la psicología o la fisiología, han tratado de responder al por qué y al para qué del juego por medio de definiciones que concluyen por pensarlo solamente como una actividad que se encuentra al servicio de alguna finalidad biológica o fisiológica. Para Huizinga, estas explicaciones terminan por evadir el significado y la esencia del juego en sí mismo, pues si bien se puede advertir su razón de ser en función de una multiplicidad de procesos necesarios para el desarrollo físico y psicológico de los organismos, el juego mismo implica una dimensión que desborda estas categorías.

Vale la pena anotar, en primer lugar, que el juego nace como fin en sí mismo en entera gratuidad; así, juega el bebé recién nacido y el animal, los cuales no se hallan traspasados aún por mediación racional, física o biológica que promueva una justificación del juego, ya que “por el hecho de albergar un sentido se revela en él, en su esencia, la presencia de un elemento inmaterial” (Huizinga, 1998, p. 32) y, además,

“corroborar constantemente, y en el sentido más alto, el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos” (Huizinga, 1998, p. 35). Por esta razón no puede afirmarse que el juego sea una etapa más de la cultura o un elemento secundario de la misma que encuentra allí la base de su existencia; por el contrario, Huizinga vincula juego y cultura en la medida en que el primero permea toda estructura cultural y social desde su surgimiento; el juego no llega posteriormente como rasgo emergente de la cultura, sino que ya se encuentra allí “como magnitud dada de antemano, que existe previamente a la cultura, y que la acompaña y penetra desde sus comienzos hasta su extinción” (Huizinga, 1998, p. 36), así pues, “las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas de juego” (1998, p.37).

Las manifestaciones primigenias de la vida social y cultural, tales como el rito, el mito, la fiesta sagrada y de distensión, cuentan ya con rasgos propios del juego —su “como si”, la instauración de un espacio diferente a la vida corriente como “*intermezzo*” en la ordenación regular del mundo, su gratuidad y desinterés, la licencia de impartir su propio orden y sus propias reglas, etc. —. Así también, hallamos, tanto en Huizinga como en Jaramillo Escobar, una conciencia del papel desempeñado por la poesía que, al igual que el juego, está presente desde el inicio en las expresiones primigenias de las culturas. La poesía misma entraña, desde sus primeras etapas de desarrollo en las culturas originarias, una función lúdica que determina su emersión. Así, asegura Huizinga que “la poesía, en su función original como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego. Es un juego sagrado, pero, en su carácter sacro, este juego, se mantiene constantemente en la frontera de la alegría desatada, de la broma y de la diversión” (1998, 214).

Es de resaltar aquí el carácter multidimensional que implica la poesía como “factor de la cultura primitiva”, pues no se restringe allí a un campo exclusivamente estético, sino que abarca todas las esferas de la vida en comunidad. Si bien hay un deseo de lo bello que interviene en la expresión poética que envuelven los cantos, las representaciones, el culto, la competición y la fiesta, nos recuerda Huizinga que para comprender el sentido de la poesía en las culturas emergentes, hay que:

Liberarse de la idea de que la poesía tiene tan sólo una función estética o que habría de ser explicada desde bases exclusivamente estéticas. En toda cultura floreciente, viva y, sobre todo, en las culturas arcaicas, la poesía representa una función vital, social y litúrgica. Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía y competición. (1998, p. 114)

Jaime Jaramillo Escobar también convendrá en esta percepción pues considera esta universalidad como un estado al que debería volver la poesía actual, ya que sólo así podrá volver a pertenecer a la comunidad como expresión colectiva. El poeta antioqueño señala la formación de expresiones poéticas al interior de ceremonias en las cuales participan todos los miembros de la comunidad y alude, a manera de ejemplo, a los extractos que Ernesto Cardenal proporciona en su *Antología de poesía primitiva* (1979). Nos remitimos entonces a este volumen y hallamos allí un compendio de poesía proveniente de comunidades en las cuales la creación poética se encuentra articulada con los múltiples ámbitos de la vida comunal; tal es el caso de tribus como los chippewas, los ekoi, los huitotos, los yaquis, los cunas, entre otros. Tienen en común todas ellas que el quehacer poético puede ser ejercido por todos los miembros de la comunidad y que permea todas las instancias de la vida cotidiana. Así lo asegura Cardenal en su prólogo a esta obra, en el que retoma testimonios que dan cuenta del significado que cobra la poesía en la unidad grupal de estas comunidades:

(...) Jacob Drachler cuenta que en Dahomey la poesía es una ocupación cotidiana, tanto de la gente ordinaria como de los versificadores profesionales. En las islas Andaman todo el mundo compone cantos, aún los niños, dice M. V. Portman. Se dice que todo esquimal sabe danzar, cantar y componer poemas. El padre Charles de Foucauld escribió que entre los tuaregs todo el mundo hace versos. (...) En muchas tribus de Estados Unidos, cualquier hombre o mujer puede componer versos, y muchas veces los poemas han sido improvisados durante la guerra, o en cacerías, o en ceremonias religiosas. (...) Así como se puede decir que todo primitivo es poeta, también se puede decir todo primitivo es religioso. Y mucha de la poesía primitiva es religiosa. (1987, pp. 9, 10)

Este es el sentido de la poesía que Jaime Jaramillo se propone rescatar y que, al final, motiva toda su labor poética; así como la poesía fue en algún momento de la cultura el seno en donde se propiciaron las expresiones de vida de una comunidad y

aportó un elemento vinculador en ellas, así también podría desempeñar un papel unificador en las sociedad actual, de la cual afirma el poeta que:

La nuestra es una sociedad desintegrada, esquizofrénica, parcelada. Sin integración total al medio, el hombre tuvo que inventar la intimidad: una zona de sí mismo para proteger de la agresión ajena. Somos descendientes del individualismo, el culto al individuo, un monstruo que se descubrió cuando se descubrió la duda. Ahí nace la intimidad, el nuevo territorio de la poesía: si la poesía sirvió para cantar el yo colectivo, para inventarlo, en un momento en que se vivía íntegramente para afuera, también fue eficaz cuando la usaron los individuos aislados para trascender el yo por la palabra, para volver a la totalidad” (citado en Jaramillo, 1991, p. 12).

Otro punto importante de contacto que encontramos entre una característica propia de la función lúdica que atraviesa la expresión poética en sus orígenes y el carácter colectivo de la poesía que Jaramillo Escobar reposiciona con respecto al cerco de intimidad e individualismo al que tiende el arte hoy por hoy, es la gratuidad que poesía y juego guardan en común. Cuando en la discusión en torno al juego como elemento constituyente e inseparable de las manifestaciones de la cultura, tales como la fiesta sagrada u otras expresiones que parecerían estar función de algo más que sí mismas, Huizinga se pregunta si llegado el juego a este punto no pierde su gratuidad, es decir, su desinterés en ser algo más que el acto mismo que implica.

Huizinga franquea este interrogante al anteponer la gratuidad que todavía subyace a las manifestaciones de la cultura que participan de una esfera lúdica, pues en ellas el fin que se persigue no es otro que la vivencia en colectividad del instante mismo que allí se propicia; sólo un interés individual vehicularía la pretensión de una ganancia, sin embargo, no hay en la congregación de la comunidad en torno a estas expresiones de la cultura primigenia tal interés. En las palabras de Huizinga:

¿Es que el juego, por el hecho de ser imprescindible y útil a la cultura, mejor dicho, por ser cultura, pierde su característica de desinterés? De ningún modo, porque los fines a que sirve están también más allá del campo de los intereses directamente materiales o de la satisfacción individual de las necesidades vitales. Como actividad sacra el juego puede servir al bienestar del grupo, pero de otra manera y con otros medios que si estuviera orientado directamente a la satisfacción de las necesidades de la vida, a la ganancia del sustento. (1998, p. 45)

La gratuidad del juego como actividad que no es motivada por el estímulo de una ganancia o por el deber, que se genera en un ámbito libre insubordinado al de la vida regulada, se corresponde también con la gratuidad de la poesía en tanto no puede esperarse de ella que sus frutos sean los mismos que los de un trabajo que se realiza con espera de algo a cambio. Jaime Jaramillo Escobar concuerda en este aspecto al expresar en *Perorata* que “La poesía es todo eso que os han dicho, y también esta cajita roja vacía en la que, como podéis verlo, no hay nada, absolutamente nada, sino ella misma sola por dentro” (p. 36, 1991). La poesía, al igual que el juego, no se puede desenvolver en una vida regulada por horarios, deberes, labores y afanes: “Sólo con el tiempo libre brotan las alas del poeta— en verso o en prosa— en la contemplación del éxtasis. Pero son alas tenues y se rompen con la más mínima carga. Le pones una carga al poeta: lo aplastas. (...) El poeta que llega a cumplir horario de trabajo deja en el vestier, junto con el sombrero, su condición de poeta. Y es que el poeta tiene que pensar, y no se puede pensar en una fábrica” (Jaramillo, 2005, pp. 32, 33).

El deseo que mediatiza el lenguaje en las primeras fases de la comunicación humana y que abre el camino a la expresión poética en el desarrollo de la cultura en las primeras comunidades, también guarda en sí mismo una función lúdica que lo posibilita, ya que la transposición del mundo experimentado hasta la expresión abstracta del pensamiento que lo discierne a través del nombrar, de la palabra, hace también las veces de representación, rasgo tan propio del juego. Huizinga denomina a este acto de traslación “levantar las cosas al dominio del espíritu” (1998, p. 37), y lo equipara con un juego, pues “jugando fluye el espíritu creador del lenguaje constantemente de lo material a lo pensado. Tras cada expresión de algo abstracto hay una metáfora y tras ella un juego de palabras. Así, la humanidad se crea constantemente su expresión de la existencia, un segundo mundo inventado, junto al mundo de la naturaleza” (1998, p. 37). La poesía, como el juego, entraña un acto de figuración y “todo lo más que se puede decir del proceso operante en la figuración, es que se trata de una función poética, y como mejor se la caracteriza es designándola función lúdica” (Huizinga, 1998, p. 69).

## B. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA PALABRA EN LA ORALIDAD, EN LA ESCRITURA Y EN LA IMPRESIÓN

Ahora bien, nos preguntamos si este acto de figuración al que conlleva cada transposición en imágenes de la palabra poética persigue un fin netamente estético en las culturas primigenias. Huizinga responderá que de ningún modo, ya que la palabra poética en la cultura emergente es una palabra *efectiva*; allí, “el lenguaje poético es, todavía, el medio de expresión más eficaz. La poesía cumple con funciones más amplias y vitales que la mera satisfacción de aspiraciones literarias. Traslada el culto en palabras, decide sobre las relaciones sociales, es portadora de sabiduría, derecho y moral” (Huizinga, 1998, p. 233).

En su aserción, Huizinga enuncia ya el matiz que determina la manera en que es pensada la palabra en las culturas primigenias y que insta una diferencia con el posterior tratamiento moderno de la misma. Esta diferencia encuentra en la transición de la oralidad a la escritura y, posteriormente, a la imprenta, uno de sus principales motivos, ya que el conocimiento de la segunda y la introducción de la última traen consigo un cambio en los procesos de pensamiento que incide en la manera cómo los seres humanos conciben la expresión de su experiencia del mundo y se relacionan entre sí a partir la palabra.

En su obra *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, específicamente en el capítulo titulado “Psicodinámicas de la oralidad”, Walter Ong alude a ciertos rasgos del pensamiento oral, los cuales configuran una concepción en torno a la palabra que entraña un fuerte sentido comunitario, y comportan una estructuración de la conciencia muy distinta a la de un pensamiento exclusivamente fomentado por la escritura. Nos interesa examinar estas características porque no sólo corresponden a lo que Ong llama “oralidad primaria”, esto es, “la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión” (2001, p. 20), sino que alcanzan a abrigar algunas respuestas de persistencia oral en lo que el autor designa como “oralidad secundaria” o “actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión” (2001, p. 20).

Más que referirnos a todas las “psicodinámicas” de la oralidad que el autor examina, y que en conjunto resultan muy extensas, lo que consideramos nos compete abordar a partir de este punto son aquellos rasgos del pensamiento oral que, pese a abandonar el estado prístino de comunicación que configuraban en las “culturas orales primarias”, no sólo subsisten en nuestros días a través de ciertos aspectos de la “oralidad secundaria”, sino que pueden perdurar aun en la escritura, en este caso en la escritura poética, cuando ésta integra procesos con la palabra hablada y no se desliga de los estados de conciencia que comporta el pensamiento inmerso en la oralidad.

En primer lugar, tenemos que la palabra en las culturas orales era “articulada como poder y acción” (Ong, 2001, p. 37). Ong se refería con esto a que allí, la palabra no era concebida como un código que vehicula el pensamiento o como la correspondencia significativa de un concepto o idea, sino como directo agente incidente en la realidad, pudiendo determinar de esta forma su configuración; en este sentido, la palabra emitida es un modo de “acción”.

Es así cómo la palabra “siempre consistía en modificaciones de una situación total más que verbal” (Ong, 2001, p. 102), lo que justificaba la importancia de los nombres y la adjudicación de una fuerza intercesora a la articulación verbal.

La observación de Ong nos pone de frente a algunos aspectos a considerar. En el primero encontramos que la importancia que reportaba la palabra por su alcance ‘extraverbal’ hacía que fuera vista mucho más que como un instrumento cotidiano desvalorizado por el uso continuo, tanto así que en muchas culturas adquiría una propiedad ‘mágica’ o sagrada; la palabra, ciertamente, implica allí un “poder”.

En este sentido, es relevante la *forma* en que la palabra es articulada y no solamente lo que refiere— aunque, de hecho, incide en el acto que se produce con su emisión en la comunicación oral—, de lo que se sucede que cada expresión del lenguaje albergue ya la figuración poética, como veíamos precisaba Huizinga. Por ende, es una palabra cuya *eficacia* se desprende, a su vez, de la “función poética” que entraña, no consistiendo esta función aquí en un atributo o en un afeite del lenguaje, sino en una verificable modificación del asunto sobre el cual se modula la palabra, de modo que ésta no le debe su *eficacia* ni la trasmisión de un mensaje comprobable tan sólo al logro de la

“función referencial”, según la comprende Roman Jakobson. Por otra parte, Ong resalta que la palabra en las culturas orales está muy lejos de obedecer a la “superficialidad de lo cotidiano” (2001, p. 39), con lo cual señala que la figuración poética que guarda tras de sí cada expresión de la palabra hablada, aun cuando resulta *efectiva*, está lejos de encontrarse subordinada a un neto tratamiento utilitario-transaccional.

Asimismo, Huizinga destaca que la representación de la que se sirve el juego sagrado en el culto y en la reactualización del mito, al reposar sobre la base de un acto de figuración que responde a un carácter poético, también envuelve la palabra oral como modificadora de una situación existencial en la vida religiosa de la comunidad, así, “el culto produce el efecto que en la acción se presenta de modo figurado. Su función no es la de simple imitación, sino la de dar participación o la de participar” (Huizinga, 1998, p. 53). A modo de ejemplo, Huizinga señala el caso de la liturgia y los rituales consignados en los *Vedas*, los cuales están basados “en la idea de que el arte cultural— sea sacrificio, competición o representación—, por el hecho de que representa, copia o figura un determinado acontecimiento deseado, fuerza a los dioses a que produzcan efectivamente este acontecimiento” (1998, p. 54).

Esta dimensión *efectiva* de la expresión poética también se debe a otro rasgo del pensamiento oral, al interior del cual, como indica Ong, la palabra es concebida en estrecha relación con el “mundo vital humano” (Ong, 2001, p. 48) y con las formas de interacción interpersonal, lo que conduce a que la palabra, aun en las artes y en el refinamiento de la práctica poética, no configure en ellos un “cuerpo autosuficiente y abstracto” (2001, p. 49).

El hecho de que no se exista una apropiación individual y aislada de palabra poética se debe, en gran medida, a que los procesos de adquisición de un saber en las culturas orales se dan por vía de socialización y de participación colectiva, de ahí que sean culturas “empáticas y participantes”, pues en ellas “aprender o saber algo significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido, identificarse con él” (Ong, 2001, p. 51). El conocimiento alcanzado también es compartido en comunidad y la sabiduría es el producto de una constante apelación por parte de quien conoce al contexto social del cual hace parte. Las elaboraciones poéticas se dan de forma más “totalizada” (Ong, 2001, p. 105), emergen desde el compendio de temas,

fórmulas y recursos que forman parte de la sabiduría de la comunidad, e integran, a su vez, un bien común. Ong señala el cambio de esta situación en la sociedad moderna a partir, sobre todo, de la llegada de la impresión, ya que ésta:

Creó un nuevo sentido de la propiedad privada de las palabras. En la cultura oral primaria, las personas pueden guardar cierto sentido de derechos de propiedad sobre un poema, pero no es lo habitual y por lo general resulta debilitado por la herencia común del saber popular, las fórmulas y los temas a los que recurre todo el mundo. Con la escritura, empieza a desarrollarse el resentimiento contra el plagio. (2001, p. 129)

Este cambio repercute en la disposición de la obra literaria, de la cual, ya a partir del romanticismo, se pretende esté menos nutrida por otras influencias y referencias externas a sí misma, y en mayor búsqueda de una unidad autosuficiente y autotélica.

Nos referimos a una última característica del pensamiento oral que, en cotejo con los posteriores procesos de pensamiento que traen consigo la escritura y la imprenta, nos sugiere repensar el sentido y la condición de la palabra en el ámbito de la escritura poética; se trata del miramiento respecto a un interlocutor al cual se procura comunicar algo y cuya reacción es tomada en consideración para proseguir en el establecimiento de un diálogo, “para hablar hay que dirigirse a otro u otros (...). Para formular cualquier cosa, debo ya tener “en mente” a otra persona u otras personas” (2001, pp. 170, 171), recuerda Ong, quien a su vez caracteriza a la escritura ya de por sí como una “operación solipsista” (2001, p. 102). Esto debido a que el proceso de escritura carece de una proximidad, por lo menos inmediata, entre escritor y lector, lo que conlleva a que “el público del escritor siempre es imaginario” (citado en Ong, 2001, p. 103), de modo que el escritor debe figurarse uno o más posibles lectores ausentes que quizás nunca llegue a conocer. Se corre con ello el riesgo de que en el proceso de escritura se pierda de vista al destinatario y, con ello, que el texto escrito o impreso propenda a convertirse en un “canal informativo de un solo sentido, pues ningún receptor real (lector, oyente) está presente cuando los textos son creados” (Ong, 2001, p. 171).

No obstante, cabe recordar que fue justamente esta resistencia a establecer una comunicación manifiesta e inteligible con el lector (al cual, en muchos casos, ni siquiera se prevé), la que motivó el hermetismo de la ‘lírica moderna’. La construcción del saber

y de las artes, de entre las cuales sobresale la poesía, se genera en las culturas orales siempre en el marco de interacción y de las relaciones humanas, lo que hace de ellas culturas “situacionales antes que abstractas” (2001, p. 57), caracterizadas así por Ong. Es en la lírica moderna, quizás más que en ningún otro momento del desarrollo de la poesía, cuando estos principios se invierten. Con la evanescencia del “sujeto empírico” en el “sujeto textual”, síntoma que señala Hugo Friedrich propio de esta lírica, se implanta una neutralización de la relación entre escritor y lector con el fin de que el poema sea una entidad que se abastezca a sí misma sin la dependencia de un contexto de acción humana. Vale la pena repasar las palabras de Friedrich que exponen este procedimiento: “La deshumanización destruye el triángulo autor-obra-lector y separa la obra de las dos relaciones humanas (...). El texto, despersonalizado, en cuanto nos separamos de él como autor, no reclama la aproximación de ningún lector. Ello ocurre de tal manera que la obra se halla sola: creada y existente” (1959, p. 187).

El hecho de que palabra en la oralidad esté más en relación con un contexto social y vital humano y que pueda generar un efecto en él, también es propiciado porque allí las personas no la identifican en cuanto representación gráfica o visual (Ong, 2001, pp. 79, 80), como sucede con las culturas en donde predominan la caligrafía y la tipografía, en las cuales sí hay una propensión a pensar en una palabra como la disposición de unos caracteres en un espacio que se corresponden con un contenido mental determinado.

Con la práctica de la escritura y la lectura se llega a pensar de este modo en la palabra y se olvida que “aunque desencadena potenciales inimaginados de la palabra, una representación textual, visual, de una palabra no es una verdadera palabra, sino un ‘sistema secundario de modelado’ ” (2001, p. 79). Así, la equiparación mental de ‘palabra’ con ‘representación visual’ conduce a una concepción de la primera como fenómeno inmóvil y estabilizado que repercute, a su vez, en lo concluido, lo inapelable, lo circunscrito y lo autónomo propio del texto escrito y del texto impreso, los cuales se ven, en una primera instancia, apartados de cualquier interlocutor o de una oportunidad para la reciprocidad, en tanto que en las culturas orales, “por contraste con las de alta tecnología, las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de las palabras y por lo tanto de la interacción humana; y mucho

menos del estímulo no verbal (por lo regular del tipo predominantemente visual) del mundo “objetivo” de las cosas” (Ong, 2001, p. 72).

Encontramos este “uso efectivo de las palabras” al que se refiere Ong muy en consonancia con la *efectividad* que para Huizinga agencia la palabra poética como medio de expresión en las culturas primigenias, pues de allí se deriva que podemos hablar de una ‘palabra efectiva’ en razón de que las palabras son depositarias de concepciones humanas que, al ser articuladas para llegar a una comprensión de la experiencia del mundo, configuran y modifican la realidad humana misma. De esta manera lo observa Ong: “La naturaleza no “enuncia” hechos: éstos se presentan sólo dentro de los enunciados producidos por los seres humanos para referirse al tejido sin hilos de la realidad que los circunda” (2001, p. 72).

De aquí que nos preguntemos por la *efectividad* de la palabra escrita, aún cuando su disposición es esencialmente diferente y sin pretender restituir un estado en la oralidad primaria, pero tampoco sin prescindir del conocimiento de algunos de sus modos de estructuración de la conciencia que nos arrojan luz, a su vez, sobre nuestras propias formas de pensamiento moldeado por la escritura y la lectura. La pregunta fundamental es, entonces, ¿por qué, en nuestros días, no es tan dado pensar en la *efectividad* de la palabra poética dispuesta en un texto escrito o impreso? Nos referiremos a ella en la siguiente parte de este capítulo.

Hemos considerado conveniente este parangón entre las formas de disposición de la conciencia frente a la palabra y a la elaboración poética en la oralidad, y los cambios que sobre ellas vierte el conocimiento de la escritura y la aparición de la imprenta, pues, aun con la desaparición de la oralidad primaria, lo oral sigue estando imbricado con los procesos de la escritura poética y resulta provechoso señalar, a partir de allí, mecanismos de persistencia oral todavía en la palabra escrita que contribuyen a la formación de un sentido comunitario, sentido que encontramos en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar.

### C. EL SENTIDO QUE ADQUIERE LA PALABRA POÉTICA EN LA POESÍA DE JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Al remitirnos a los principales procesos de cambio que atravesó la forma de concepción en torno a la palabra y las estructuras de pensamiento desde las culturas emergentes hasta las sociedades modernas, no ha sido otro nuestro objetivo que el de pensar el sentido que hoy en día adquiere la palabra a la hora de impulsar un ejercicio poético en quienes lo emprenden en nuestra sociedad actual; nos referimos, particularmente, a la obra de Jaime Jaramillo Escobar.

Cabe anotar que, cuando adoptamos el término *efectividad* con respecto a la poesía en las sociedades actuales, lo hacemos bajo las consideraciones vistas anteriormente y con él nos referimos a una resonancia ‘extraverbal’ en un contexto de acción humana, que toma parte en la configuración de la vivencia y de la concepción de la realidad, sin por ello desconocer la validez de la acepción primaria del término, esto es, la capacidad de dar cumplimiento a aquello que, a través suyo, se espera obtener.

Consideramos, entonces, que si se emprende un ejercicio con la poesía es porque existe un propósito que lo motiva, cualquiera que éste pudiese ser. Luego creemos justo afirmar que nadie escribiría poesía si no tiene ninguna razón para hacerlo y que, si en este proceso su razón cobra sentido y se cumple el propósito que motivó el inicio de esta tarea, entonces, ciertamente podremos asegurar que se trata de una poesía *efectiva*.

Sin embargo, en el marco de nuestro estudio, insistimos en esta dimensión *efectiva* de la palabra poética en relación con un contexto vital y de interacción humana, aun cuando la palabra escrita es articulada en un espacio muy íntimo y solitario (pues para escribir nos aislamos) y pareciera que la disposición del texto escrito —mucho más del impreso—, en cuanto a concluido y en una existencia aparentemente independiente, acotara su incidencia en la realidad circundante. Esto se explica por la huella que en la conciencia marca el conocimiento de la escritura y la lectura, proceso del cual afirma Ong que:

La evolución de la conciencia a través de la historia humana se caracteriza por la atención cada vez mayor que se presta al interior de un sujeto como alejado —aunque no necesariamente separado— de las estructuras comunitarias en las cuales cada persona se encuentra inevitablemente circunscrita. (...) Los estados de conciencia muy interiorizados en los cuales el individuo no está tan sumergido inconscientemente en las estructuras comunitarias, son estados que, al parecer, la conciencia nunca alcanzaría sin la escritura. (2001, p. 172)

No obstante, sugerimos que la palabra en la escritura poética sí puede forjar un sentido comunitario y devenir *efectiva* en una esfera vital extratextual cuando esa es la razón que la alienta, y es, justamente, ésta la razón que encontramos en la poesía de Jaime Jaramillo Escobar.

Partimos de la declaración que el poeta antioqueño ha hecho en varios momentos con respecto a la necesidad de restituir la confianza en la poesía en nuestra época por medio de la fe en su *utilidad*: “Tenemos que rectificar el error de haber dicho: —“Aquí tiene usted una cosa que no le sirve para nada”—. (...) Por el contrario, se necesita demostrar la utilidad de la poesía en la vida” (2005, p. 51). Cabe aclarar que aquí *utilidad* no es sino deparar a la poesía un destino en relación con lo humano, es en este sentido en que la poesía puede ser *útil y efectiva*.

No nos referimos con *utilidad* a la imposición de reportar un resultado conforme a una exigencia, no hablamos, entonces, de una poesía utilitaria e instrumental, a la merced de requerimientos que confinen su libertad. Convenimos con el poeta cuando, determinante, asevera que “la poesía no es servidora” (2005, p. 23); distinto es creer que la poesía, al generar reflexión, gozo y enriquecimiento personal en un acercamiento inicialmente individual e introspectivo, puede incidir posteriormente en las relaciones humanas y en una identificación comunitaria que modifique el orden de la realidad.

Creer en esta utilidad no sólo restablece la confianza en la poesía, sino también su dignidad, de la cual el poeta no puede dimitir, pues es algo que “se impone desde el individuo hacia la comunidad” (Jaramillo Escobar, 2001, p 27). El poeta expresa que “el concepto de dignidad del ser humano se ha borrado por completo en Colombia para esta época. Si algo hay que rescatar, eso sería lo fundamental. Es el poeta, como visionario, el llamado a ese empeño, si es que ser poeta tiene algún sentido y puede alcanzar algún mérito” (2001, pp. 29, 30). Sus poemarios *Sombrero de ahogado* (1984) y *Poemas de*

*tierra caliente* (1985), sobre todo, confirman este propósito por reivindicar la dignidad de un pueblo maltratado y por redimir un huella de comunidad en un país cada vez más disociado, sin prescindir, en este proceso, de una denuncia rotunda de los desafueros que allí han tenido lugar. La palabra poética en Jaramillo Escobar no es una palabra privativa, es una palabra que se vuelca a otros, que *empatiza* con el sentir de un pueblo —al que el poeta también cuestiona— y que también puede posarse en el habla de los miembros de una comunidad que vemos reconstituirse a través del poema.

La poesía de Jaime Jaramillo Escobar repara, en la palabra poética, la voz de hombres, mujeres, niños y ancianos que han sido silenciados por la violencia, la injusticia y el olvido; restituye la palabra poética a la vida de una comunidad a la que quizás es difícil aceptar en cuanto tal en un país donde la muerte del prójimo sólo suscita indiferencia, pero a la que el poeta desearía ver erigida sobre los principios de hermandad, libertad, respeto y dignidad.

El poeta no sólo reformula un sentido comunitario en Colombia a través del contenido de sus poemas, sino que, en la manera en la cual nos los comparte, también hay una apuesta por fomentar una recepción en colectividad; de este modo, resta la intimidad de una lectura personal y aislada e integra mecanismos de ‘oralización’ de los textos, a saber, la grabación con su voz de los poemas que ha acompañado varias ediciones, la lectura pública en voz alta y las puestas en escena de los poemas, como las llevadas a cabo en el Teatro Matacandelas de Medellín.

También a nivel formal, esta poesía tiende a un contexto vital y de interacción humana, pues habla claro para y sobre las gentes a las que se dirige, ya que, “si el poema no se entiende, nada nos ganamos con calificarlo de poema”, leemos en *San Lorenzo* (1991, p. 75). Es una poesía que realmente pretende comunicarnos algo y que, en este sentido, también unifica grupos humanos en torno a la palabra poética, dado que —y vale citar la apreciación que aquí resulta tan certera de Hugo Friedrich— “comunicación supone comunidad con aquél al cual se comunica” (1959, p. 189). Asimismo, Jaime Jaramillo Escobar le devuelve ese vínculo a la poesía con la existencia concreta y cotidiana de los seres humanos y con una dimensión social, a partir de la reasignación de significados a lo ‘consabido’ de la realidad que aporta su percepción

humorística, y también sin desconocer que “el hombre poetiza porque tiene que jugar en colectividad” (Huizinga, 1998, p. 246).

El poeta no desdeña la incorporación de fuentes populares y orales, tales como frases hechas, relatos, la referencia a un pasado y una geografía humana comunes, y la adopción de un tono coloquial que contribuye, no sólo a la visibilización de una voz colectiva, sino a la integración de una comunidad. Vemos, entonces, que el poeta no sólo busca restituir la confianza del pueblo en la poesía, sino también la confianza en un país que nos permita ver en él una comunidad dispuesta a acoger, a su vez, el llamado de la poesía. Así, de la labor de nuestros poetas, podemos decir con Huizinga, “queda por saber si la cultura que les rodea aprecia lo bastante su situación para poderse convertir en el suelo en que puedan ejercer la función vital de su arte, función que es razón de su existencia” (1998, p. 235).

La poesía no pretende ser más circunspección de uno sólo, sino un canto al que todos están invitados; así lo pone de manifiesto el poeta en *Inscripción*:

(...) A cada cual su estrofa, la que le corresponde, todo el honor y el mérito y este orgullo y la eterna satisfacción. Canto el himno. La elegía el que la tuviera. Alabanzas. Altos cantos. Vengo dando grandes voces de montaña. El que llora no quiere compañía sino su soledad para llorar. Pero los que estamos de fiesta necesitamos multitud para las libaciones, los juegos, las danzas. ¡Ea, los pregoneros! Altavoces en las torres. Que alternen los músicos. (...)

El turno es para todos en este canto, ¡oh Arcesio, Arnulfo, Otoniel, Juvenal, Alirio, Aristarco, Ambrosio, Estanislao! Falta uno que no puede faltar, falta Argiro. El uno no conoce al otro, ni siquiera sabe que existe, pero la estadística es una ciencia (...). (1991, pp. 57, 58)

## A MANERA DE CONCLUSIÓN: APUNTES SOBRE UNA POÉTICA DE JAIME JARAMILLO ESCOBAR

Las relaciones que hasta el momento hemos establecido entre el sustrato lúdico-humorístico que subyace a la poesía de Jaime Jaramillo Escobar y la propensión de la misma hacia una colectivización de la palabra poética, viabilizan la formulación de una serie de planteamientos que nos acercan a comprender la forma en que este autor concibe la poesía, aquellos sobre los que se fundamentaría su poética, y los cuales definimos en los siguientes enunciados a modo de conclusión que indique los resultados a los que se llegó en la solución del problema objeto de estudio y que, asimismo, confirme la tesis planteada al inicio de esta investigación:

- 1) Se trata de una poesía que se resiste a abandonar la implicación *efectiva* que entraña la palabra en el contexto de la oralidad primaria, a la cual vuelve con el fin de reasignar, a través de las propiedades que en ella cobraba las prácticas de creación de un lenguaje poético, la eficacia, la utilidad y la participación de la poesía en los ámbitos vitales de una comunidad.
- 2) El poeta debe estar convencido de la utilidad de la poesía. Esta es la premisa que antepone Jaime Jaramillo Escobar a la hora de determinar el propósito que motiva la labor poética. El reconocimiento de esta utilidad señala el destino de la palabra poética, a la vez que selecciona los materiales que la tornean. En una palabra, la utilidad de la poesía determina la utilidad de su propósito, la razón de ser de sí misma.
- 3) Al acoger la licencia lúdico-humorística y permitirse una *re-figuración* y *re-presentación* del orden de lo real, al cual dota de sentidos y significaciones que desautorizan nociones consabidas, referenciales o lógicas del mundo y de la poesía, Jaime Jaramillo Escobar vuelve a introducir en la función poética una ocupación por la existencia concreta y sólita de los grupos humanos, ya que aun cuando esta poesía puede construir “paraísos del *como si*” (citado en Castagnino, 1972, p. 117) en la *re-concepción* del mundo que provee todo juego y toda

visión humorística, éstos atienden a una transformación efectiva de la vivencia de la realidad.

- 4) Poesía cuyo fin no es sólo la satisfacción de una aspiración estética o literaria (dimensión verbal, significante), dirime la brecha entre el carácter accesorio o vehiculador de pensamiento que tiene la palabra en su búsqueda de designación de las cosas, y la incursión de la palabra en la modificación de una situación existencial.
- 5) La *autorrepresentación* del poeta en múltiples figuraciones y voces de miembros de la comunidad rural, afrodescendiente e indígena colombiana que distan de asemejarse a la concepción hierática del poeta oscuro, del “poeta *doctus*”, del “poeta mago” y del “poeta vidente”, promueve un descendimiento de la noción del poeta y de la poesía hasta la misma esfera de lo colectivo, de lo popular y de la vida concreta.
- 6) Poesía en la que se repiensa la noción de ‘autoría literaria’, dado que el poeta alberga en el lenguaje poético elementos del habla cotidiana y popular, así como temas que conciernen a una colectividad. Adopta y visibiliza modos de habla reconocibles en la cultura popular; integra modismos, refranes, relatos de la tradición oral, registros coloquiales y la alusión a un pasado histórico y a una geografía humana comunes.
- 7) A la voluntad de una palabra poética de sentido oscuro y hermético, esta poesía antepone el éxito en la comunicación clara del mensaje a un interlocutor que se tiene siempre presente, de ahí que desdeñe los efectos de un monólogo solipsista e intimista en el ejercicio poético.
- 8) Con Jaime Jaramillo Escobar se reformula la incidencia de la poesía en la sociedad colombiana, más allá de la importancia que reporta en los círculos académicos, en la industria editorial y en la crítica literaria. Se reformula, a su vez, un tipo de lector que no ha sido pensado en dichos círculos.
- 9) Poesía a la que se aviene más el humorismo que la sátira o la ironía, pues si bien no prescinde de ellas, a diferencia suya, redime su pronunciamiento de un

completo desengaño y pesimismo; se permite generar otras posibilidades y legitimidades de estar en el mundo aún cuando parte de la conciencia detractora de aquello que cuestiona. Contiene también la afirmación en la medida en que resalta la urgencia de una propuesta y esta propuesta es el poema mismo, luego no finiquita su crítica en la absoluta negación y desencanto: “Cada poema mío es una arenga para levantar el espíritu, el ánimo, la voluntad. Bien mirado, Colombia no es todavía una unidad y puede desintegrarse. Aglomeración amorfa de razas, de castas, de intereses, de egoísmos, montonera primitiva y errante, sin destino. (...) Pero hay que hacer un intento, vale la pena hacer un intento, no importa si fracasa. Y es la poesía la que puede establecer leyes en el corazón de los hombres. No es el gobierno. Es la poesía” (citado en 1991, pp. 12, 13).

- 10) Poesía que, por medio de la ruptura con una expresión oscura, solipsista e introspectiva, manifiesta una persistente voluntad de *autorrepresentación*, identificación y participación en los estadios vitales y sociales.
- 11) Jaime Jaramillo Escobar se encuentra adscrito a una filiación postmoderna y antipoética si se considera que revierte los principales rasgos y postulados de la “lírica moderna” y de la tradición de la lírica culta.
- 12) Finalmente, esta es una poesía que reactiva su papel en las esferas sociales y vitales, función que dio razón de ser a la dimensión comunal de la práctica poética en las primeras fases de desarrollo de la cultura en las comunidades primigenias. Esto debido a que encuentra en el valor colectivo de la palabra poética efectiva la explicación del por qué y del para qué de sí misma, no consistiendo ésta en otra más que “el hombre poetiza porque tienen que jugar en colectividad” (Huizinga, 1998, p.246) y que toda razón y fin poético emergen y reinciden en el marco de un desarrollo comunitario.

## REFERENCIAS

### OBRAS CITADAS

- Alstrum, J. (1986), *La sátira y la antipoesía de Luis Carlos López*, Bogotá, Departamento Editorial Banco de la República.
- (2006, enero-febrero), “La tradición oculta: La poesía satírica colombiana”, en *Cuadernos de Literatura*, vol. XI, núm. 20, 2006, pp. 9-21.
- Bajtín, M. (1989), *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento el contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza.
- Castagnino, R.H. (1972), *¿Qué es literatura?: La abstracción ‘literatura’. Naturaleza y funciones de lo literario*, Buenos Aires, Nova.
- Cardenal, E. (1987), *Antología de poesía primitiva*, Madrid, Alianza.
- Fernández Retamar, R. (1975), *Para una técnica de la Literatura Hispanoamericana*, La Habana, Casa de las Américas.
- Friedrich, H. (1959), *Estructura de la lírica moderna, de Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona, Seix Barral.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004), *Modernismo: Supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Huizinga, J. (1998), *Homo Ludens*, Madrid, Alianza.
- Jaramillo Escobar, J. (1968), *Poemas de la ofensa*, Bogotá, Tercer Mundo.
- (1991), *Sombrero de ahogado y Poemas de tierra caliente*, Medellín, El propio bolsillo.
- (2001), *Altavoz*, Bogotá, EPM-Bogotá y Orbitel.
- (2005), *Método fácil y rápido para ser poeta*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- López, L.C. (1988), *Poesía completa*, Bogotá, El Áncora.

- Machado, A. (1997), *Poesías completas*, Madrid, Espasa.
- Ong, W. (2001), *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Parra, N. (1993), *Poemas para combatir la calvicie*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Parrilla Sotomayor, E. (1997), *Humorismo y sátira en la poesía de Nicanor Parra*, Madrid, Pliegos.
- Pirandello, L. (1999), *El humorismo* [en línea], disponible en <http://www.elaleph.com/>, recuperado: noviembre de 2010.
- Silva, J.A. (1979), *Poesías*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- Yurkiévich, S. (1978), *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus.
- (1996), *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus.

#### OBRAS DE JAIME JARAMILLO ESCOBAR

1968. *Los poemas de la ofensa*, Bogotá, Tercer Mundo.
1982. *Extracto de poesía*, Bogotá, Colcultura.
1984. *Sombrero de ahogado*, Medellín, Colección Autores Antioqueños.
1985. *Poemas de tierra caliente*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.
1986. *X-504, Poeta*, Porto Alegre, Tchê Editora.
1987. *Selecta*, Bogotá, Tercer Mundo.
1988. *Alheña y Azúmbar*, Medellín, Lealon.
2000. *Poemas principales*, Valencia, Pre-textos.
2001. *Método fácil y rápido para ser poeta*, Bogotá, Ediciones Brevedad.
2001. *Altavoz*, Bogotá, EPM-Bogotá y Orbitel.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE JAIME JARAMILLO ESCOBAR

- Alvarado Tenorio, H. (2004, enero 11), “Vivo desnudo porque no tengo nada que ocultar”, en *Lecturas Dominicales*, 2004, Bogotá.
- Arbeláez, J. (comp.), (1986), *Doce poetas nadaístas de los últimos días*, Bogotá, Centro Colombo Americano.
- Cobo Borda, J.G. (1985), “El buen poema se come frío”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, v. 22, núm. 3, 1985, Bogotá.
- (1988), *Manual de Literatura Colombiana*, tomo II, Bogotá, Procultura y Editorial Planeta Colombiana.
- Collazos, O. (1991), “Jaime Jaramillo Escobar”, en *Historia de la Poesía Colombiana*, Bogotá, Casa de Poesía Silva.
- Holguín, A. (1974), *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)*, tomo II, Bogotá, Banco de Colombia.
- Jaramillo Agudelo, D. (1984), “La poesía Nadaísta”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 50, núm. 128-129, 1984, pp. 793-798.
- Macías, L. (2004, abril-junio), “Jaime Jaramillo Escobar”; en *Revista Universidad de Antioquia*, núm. 276, Medellín, 2004.
- Mattos, J. (1987), “Ecolios a la poesía de Jaime Jaramillo Escobar”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, v. 24, núm.10, 1987, Bogotá.
- O'Hara, Edgar (1986), “Un poeta de lenguaje caliente”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, v.23, núm. 7, 1986, Bogotá.
- (1988), “Encerrona con fuente paisa y poesía”, en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, v. 25, núm. 15, 1988, Bogotá.
- Vargas-Ortíz, A. (2009, julio-diciembre), “El clamor de la tribu. Poesía integradora y reconciliatoria”, en *Cuadernos de Literatura*, v.14, núm. 26, 2009, pp. 179-199.