

*Angélica Tatiana Vargas-Ortiz**

EL CLAMOR DE LA TRIBU. POESÍA INTEGRADORA Y RECONCILIATORIA**

THE CLAMOR OF THE TRIBE. INTEGRATIVE AND RECONCILIATORY POETRY

* Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Estudiante de Maestría en Literatura Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: tatiana.vargas.ortiz@gmail.com

** El presente artículo proviene de la investigación “Grandes voces de montaña. Acontecer del lenguaje poético en la obra de Jaime Jaramillo Escobar”.

Resumen

El carácter integrador y reconciliatorio de la poesía de Jaime Jaramillo Escobar se origina desde su principal función: hacer visible nuestra vida cotidiana y preservar la memoria colectiva con el fin de posibilitar la solidaridad moral y social. Su poesía propone un re-conocimiento de las voces de la comunidad y la heterogeneidad de nuestra cultura, a través del *llevar a la declaración* el sentir colectivo agraviado por la crisis de la modernidad. Este re-conocimiento se da gracias a la claridad de su lenguaje y a la visión crítica del contexto sociocultural. La poesía se convierte así en un *discurso enardecedor* que denuncia la mala conciencia de la *infraestructura cultural* y del yo histórico e individualista del mundo moderno. Al reconocer la importancia del lenguaje, en la fundación del ser del hombre y en la estructuración de las mentalidades, propende por la modificación de la sensibilidad social de su público a través de la inserción del lenguaje común en el lenguaje poético.

Palabras clave: carácter integrador y reconciliatorio; lenguaje común, poético, colectivo, heterogéneo, elocuente, sugerente

Palabras clave descriptor: Jaime Jaramillo Escobar 1932, crítica e interpretación, poesía colombiana, historia y crítica, literatura colombiana



Abstract

The integrated and reconciliatory character of Jaime Jaramillo Escobar's poetry derives from its principal function: that of making visible our everyday life and preserving collective memory, in order to make moral and social solidarity possible. His poetry proposes the re-cognition of the voices of the community and the heterogeneity of our culture, by bringing "to the status of declaration" a collective feeling that is aggravated by the crisis of modernity. This re-cognition is possible thanks to the clarity of his language and his critical view of the socio-cultural context. In this way, poetry becomes an "ardent discourse" that denounces the false consciousness of the "cultural infrastructure" and of the historical and individualistic self. By recognizing the importance of language in the foundation of man's being and the structuring of mentalities, his poetry favours a modification of his readers' social awareness through the insertion of common language into poetic language.

Key words: integrated and reconciliatory character; common language, poetic, collective, heterogeneous, eloquent, suggestive.

Key word plus: Jaime Jaramillo Escobar 1932, criticism and interpretation, Colombian poetry, history and criticism, Colombian literature

Por una poesía útil

LA POESÍA ANTE LA COMUNIDAD llega a convertirse en una “tabla de salvación” mediante la cual “las tradiciones y las culturas atraviesan los mares del tiempo” (Paz, 74). Este ánimo salvador de la palabra poética se da gracias a que el poeta con su poema crea memoria, preserva el origen. En la poesía de Jaime Jaramillo Escobar¹ el preservar la memoria colectiva acontece en el rescate de una palabra poética que emerge desde el fondo espiritual e histórico del pueblo colombiano. La naturaleza de esta palabra poética propende por el retorno a lo más propio a través de una poesía útil, “que piensa, y que aun lo intuitivo somete a raciocinio” (Jaramillo Escobar, 1985, 2). Es en esta medida que su poesía se configura como una poesía colectiva, manifiesta y pública.

Su origen, evidentemente, no son el sueño y el azar, como quiso Mallarmé. Su ánimo de ruptura no establece una brecha entre el poeta y los hombres de clase popular, sino que pretende demoler el recinto amurallado construido por la tradición intimista. Para esta poesía, el espacio en blanco, el silencio o el murmullo carecen de significación, pues el ritmo, la voz y el sonido del poema se exploran a través del lenguaje común: en la época de idolatría del progreso científico, el poeta canta a grandes voces, su palabra “tendrá que ser, sin duda, distinta en esta coyuntura. Tendrá que tener afinidad con el reportaje, con el tono casual y la extrema frialdad del lenguaje técnico” (Gadamer, 1993, 108). Sintieron la necesidad de adecuación del canto al saber la huida de lo poético en la expresión tradicional, poetas como Rilke, que cantó en verso largo, o Gottfried Benn, que adoptó un tono conmovedoramente descriptivo. La nueva cadencia del poema, que expresó el desarraigo del hombre moderno, fue empleada también por poetas latinoamericanos como José Martí, Pablo Neruda y Nicolás Guillén, entre otros. Así se emprendió el rescate de lo poético en el terreno de la poesía popular. En estas dos corrientes, cuyos padres, Mallarmé y Whitman, mantienen hoy una viva resonancia, existe una clara contraposición entre la palabra poética *sugerente* y la palabra poética *elocuente*, siendo Jaramillo Escobar adepto a esta

1 Jaime Jaramillo Escobar —nombre revelado del poeta X-504— nació el 25 de mayo de 1932 en un municipio llamado Pueblorrico, en el suroeste antioqueño. Su primer libro, *Los poemas de la ofensa*, fue ganador del primer premio en el Concurso Cassius Clay de poesía nadaísta en el año 1967. Luego de que su primer libro obtuviera este reconocimiento, Jaime Jaramillo Escobar optó por el silencio durante dieciséis años, en los cuales *Los poemas de la ofensa* se convirtió en un libro en el que la imprecación y la fundación de diversas miradas del acontecer poético dejaban a gran parte de la crítica en el silencio. En 1983, un año después de la aparición de *Extracto de poesía*, dos de sus nuevos libros son premiados: *Sombrero de abogado*, primer premio en el Concurso Nacional de Poesía Eduardo Cote Lamus, y *Poemas de tierra caliente*, primer premio en el Concurso Nacional de Poesía Universidad de Antioquia. Luego de estos dos libros vendrían *Selecta*, publicado en 1987, *Poemas principales*, en el año 2000, y *Alta voz* del año 2001. Su último libro, publicado en el año 2005, ya no de poemas, sino de consideraciones críticas, se titula *Método fácil y rápido para ser poeta*, un libro donde presenta una reflexión de diversos temas alrededor del quehacer poético.

última. En el terreno de esta poesía *elocuente*, la libertad compositiva del poeta no está dada por la desaparición enunciativa de su voz, sino que la convierte en eje de su poética: de esta forma se inaugura el encuentro de lo enunciativo en el lenguaje poético y lo enunciativo en el lenguaje común.

¿Pero qué es lo *enunciativo* y cómo se manifiesta en su poesía? Esta respuesta la hallamos implícita en el sentido de su poética, que propone volver a mirar nuestra realidad lingüística en la que circunnavegamos cotidianamente. En esta reflexión entendemos “sentido”, no como la totalidad de un mundo más allá de la realidad, sino como dirección: “[...] el sentido es como la lengua nos enseña, dirección. Se mira en una dirección, al igual que las agujas del reloj se mueven en un sentido determinado” (Gadamer, 1993, 149). Para enrumbar nuestra mente hacia el encuentro de lo cotidiano y lo poético, debemos indagar sobre el origen de lo poético: Jaramillo Escobar nos dice que la poesía tiene su origen directamente en el terreno de la oralidad, pues “pudo ser hecha y conservada cuando no existía la escritura, y [...] pudo nacer en toda clase de sociedades, sin excepción, en una época anterior a la historia, o sea en los tiempos míticos” (2005, 133). La poesía surge del habla; de hecho, como afirma Heidegger, el hablar cotidiano es más bien un poema olvidado y agotado por el desgaste (1987, 28). El lenguaje común del habla cotidiana fue el origen de lo poético, y éste se actualiza en el lenguaje de su obra. A pesar de que este lenguaje se ha vuelto tan habitual, y se ha transformado en una mera herramienta cotidiana, sigue ligado con el origen mítico del lenguaje: “[...] lo que nos parece natural es sólo, presumiblemente, lo habitual de una larga costumbre que se ha olvidado de lo inhabitual de donde surgió” (Heidegger, 1987, 18). Este acercamiento de los planos del lenguaje común y el lenguaje poético hace que su palabra experimente los límites del lenguaje; el lenguaje poético, como el lenguaje sugerente cargado de metáforas, se desborda y propicia un decir poético más hermanado con la conversación, con la palabra hablada:

¡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 al 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.

“Perorata” (1991A, 34)

Esta poesía útil tiene dos rasgos primordiales: la claridad en el lenguaje, que la hace fiel a sí misma, y el propósito polémico que logra, gracias al poder satírico que el poeta confiere a la palabra. Pretende avivar los ánimos de su público a través de un discurso vehemente que proclama el espíritu colectivo. En su poética, poema y arenga son sinónimos; nos dice el poeta: “[...] según el diccionario, la palabra arenga significa discurso enardecedor. ¿No puede ser discurso el poema? [...] ‘Discurso enardecedor’ es una excelente definición para el poema”² (1991A, 22). Pero no es una arenga pronunciada sólo por la voz del poeta. En este mundo poético que se nos presenta, las voces populares han tomado el estrado que estaba sólo preservado a la voz intimista de la poesía. Los motivos y las razones de esta voz de protesta son varios: contra la sociedad de consumo, la violencia generalizada, la política subordinante de los Estados Unidos, la marginalidad producida por el estilo de vida moderno, entre otros factores, que resultan en el envilecimiento del concepto de naturaleza, en la reducción de la dignidad humana y en la condenación al destierro del campesino, el indígena, el negro y el poeta:

Batas negras vistieron las mujeres. Sus adornos desecharon. Se poblaron las ciudades con los desplazados. Las tierras cambiaron de manos. Las hijas del muerto quedaron en sus casas empobrecidas, declararon el luto permanente, envejeciendo bajo el techo que se desmorona. Sus esposos, sus hijos y hermanos, aprehendidos y conducidos atados. Comidos por las balas en el monte.

“Las hijas del muerto” (1991A, 71)

El destierro, más allá de ser la pérdida del territorio original y heredado donde se enraíza la visión de mundo de un grupo social es, a su vez, un destierro espiritual. En esta situación, el hombre experimenta la pérdida del fundamento al sentirse en el abismo sin fondo de la nada: *nada* entendida aquí como “ausencia de mundo suprasensible y vinculante” (Heidegger, 1995, 197). Al respecto, el poeta nos dice:

[...] el desarraigo de las poblaciones por la violencia se constituye en un impedimento insalvable en el proceso de investigación de las historias locales y regionales en el presente siglo. Con el éxodo se dispersa la memoria colectiva, el apego a la tierra se convierte en odio, y así pierde definitivamente la posibilidad de recuperar para la historia los materiales que hemos despreciado por demasiado tiempo. (1998, 151)

² Carta de Jaime Jaramillo Escobar al poeta Darío Jaramillo, fechada en septiembre 22 de 1983. Citada en el prólogo de *Sombrero de ahogado*.

Frente a la acción de la violencia, Jaramillo Escobar mantiene enardecido el ánimo de denuncia, característico del nadaísmo, ante la posición pasiva que el colectivo toma frente a estos hechos. Al igual que Gonzalo Arango, nuestro poeta adopta lo que Nietzsche llamó “el pesimismo de la fuerza”³: aquel que exige la conciencia histórica de sus contemporáneos frente a la desvalorización y, a su vez, busca la instauración de nuevos valores, mediante la transvaloración de una actitud rebelde, propia del hombre moderno. El poeta traspasa esa fachada estridente y difamadora, que se le atribuyó al nadaísmo, para explorar sus entrañas, donde se anida el germen de una actitud librepensadora. En últimas, denuncia la inercia de la que es víctima el pueblo colombiano, que Gutiérrez Girardot llama *retroprogresismo* (423), y que aún es una herencia que reciben las nuevas generaciones de colombianos, que alimenta el paradigma del dogmatismo y la intolerancia y degenera en el odio colectivo y en la tiranía del prejuicio, y seguirá, infortunadamente, cobrando víctimas.

Ahora bien, la herencia del nadaísmo en la obra de Jaramillo Escobar ha sido principalmente la destreza de quitar esa cortina ficticia, que falazmente se ha llamado *cultura* —tarea que también emprendió el grupo Mito—, en cuyo nombre se ha refugiado la poderosa “infraestructura” cultural de esos “figurones intelectuales de la política”, como los llamó Gutiérrez Girardot. Así, es posible revelar las voces que originalmente constituyen la heterogeneidad de la cultura colombiana, y que novelistas y poetas como Jaramillo Escobar reivindicar. Hay que rastrear esta concepción tradicionalista de nuestro país, heredada de la época de la regencia española, para desenmascararla con ayuda de este tipo de literatura, que les ha dado un golpe certero a esos elementos venidos de nuestro pasado histórico y que son nocivos para nuestra formación sociocultural. Esta herencia nociva ha traído como consecuencia la “postergación de la experiencia de modernidad” (Jaramillo Vélez, 30). Ésta imposibilita la consolidación de una sociedad con un *ethos* secular —que es uno de los problemas de nuestra estructura axiológica—, debido a ese sincretismo sui generis entre lo moderno y lo premoderno que se ha dado en Colombia. Prueba de esta problemática es “el sonambulismo que caracteriza en buena medida las actitudes del ciudadano, la persistencia de vicios tradicionales que impiden una auténtica solidaridad y cohesión social” (56). Son ejemplo de estos vicios sociales los particularismos, los fulanismos, el clientelismo y la dependencia y falta de autonomía en los procesos de decisión política, además de la odiosa tolerancia a los crímenes, que, dice el poeta, son originados por la misma iglesia católica (2000B, 98).

3 Véase su último libro *La voluntad de poder* (1901).

En el artículo que Jaramillo Escobar escribe a propósito de Silva, cita un fragmento de la novela *Pax*⁴, publicada en 1907, donde logramos conocer la extensa duración de esta indolencia generalizada: “[...] la pasión dominante de esta tierra: la manía de destruir, el ímpetu de acabar con lo que queda, la nostalgia de la muerte. Aquí no se piensa en la vida, en la felicidad, en el arte; sino en la destrucción, en la guerra, en el suicidio” (1983, 37). Los orígenes de esta problemática idiosincrásica están en esos necios años de fines del siglo XIX, cuando se dio el proceso de la Regeneración⁵, durante los cuales la clase dominante concibió la nación ideal como una nación que hiciera extensiva la cultura señorial, que no era más que “un sistema patriarcal de explotación con carácter definitivo y sagrado”⁶. Esta cultura, que heredó la actitud del aislamiento ideológico de la “madre patria”, hizo resistencia al impacto ideológico que tuvo la Revolución Francesa. Debido a esto, surgieron un provincianismo y una mediocridad parroquial, que aún permanecen arraigados. Ésta es una de las múltiples razones por las que el pueblo colombiano, como dice Jaramillo Escobar, se “reconstruye incesantemente, y alterna la tristeza y la alegría con terquedad y optimismo” (1999, 72). Esta idiosincrasia fue terreno fértil para el nacimiento del germen de la violencia colombiana del siglo XX. Según Armando Romero, los inicios del período de La Violencia pueden rastrear-se desde 1930, cuando los liberales hicieron un pacto con el conservadurismo —gracias al liberal Olaya Herrera, precursor del Frente Nacional—, que favoreció a la burguesía emergente, y cuando se da inicio a la entrega del petróleo a los consorcios extranjeros, y se obstaculiza, a su vez, la apertura de las ideas socialistas y revolucionarias al país (Romero, 282).

A pesar de que estos datos históricos nos resulten extraños en una interpretación poética, en la obra de Jaramillo Escobar se hace necesario volver a repararlos para comprender mejor el sentido de su arenga. Frente a este crítico panorama que da cuenta de la aguda coyuntura por la que atravesamos, se perfila otra función de su poesía: modificar la sensibilidad social en el público para acrecentar la fe y el amor por el hombre y la naturaleza, mediante la percepción y el disfrute de ese mundo.

El público siente la cercanía de la palabra gracias a la retórica de masas que utiliza, con el objetivo de despertar el oído interior, que permite la experiencia

4 Escrita por los colombianos José María Rivas Groot y Lorenzo Marroquín.

5 Período comprendido entre 1878 y 1904, donde se arraigaron las ideas conservadoras de Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro.

6 Rafael Gutiérrez Girardot. Citado en *Colombia: la modernidad postergada*.

poética, oído de gigante al que la poesía intimista y hermética no ha podido tocarle las fibras más íntimas. Los lectores sensibilizados son conducidos hacia su poesía como hacia una isla en medio del mar tumultuoso de esa verbosidad informativa, que reduce los efectos de la violencia a la “primicia” periodística traducida en estadísticas y a un enjambre de víctimas y victimarios sin rostro.

Los lectores son atraídos por un lenguaje cercano, al que la crítica reprocha su naturaleza descriptiva y su espíritu polémico. Como ejemplo de estas críticas, están los apuntes de O’Hara y Cobo Borda sobre su primer libro, que indudablemente contiene los elementos primigenios de su mundo poético y que se desarrollan de forma diversa en sus libros posteriores. Así pues, O’Hara afirma que *Los poemas de la ofensa* es un poemario producto de un “existencialismo cruzado con los evangelios gnósticos y *Las mil y una noches* y [que] tiene como música de fondo a los Beatles sonando al amanecer en rocola de cantina” (98). Cobo Borda afirma, a su vez, que el espíritu de este libro contiene, como si fuera un defecto, “el nihilismo nadaísta, y su esterilizante prédica, visible, cómo no, en muchos de sus helados silogismos” (Cobo, 78). Estas alusiones a la actitud “trasnochada”, anacrónica y marginal son, sin duda, una crítica desacertada, pues en *Los poemas de la ofensa* el poeta explora esta materia poética que lo circunda en toda su heterogeneidad y que se convierte luego en la palabra viva y palpitante de su mundo poético. Esta heterogeneidad está dada por la variedad de temas, imágenes, personajes y voces que viven en ese vasto mundo poético. Ante estas críticas el poeta responde que “si poetas y escritores colombianos son tan descriptivos, es porque apenas estamos haciendo los inventarios. Después vendrán análisis, estudios, conclusiones” (1985, 11). Como ejemplo de este tono descriptivo, que dibuja el contorno de su espacio poético, este poema de *Sombrero de abogado*:

Desde mucho antes de llegar ya se escuchaban los pájaros, toda la mañana estuvimos oyéndolos, miles de pájaros,
 Y los árboles se extendían por la llanura,
 Extensos arrozales, ganados de muy largas, elegantes orejas,
 Y el horizonte marino que nunca se sabe si está cerca o lejos.
 En Lorica, en las escaleras de piedra y cemento del muelle, sobre el río Sinú,
 Nos detuvimos como en un paisaje bíblico
 Para tomar una embarcación hasta San Bernardo del Viento,
 En medio de bandadas de garzas, bandadas de loros chillones, y el bailetero era un muchacho,
 descendiente de las Mil y una noches,
 Un joven moreno, de larguísimo cuello, alta cabeza de ojos almedrados, negríssimos, con
 viveza de lagartija,

Y un turbante rojo encima de su antigua sonrisa de vendedor de perlas.
“La casa de Bob” (1991A, 42)

La crítica ha tenido dificultad al juzgar esta tendencia poética que se expresa en poemas extensos. Critican como defecto la exuberancia de los temas, el tono descriptivo y la forma del lenguaje poético. Aunque la crítica sobre la obra de Jaramillo Escobar no es nutrida todavía, presenta, desde sus inicios, este tipo de desaciertos como los que acabamos de mencionar⁷. La crítica de su obra no puede reducir la multiplicidad de su sentido a un concepto que pretenda definirla. Hay algunos términos que utiliza la crítica al hablar de la forma y el contenido del poema extenso o del verso largo; entre ellos, están: poesía conversacional, testimonial o, incluso, revolucionaria.

Ahora bien, en la obra de Jaramillo Escobar hay aspectos que apuntan a estos términos: el contenido autobiográfico de su poética que la acerca a esa tendencia a fusionar vida y poesía al estilo de Blaise Cendrars y a la “poesía testimonial”; la preeminencia que da al contenido en la composición la acerca a la “poesía conversacional” (en cuanto el término crítico refiere a una forma propiamente técnica o estética del verso); los temas sociales presentes en su poesía, teniendo en cuenta además el antecedente nadaísta de su autor, la acerca, a su vez, a la “poesía de protesta” o la “poesía revolucionaria”. Frente a esta indeterminada clasificación, los conceptos son limitados para designar el carácter de su poética; y por cierto ¿qué poesía, digna de su nombre, no es testimonial, revolucionaria y conversacional a la vez? En el plano de la interpretación, la obra de Jaramillo Escobar también es indómita y fiel a la palabra viva que conforma un organismo “flexible, escurridizo, ondulante” en el poema. El lugar enigmático, de donde surge este organismo, se manifiesta así mismo inagotable, así lo señala:

¡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 crócalos 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.

“Perorata” (1991A, 33)

⁷ En 1995, el ensayo “La patria escrita: tres momentos en la poesía de Colombia”, de Esperanza López Parada, ofrece una perspectiva diferente.

Palabra poética, pública y heterogénea

La obra de arte implica un entranarse con el mundo, gracias a que la heterogeneidad de la materia poética se revela en la poesía en su decir más íntimo. La poesía, como lugar de enunciación, tanto de lo íntimo, como de lo público, apela también a la naturaleza del hombre como sujeto originado y perteneciente a lo heterogéneo de una realidad común. En su obra, este llamado a la intimidad y a lo público, a la vez, es una invitación al reconocimiento de la intrínseca relación y a la mutua pertenencia entre el hombre y su contexto. La descripción y la enumeración de diversos elementos configuran el umbral a través del cual se puede hallar la vía que vislumbre una incipiente identidad colombiana, que aún no ha sentido el calor de un espíritu común que nos contenga a todos. Esta modificación de la sensibilidad puede, incluso, llegar a esbozarse como proyecto fundacional, pensado fuera de las élites dominantes. Desde su decir, en la misma vía whitmaniana, el pueblo puede transmitir la esperanza de comunión y de fe en el espíritu solidario del hombre y la voluntad de redención a través de la virtud.

Esta herencia whitmaniana está muy arraigada en el poeta, desde que descubrió el carácter integrador de *Hojas de hierba*. Esta revelación sucedió en su vida a temprana edad: “[...] contaría con 14 años en este tiempo [mediados de los años cuarenta]. Entonces, cuando me encuentro con Whitman, que tiene su origen en el versículo, veo la gran voz que siempre he creído que debe ser la poesía. La gran voz de la humanidad” (2004, 3). Esta “gran voz” sólo se da en el retorno del poeta a la comunidad como una necesidad, en este tiempo en el que la comunidad se ha proclamado en crisis: “[...] es preciso hacer que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla” (Lyotard, 14). El poeta, al ejercer su compromiso con la idea de comunidad, lanza el llamado a sentir esa mutua pertenencia desde su crítica histórica:

Y así vamos viendo que la tierra donde nacimos no es nuestra tierra donde nacimos, porque los conquistadores nunca han dejado de venir a América. Siguen viniendo y continúan dándonos espejos, y en esos espejos nos multiplicamos y vemos nuestras caras cada vez más feroces, y de pronto les damos un susto de espejos.

Yo quería hacer un canto épico para el río Cauca, pero mejor voy a esperar hasta que pueda estar seguro de que el río Cauca es mío, porque no me gusta cantarles a los ríos ajenos.

“Andanza del río Cauca” (1991B, 128)

En este juego de espejos, en el que nuestra imagen se tergiversa y se confunde con los rostros ajenos, los modelos impuestos por el “conquistador” se suceden infinitamente, engañan la vista y el sentir del hombre latinoamericano y, al mismo tiempo, agudizan la confusión y la escisión entre ese hombre y todo lo que compone su territorio y su legado. En esta crisis a todo nivel, esta poesía heterogénea, compuesta por elementos aparentemente disímiles, apunta a una unidad de sentido. La intención de su palabra es contenerlo todo, como Whitman; así, inaugura una poesía integradora en la que ningún tema está de plano excluido y la forma de expresión viene de “lo personal y lo genérico, lo individual y lo colectivo, el refrán y la estadística” (Cobo, 78). Su poesía, en esta multiformidad, nos da un mensaje al revelarnos su decir; pero su mensaje, no sólo se limita a la crítica social, también contiene la crítica a ese yo exaltado por el individualismo del mundo moderno, que quiere confundirse con el yo histórico y deja en la periferia el reconocimiento de la colectividad.

La firme intención de liberar el lenguaje poético de la jaula, en que la poesía culta y hermética lo mantenía, para retornarlo a sus raíces populares, hace que el lenguaje adquiera un tono conversacional, no sólo porque se exprese en un lenguaje común, desprovisto de intrincadas metáforas, sino porque rescata de la poesía su cualidad dialógica de gran alcance. Esta cualidad de su lenguaje se revela en una palabra dilatada y en constante despliegue que contiene toda la fuerza de su realización. El poeta no necesita recurrir a la metáfora porque la misma realidad se torna poética en el despliegue del mundo de la realidad efectiva. Respecto a su lenguaje nos dice: “[...] no invento nada, porque no soy inventor. Todos los poemas del libro son escrupulosamente reales, porque desconfío de la fantasía, pero nadie lo cree” (2000A, 29). Su alejamiento de la metáfora supone una forma particular de composición, en la que el poeta logra la conquista del efecto poético a través de la sorpresa, la fascinación, e, incluso, lo sugestivo de su verbosidad, que nos hace evidente el misterio de nuestra realidad circundante:

A los doce años de edad me fui con un circo que pasaba. A los quince años me fui a la selva. Tuve suerte. No me devoraron los caníbales porque con sólo verme se dieron cuenta de mi ignorancia y mi debilidad, así que no tenían nada que comer de mí, por lo que fue preciso adoptarme. Me llevaron a casa del chamán, para que me educara.

Si vosotros no conocéis un chamán, podréis imaginároslo fácilmente. Es así como os lo imagináis. Sólo que tiene la nariz un poco menos larga, los brazos sí, larguísima, cola no tiene pero no la ha olvidado, y es bondadoso a la manera de la selva, o sea con una dureza que asusta [...]

“Mi vida con el chamán” (1991A, 65)

Este poema de tono autobiográfico nos lanza a recrear la vida de este personaje adoptado por una tribu de la selva. Gracias a él podemos conocer el sentir de la tribu, sus costumbres, las peripecias de la vida en la comunidad, todo desde los ojos del poeta. Su voz habla frente a frente con el lector, en un ademán de confianza, que le induce a participar en el diálogo que instaura el poema. Esta cercanía al tono del habla, que transgrede el concepto de lo poético, es la voluntad de que el poema contenga una palabra pública y colectiva. La transgresión de lo poético en su lenguaje sirve, como afirma O'Hara, "para recordarle al lector, de rato en rato, que la usurpación se engendra allí mismo, a la vista y paciencia de la preceptiva" (O'Hara, 56). La intención de ampliar el alcance de la recepción de la poesía, a través de este constante apoderamiento del lenguaje común, deja ver la necesidad, que Jaramillo Escobar advierte, de restituir la poesía al pueblo. En la poesía colombiana, según el poeta, esta intención no se hace evidente. Al respecto comenta:

José Asunción Silva, por más añadidos que se le pongan, no da para mucho, y finalmente de él no quedan sino especulaciones y veinte poemas que incluyen *Gotas amargas*. León de Greiff no puede ser popular por culterano, y el verdadero poeta popular de Colombia, Julio Flórez, queda definitivamente en el pasado para ilustrar una historia tétrica de lágrimas y duelos, pero muy distinta de la historia tétrica de lágrimas y duelos que se ha vivido después de él. (2006, 68)

Las repercusiones de una tradición intimista en la poesía afectan la colectividad de forma sustancial, sobre todo en el contexto en que vivimos, pues influyen en la conformación del patrimonio poético que el pueblo asimila para formar su idiosincrasia y estructurar la identidad de la colectividad. Gadamer declara que:

[...] no hay más que ver hasta qué punto se ha vuelto hermética la forma de la poesía actual. No hay que extrañarse, entonces, de que la poesía no tenga amplia repercusión entre el público, ni tampoco de que aquellos que consideran la palabra poética un elemento indispensable de la vida no puedan ya mostrarse exultantes y confiados por la posesión de un patrimonio poético, sino que escudriñen el mundo y contemplen el futuro cohibidos y balbucientes. (1993, 12)

Se hace preocupante, con más razón, al saber que el ser del hombre se funda en el lenguaje, pues éste actúa como el hilo de la urdimbre de la comunidad que proporciona la base para la estructuración de las mentalidades.

El fundamento del ser se manifiesta, en primera instancia, en la esencia comunicativa del lenguaje a nivel dialógico, al comunicar las unidades de sentido en el habla. Pero no sólo en el sentido del habla como lo hablado, sino en el habla como lugar del *decir*, de lo que se tiene por decir desde el espíritu mismo. En esta vía, Heidegger parte de la idea de que el lenguaje sólo “acontece por primera vez en el habla” (Heidegger, 2005, 43). Esta comunión de los hombres en el lenguaje es un retorno al origen: “[...] poder hablar y poder oír son igual de originarios, somos habla, y esto quiere decir que podemos oír los unos de los otros. Pero que somos habla también significa paralelamente que somos un habla” (Heidegger, 2005, 43). Esta integración en la unidad del habla se da cuando el poeta nos revela múltiples voces que cantan la naturaleza de su origen; así, cantando, acontece el mutuo pertenecerse en la unidad.

El canto polifónico de las voces y su crítica social

Las voces que cantan en la poesía de Jaramillo Escobar, en su voluntad de comunicar su existencia, en su situación de ser en el mundo, se presentan libres de cualquier molde impostado que pretenda hacerlas más o menos “poéticas”. Son poéticas porque son espontáneas, humanas, comprensibles; ésa es su idea de la pureza de la palabra poética: “[...] hay voces que le piden a la poesía que sea pura y por pura se entiende destilada, incontaminada, elegante, refinada, hastiada. Si el hombre no es puro, ¿por qué la poesía ha de ser pura? Yo también le pido que sea pura, y por eso entiendo que sea humana y comprensible” (2000A, 18). Estas voces logran, gracias a la pureza de su manifestación, hacer eco en la memoria al revelarse en toda su desnudez cotidiana:

Mi primo trabaja en un taller. Trabajaba, porque lo echaron por no pagarle las prestaciones sociales.

Mi tía trabajaba en un hotel, pero se murió en el Seguro Social porque la operaron de la vesícula en vez de hacerle la apendicectomía.

A mi papá lo mataron en un café por haberlo confundido con otro.

A mi único hermano se lo llevaron para el cuartel y él mismo se fusiló.

“Evangelio de Evangelina” (1991B, 150)

— Todo el día he estado agonizante en medio de la calle, la calle principal de la ciudad, donde caí por no poder dar otro paso.

Trato de arrastrarme y mis desnudos miembros ruedan por el pavimento, advertidos apenas por los conductores de autos.

No debiera haber llegado a morir aquí, delante de ustedes, en esta calle que no es mía, lo comprendo.

Yo les pido mi perdón, oh elegantes caballeros que pasan con la prisa de sus relojes.

“El canto del siglo” (2001, 26)

Hay voces que cantan desde su dolor cotidiano, desde su vida humillada y apartada, desde esa íntima desnudez que nos inquieta; pero también encontramos otras voces que cantan la fiesta, la alegría de su humanidad, con palabras igualmente desnudas, que nos estremecen los sentidos:

Sigamos: mi negra se emperejilla, se emperespeja, se alíña.

Con alhucema y albahaca, con cidrón y toronjil,
con lavanda, con canela, con loción y con anís.

Mi negra tiene un meneo que no cabe por la calle,
mueve el tacón y la punta del zapato y ese baile
derrama tantas fragancias que no caben en el aire.

“Alheña & Azúbar” (1991B, 101)

A través de estas voces, se individualizan temas que conciernen a la crítica social: los problemas de los oprimidos, las consecuencias de la pobreza —tanto intelectual como económica, que están presentes en la cotidianidad colombiana—, la barbarie de la violencia, la colonización arbitraria de las potencias mundiales, en fin, una crítica ejercida a todo nivel que llama a la conciencia histórica para poder despojarse de la indolencia y retornar a la comunidad con justicia y tolerancia. Así es su llamado:

Muchos años tenemos vividos en el infierno. Como a aquél que reside en las prisiones, nos quedó la necesidad de la costumbre. Como el que habita en los prostíbulos, nos amansamos a la rutina del vicio y a la palidez de último momento, cuando la sangre huye perseguida por un pico de botella.

“Las hijas del muerto” (1991A, 72)

Esta participación del lector en la sensibilidad colectiva es una revitalización de la *popularitas*, entendida como esa “capacidad de suprema inclinación hacia y de extrema participación con aquello que, en cuanto lo extraño y forastero, atañe a un pueblo destinalmente en lo que es más propio y más de casa” (Heidegger, 2005, 185). Esta *popularitas* es la gestora del yo colectivo, de la identidad del pueblo y de los individuos que pertenecen a él. Desde *Los poemas de la ofensa* se presenta esta tendencia a la consecución de un yo colectivo, pero en sus libros posteriores se constituye como tal. En su primer poemario vemos a una humanidad que es fuente de perversión, de sufrimiento y de todo carácter pusilánime, que engendra el acrecentamiento de las bajas pasiones, de la aparente venialidad de las ofensas; es una humanidad que es víctima y victima de esos famosos pecados capitales que hacen presa a la cotidianidad de la gravedad de los sucesos. En contraposición, vemos a la inocencia representada en la infancia, en el tiempo pasado, que se desvanece poco a poco a medida que el espíritu tiene contacto con la promiscuidad de ese mundo oscuro y turbulento; mundo profanador, envilecedor de conciencias, donde se enraíza la moralidad pequenoburguesa. Frente a este mundo, el poeta debe sublimarse, a pesar de que su espíritu haya sido lacerado, escarnecido, profundamente ofendido por la veleidosa maldad del hombre. Esta sublimación implica necesariamente que el poeta se margine de ese mundo para situarse del lado de los oprimidos. Desde allí la memoria reconstruye lo bueno de la vida antes del exilio, e incluso, el poeta ejerce una constante burla a lo anodino de la existencia humana, que hace que tome por refugio la ironía.

El espíritu de este libro es cercano a la fatalidad y devela un incipiente interés social, pero con una alta dosis de sarcasmo, burla, desesperanza y tedio. Este espíritu experimenta una transformación. La pretensión enardecedora *ad hoc* del poema toma fuerza desde *Sombrero de ahogado*, y retorna la esperanza en la poesía, la única “legisladora del corazón de los hombres”, como él mismo afirma. Con la expresión grandilocuente que se aleja de la verbosidad excesiva y se acerca a la concreción a pesar de no ser elíptica, se abre el camino hacia la pretensión totalizadora de la poesía. En ella puede expresarse todo, desde el amor, el odio, el miedo, inclusive, la nada. Ese avivamiento se traduce en una propuesta lírica de contenido donde su voz invoca a ese yo colectivo y acontece la pérdida de la propiedad privada en el habla del poeta. Aunque en el poema escuchemos la voz del poeta, el lenguaje y el tema siempre revelan una extendida participación de elementos populares; como afirma O’Hara “la intención [de ser el yo colectivo] no es escamoteada en ningún poema. Más bien es cedida a las demás voces que el yo controla” (99). La transformación de la voz del poeta, que en su primer libro cantaba el exilio del poeta y la ofensa a su inocencia por

parte de la sociedad y que nos decía “desde mi lugar no puedo reconocer a nadie ni ser reconocido”, donde el poeta se refugiaba en una caverna convertido en *monstruo* y que lo había recluso allí “a fin de proteger al mundo de [su] extraña maldad” (1968, 114), se acerca desde *Sombrero de abogado* al sentir de un “nosotros” que son los habitantes de la marginalidad, de la que el poeta es su voz:

Entonces los niños de mi país se volvieron mendigos y así hemos venido construyendo estas ciudades. Después de que unos pocos robaron el dinero de muchos, ahora nos dicen que volvamos al campo porque las ciudades están en quiebra, pero ya no podemos volver y así nos hemos encontrado sin un lugar en el campo ni en la ciudad.

“San Lorenzo” (1991A, 75)

El canto del yo colectivo

La cruenta lucha de clases, de la que el poeta obtiene su voz más desgarrada, origina la contraposición entre la idea de sociedad y comunidad. Sobre estos conceptos, es necesario recapitular las ideas del sociólogo alemán Ferdinand Tönnies: “[...] lo que en todos los tiempos ha sido el valor de la vida en el campo, es que la comunidad es ahí más fuerte y más viva entre los hombres; la sociedad es solamente pasajera y aparente. Y, en cierta medida, se puede comprender la comunidad como un organismo vivo y a la sociedad como un conjunto mecánico y artificial” (Jaramillo Vélez, 65).

La constante de la sociedad es el progreso técnico-industrial. La sociedad, como universo, es movida por el principio de acumulación de capital, en el que el cálculo, la especulación y la utilidad de los elementos que lo constituyen son la regla. Por otro lado, el universo comunitario es movido por “hábitos, costumbres y ritos”, como decía Tönnies. En este universo, la solidaridad, la afectividad y la confianza impulsan el trabajo, manifiesto en la economía doméstica. En la comunidad, las relaciones de parentesco y la idea de pertenencia orgánica a un pueblo que da origen a una cosmovisión colectiva permanecen vigentes.

A pesar de esta contraposición evidente entre comunidad y sociedad, entre un *locus amoenus* y un *locus terribilis*, el mensaje de su poesía no tiene como fin vilipendiar en contra de la idea de subjetivismo, propio de las sociedades modernas, pero sí en contra del abuso de ese subjetivismo que deviene individualismo. El subjetivismo, ámbito en el que el hombre *es sujeto*, logra en la particularidad de cada ser humano sentirse perteneciente y no ser un simple dato contenido en estadísticas, en bases de datos, en registros nacionales. Su poesía

interpela a este hombre y a esta mujer, y a su vez invita a su territorio poético para pensar su lugar y el lugar de los demás en la sociedad.

Esta interpelación se hace necesaria en esta época de fragmentariedad, en la que lo heterogéneo se pierde en lo aleatorio, para plantearnos la meta común de la unión de singularidades y esfuerzos individuales a favor de la idea de comunidad. Se le pregunta al sujeto

[...] si quiere ser un Yo limitado a su gusto y abandonado a su arbitrariedad o el Nosotros de la sociedad, si quiere ser como individuo o comunidad, si quiere ser una persona dentro de la comunidad o un mero miembro de un grupo dentro de un organismo, si quiere y debe ser como Estado, nación y pueblo o como la humanidad general del hombre moderno, si quiere y debe ser el sujeto que ya es en tanto que ser moderno. (Heidegger, 1995, 91)

Este yo colectivo surge, entonces, como una sublimación del yo subjetivo hacia el nivel del yo histórico. Aquí las fronteras del individualismo se rompen para fundirse con la colectividad de las voces comunes. Su obra muestra cómo su sentido viene dado por la configuración artística que revela y cómo se hace colectivo al cantar el espíritu común.

Desde la contraposición entre el individualismo y el subjetivismo, Jaramillo Escobar también señala el cambio necesario que debe tener la noción de intimidad. En el prólogo que Darío Jaramillo escribe en el libro *Sombrero de abogado y Poemas de tierra caliente* se hace alusión al origen de la herencia individualista en Occidente, que surgió, según Darío Jaramillo, cuando se descubrió la duda, la primera afirmación cartesiana de la existencia del individuo: “[...] 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” (Jaramillo Escobar, 1991a, 12). Esta vuelta al origen, que se presenta como una función inherente a la poesía, no es posible si el receptor no encuentra identificación con aquello que el artista expresa; por lo tanto, en la escritura el “expresarse a sí mismo no es importante”⁸, afirma. La función del artista como creador, desde el punto de vista del poeta, debe ser la de dar testimonio del sentir colectivo:

⁸ *La eternidad tiene tiempo de esperarme* (Retrato documental sobre la vida y obra de Jaime Jaramillo Escobar). Director: Fernando Mora Meléndez. Duración: 76 min. Medellín. 2007.

La magnitud de la humanidad pesa sobre cada uno de nosotros, y sentimos profundamente a los antípodas pateando sobre nuestro corazón.

De modo que no es extraño que andemos como unos cristos abofeteados en busca de una cruz para apoyarnos.

[...]

Ser el dueño del mundo es lo mismo que no tener nada, pues el error existe en todo y siempre nos engañan.

Mis jeans y mi chaqueta no se pueden cambiar por un edificio de cinco pisos ni por un puesto en las oficinas del Gobierno.

Prefiero andar derrotado por los alrededores de talleres de mecánica y cobertizos de carros.

Allí todos tratan de poner en sus vidas las mejores cosas que pueden, y así recogen una flor, una novia y un espejo.

Este esfuerzo colectivo me entenece y de pronto, sin darme cuenta, le sonrío a la gente como un perro.

“Problemas de la estética contemporánea” (1968, 35)

La sensibilidad de cada sujeto es una intimidad que nos acoge a todos. Esta noción de intimidad que se revela en su poesía remite a la noción de pertenencia, pues sólo se hace íntimo aquello que atañe *destinalmente* al hombre en lo más primigenio de su naturaleza. Esta idea de pertenencia, cercana a la idea de intimidad de Hölderlin es, en este sentido, más que una propiedad individualizada que se goza o se sufre. La sensibilidad, al ser testimonio poético, se convierte en propiedad común: “[...] ¿pero qué es lo que tiene que testimoniar el hombre? Su pertenencia a la tierra. Dicha pertenencia consiste en que el hombre es el heredero y el aprendiz de todas las cosas. Sólo que éstas se hallan en pugna. Lo que mantiene a las cosas separadas y en conflicto, pero que por eso mismo también las agrupa y reúne, es lo que Hölderlin llama ‘intimidad’” (Heidegger, 2005, 40).

Este testimoniar es a la vez heterogéneo y unitivo. De esta manera, su poesía se convierte en el canto de la *Diferencia*, que reúne lo disímil en la palabra: “[...] la intimidad de la Diferencia es lo unitivo [...] de la gestación Terminal” (Heidegger, 1987, 23). Así pues, el arte como lenguaje, no es solamente la expresión de un sujeto individual, pues el sujeto frente al arte se convierte en el medio por el que se manifiesta la verdad del mundo. La poesía, en medio de las ruinas de lo cotidiano, construye permanentemente el mundo de la comunidad, que es a su vez la construcción permanente de su verdad. Por esta razón, la

poesía, en cuanto obra de arte, se eleva en el acontecer de un pueblo histórico “como una prenda de orden” (Gadamer, 1996, 93).

El canto al yo colectivo revela el carácter épico de la poesía de Jaramillo Escobar. Lo épico de este canto surge desde esta nueva concepción de intimidad. No es una épica que cuenta las aventuras y proezas de algunos héroes cotidianos con una búsqueda seria del sentido de la existencia, más bien es el gran relato de la degradación progresiva de un pueblo que se ve envuelto en una tragedia de magnitudes épicas, pero que, sin embargo, se sabe en un país del que aún no conoce su magnificencia. Esta intención épica demanda un lenguaje cada vez más exuberante y, en ocasiones, narrativo. Este lenguaje da cuenta “del acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo” (Heidegger, 1978, 113).

Ahora bien, este nacimiento histórico del mundo de un pueblo en el lenguaje de su poesía remite a la actitud épica del bardo como el portavoz de la herencia de la comunidad. De hecho, como el mismo Jaramillo Escobar afirma, algunos poemas son escritos para ser recitados, y en este “declamar”, la preocupación que se genera en el poeta es, como para el bardo, el logro del efecto poético que le garantiza la atención del que escucha y, en este caso, del que lee. Logra ese nivel de atención en el público masivo, pues huye de planteamientos complicados que desvíen su interés; este objetivo se trasluce, además, en esa diferencia notoria entre lo público y lo privado, entre lo comunitario y lo individual, que su poesía refleja primordialmente en la alusión a los sentimientos, las emociones y las angustias de una comunidad propia del contexto colombiano. Respecto al público de este tipo de poesía de intenciones épicas, Michael Bernstein en su estudio *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*, apunta algunos rasgos propios de la épica que se insertan en este tipo de poesía:

[...] the proper audience of an epic is not the *individual* in his absolute inwardness but the *citizen* as participant in a collective linguistic and social nexus. Whereas a lyric is addressed to the purely private consciousness of its hearer apart from all considerations of his class, circumstances, or social bonds, the epic speaks primarily to members of a “tribe”, to listeners who recognize in the poem, social (in the broadest sense, which here includes political as well as psychological), ethical, emotional or aesthetic imperatives. (14)

[el público propicio de una épica no es el *individuo* en su absoluta intimidad, sino el ciudadano como participante de un nexo colectivo, lingüístico y social. Mientras que una lírica está dirigida puramente a la conciencia privada de su público, independientemente de cualquier condición de clase, condición económica o vínculos sociales, la épica habla ante todo a los miembros de una “tribu”, a sus oyentes, quienes reconocen en el poema imperativos sociales

(en el sentido más amplio del término, que incluye lo político y lo psicológico), éticos, emocionales o estéticos.]⁹

El mensaje transversal de su obra es claro: los poetas seguirán honrando el trono del individualismo, dando importancia a la expresión de sí mismos y alejándose diametralmente de lo popular, a condición de no lograr que el fenómeno poético se haga más familiar al pueblo, de no dar alcance a esa gran mayoría de oídos ensordecidos por el juego anodino de la palabra y no permitir que el decir poético cale a plenitud en el sentir colectivo. Esto no es una mera contienda sobre el compromiso social de la literatura, como la que se debatió cuando se acuñó el término de *literatura comprometida*, a partir de la década del sesenta, gracias a Sartre y su libro *¿Qué es la literatura?* (1947), y cuando estuvieron en boga las teorías marxistas acerca de literatura y sociedad. Se trata de dar la voz, de permitir que hable la palabra poética surgida del espíritu común; es pertinente recordar ahora a Hölderlin en su poema “La voz del pueblo”:

Por eso, porque es piadosa, honro a los celestiales.
Por amor a la voz del pueblo, la callada.
Pero, por amor a los dioses y a los hombres,
¡ojalá no se complazca siempre en su silencio!
 (“La voz del pueblo”. Citado en Heidegger, 2005, 51). ❧

Obras citadas

- Bernstein, Michael. *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “El buen poema se come frío”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 22.3 (1985).
- Gadamer, Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 1996.
- _____. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “La literatura colombiana, 1926-1950”. *Eco* 214 (agosto, 1979).

⁹ La traducción es de mi autoría.

- Heidegger, Martin. . *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, 2005.
- _____. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1995.
- _____. *De camino al habla*. Madrid: Ediciones del Serbal, 1987.
- _____. “Última conferencia nadaísta”. *Conferencia Sucursales*, 323 (1985).
- Jaramillo Escobar, Jaime. “Porfirio Barba-Jacob en el Metro de Medellín”. *Revista Universidad de Antioquia* 286 (octubre-diciembre, 2006).
- _____. *Método fácil y rápido para ser poeta*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2005.
- _____. “Vivo desnudo porque no tengo nada que ocultar”. *Lecturas Dominicales* (11 de enero, 2004).
- _____. *Poemas principales*. Valencia: Pre-textos, 2000a.
- _____. “De monografía a radiografía”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37.53 (2000b).
- _____. “Lo que cuesta olvidar”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 36.52 (1999).
- _____. “Libros hablados”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 35.49 (1998), 149-52.
- _____. *Sombrero de abogado*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1991a.
- _____. *Poemas de tierra caliente*. Medellín: El Propio Bolsillo, 1991b.
- _____. “¿Qué valores tiene Silva para las nuevas generaciones?”. *Puesto de Combate* (noviembre, 1983).
- _____. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- _____. *Los poemas de la ofensa*. Bogotá: Tercer Mundo, 1968.
- Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Bogotá: Ed. Argu-mentos, 1998.
- López Parada, Esperanza. “La patria escrita: tres momentos en la poesía de Colombia”. *Gaceta* 30 (Bogotá, octubre de 1995).
- Lyotard, Jean-François. *La modernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa, 1986.
- Mora Meléndez, Fernando. *La eternidad tiene tiempo de esperarme*. [DV CAM]. Medellín, 2007.

O'Hara, Édgar. "Un poeta de lenguaje caliente". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23.7 (1986).

Paz, Octavio. *La otra voz: poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral, 1990.

Romero, Armando. "Ausencia y presencia de las vanguardias en Colombia". *Revista Iberoamericana* (julio-diciembre, 1984).