

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**  
**ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA**

**Disertación de grado previa a la obtención del título de Licenciatura en**

**Comunicación con mención en Comunicación y Literatura**

**LA POESÍA CONVERSACIONAL DE CARLOS EDUARDO**  
**JARAMILLO**

**Susana Carolina Encalada Hidalgo**

**Director: Dr. Iván Carvajal Aguirre**

**Quito, 2014**

*A mi padre*

## ÍNDICE

<b>Resumen .....</b>	<b>3</b>
<b>Introducción.....</b>	<b>4</b>
<b>CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1. El estilo.....</b>	<b>6</b>
<b>1.2. La crítica estilística .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO II: LA POESÍA CONVERSACIONAL .....</b>	<b>17</b>
<b>2.1. Breves precisiones sobre poesía .....</b>	<b>17</b>
<b>2.2. Panorama de la poesía conversacional .....</b>	<b>22</b>
2.2.1. El coloquialismo en América .....	25
<b>2.3. Rasgos estilísticos de la poesía conversacional .....</b>	<b>28</b>
2.3.1. El arte de lo banal.....	29
2.3.2. La enumeración .....	32
<b>CAPÍTULO III: LA POESÍA CONVERSACIONAL DE CARLOS EDUARDO JARAMILLO</b> <b>.....</b>	<b>35</b>
<b>3.1. Carlos Eduardo Jaramillo en el contexto de la poesía ecuatoriana.....</b>	<b>35</b>
<b>3.2. Carlos E. Jaramillo: poeta conversacional .....</b>	<b>39</b>
3.2.1. La obra de Jaramillo y su transición al coloquialismo .....	39
3.2.2. El enfoque coloquialista del erotismo .....	45
3.2.3 Breves precisiones sobre el intimismo .....	52
3.2.4. El lenguaje y la poesía desde la óptica de un poeta conversacional.....	54
3.2.5. Otras manifestaciones del coloquialismo en Jaramillo.....	58
<b>Conclusiones .....</b>	<b>69</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>71</b>

## Resumen

El presente trabajo investigativo analiza la obra más reciente del poeta Carlos Eduardo Jaramillo como parte del movimiento latinoamericano de la poesía conversacional. El enfoque teórico de la investigación es la teoría estilística idealista de la literatura, en especial el trabajo de Leo Spitzer. El primer capítulo traza los lineamientos teóricos que guiarán el análisis de la poesía de Jaramillo; como primera precisión se construye un concepto de estilo que se manejará a lo largo de la disertación, posteriormente se resumen los postulados más importantes de la crítica estilística y se desarrollan aquellos que servirán en el análisis.

El primer apartado del segundo capítulo, se refiere a algunas precisiones sobre el concepto de poesía, antes de entrar al panorama de la poesía conversacional en Latinoamérica. El fenómeno de la poesía conversacional es abordado aquí, a partir de algunos estudios realizados en América Latina, como lo son el de Roberto Fernández Retamar y Carmen Alemany Bay. El tono conversacional y las particularidades estilísticas de la poesía coloquial son ejemplificados con las obras de poetas que hemos considerado cruciales para el desarrollo de este movimiento.

Finalmente, el tercer capítulo corresponde a la obra de Carlos Eduardo Jaramillo, sus inicios, su transición al coloquialismo y, como momento cúspide, sus últimos tres poemarios: *Tralfamadore*, *Blues de la calle Loja* y *Canciones levemente sadomasoquistas*, que se enmarcan en el estilo y las preferencias temáticas de la poesía conversacional.

## Introducción

La poesía de Carlos Eduardo Jaramillo no ha sido muy estudiada todavía, pues, a pesar de ser un poeta muy reconocido, su obra es muy reciente, y su producción y actividad poéticas siguen en construcción. Los críticos literarios ecuatorianos se han referido brevemente a su poesía en estudios que abarcan muchas otras obras, de modo que hace falta un estudio especializado de la poesía de Jaramillo. Su estudio es además pertinente también por el reconocimiento y la admiración que ha despertado en los lectores contemporáneos desde su premiación con el galardón Eugenio Espejo en 2007.

Los estudios sobre poesía conversacional en el Ecuador también son escasos. El fenómeno se ha abordado como una de las vertientes o más bien características de la vanguardia poética de Adoum y otros autores, pero no ha sido estudiada como un hecho poético generalizado en nuestro tiempo y asumido, incluso, como la identidad artística de muchos poetas contemporáneos.

De modo que el objetivo de esta investigación es identificar y analizar los rasgos de poesía conversacional en la obra de Carlos Eduardo Jaramillo y ponderarla dentro de su propia poesía, de su entorno y sus influencias más próximas. Este trabajo tomará como muestra principal los poemarios más recientes del autor, en los que se advierte un cambio considerable frente al tono de la poesía anterior.

Para observar esta transición así como las constantes estilísticas de Jaramillo, para establecer los procesos comparativos y postular los ejemplos que fueran necesarios, se tendrá en cuenta toda su obra, de modo que no se dejen de lado obras de juventud tan significativas como *El hombre que quemó sus brújulas* o *Las desvelaciones de Jacob*. Sin embargo, puesto que el objeto de nuestro estudio aparece con más fuerza desde

*Tralfamadore*, en 1977, será la poesía que surge desde ese año en adelante, la que más nos ocupe en las páginas que conforman esta disertación.

En el camino de estudiar la poesía de Jaramillo desde la perspectiva de la poesía conversacional, saldrá a flote una problemática fundamental y siempre actual del arte, que se refiere a la dificultad de delimitarlo. La poesía conversacional de Jaramillo compromete al lector especializado y lo obliga a cuestionarse sobre tópicos que van mucho más allá de su poesía; este estudio puede tentar algunas respuestas para el gran cuestionamiento acerca de la poesía y de sus requisitos estilísticos.

# CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

## 1.1. El estilo

En su ensayo *Contra la interpretación*, Susan Sontag sostiene que distinguir entre estilo-contenido o forma-fondo, como si fuesen dos elementos aislados, es un acto inútil, pero si aún fuera necesario reducirlos a un solo elemento, este sería, para Sontag, el estilo. Cuando la escritora estadounidense se refiere a la concepción metafórica de la obra literaria que ubica por fuera de la obra al estilo y al contenido por dentro, sugiere que invertir la figura sería más apropiado: ubicar al contenido como algo visible y superficial y al estilo como algo profundo que el crítico literario debe perseguir como fin último.

La sugerencia de Sontag recuerda el método de la estilística idealista, en el que el estilo es un medio para insistir sobre algo fundamental; el estilo se define a partir de repeticiones que centran nuestra atención en algunas cosas y nos hacen ignorar otras (Sontag, 2007, pág. 55), nos hacen llegar al contenido de la forma. Lo siguiente es determinar a qué nos referimos con estilo. Por su raíz latina podríamos metaforizar diciendo que es la herramienta personal de un escritor, pero es pertinente ahora ocuparnos de establecer cuáles son las peculiaridades de la escritura que debemos atender para definir el estilo.

La estilística, como veremos más adelante, tiene sus orígenes en el estudio de la retórica, por lo tanto plantea la problemática fundamental de diferenciar la literatura de otro tipo de discursos. La expresividad es aquello que, para la estilística, determina la diferencia entre enunciados poéticos y no poéticos: “[t]odo lo que sobrepasa el lado puramente referencial y comunicativo del lenguaje pertenece al dominio de la expresividad” (Ullman, 1968, p. 122). Es decir que llamamos literatura, o enunciado

expresivo, a todo aquel que propone volverse sobre el lenguaje y abandonar el referente para establecer su significado. Para esto, el escritor debe seleccionar con un criterio individual qué palabras va a emplear y de qué manera; este es el concepto de *elección* que la estilística define como la inclinación de un autor por una de dos o más expresiones sinónimas. Esta elección, dice Ullman, “está dictada por consideraciones de expresividad”. (Lenguaje y Estilo, p. 123)

La elección es un tipo muy primario de manifestación del estilo, se refiere a una predisposición casi espiritual que inclina a un escritor a tal o cual forma de expresión verbal. De ahí que escritores y críticos insistan, por ejemplo, en el estilo de los traductores; una traducción no será nunca igual a otra porque el idioma permite al traductor escoger entre una serie de opciones la forma que su expresividad como escritor le dicte.

Pero el estilo de un autor conlleva otras particularidades. Para abordar el tema del estilo, Ullman empieza mencionando el término *idiolecto* –de la lingüística– que se refiere al lenguaje individual. Al igual que el *geolecto* o la *jerga*, el *idiolecto* comprende los hábitos lingüísticos de una sola persona en un determinado período de tiempo. Otros estudiosos como Umberto Eco han entendido al *idiolecto* como un concepto más amplio que podría incluso aplicarse a una comunidad cultural que ha aceptado y reproducido estos hábitos (Eco, p. 380), lo cual nos da la pista de que el *idiolecto* no se refiere únicamente a las manifestaciones literarias. De este modo, el *idiolecto* no podría igualarse al concepto de *estilo* puesto que el primero abarca muchas más formas de utilizar el lenguaje; así, el estudioso del *estilo* de un autor deberá ocuparse solamente de una parte de su *idiolecto*: la que se manifiesta en su obra escrita.

Estos rasgos que parecen superficiales, diríamos volviendo a Sontag, son el camino directo al centro de un estudio estilístico: el *estilo* del autor. El método de lectura que



propone Spitzer parte del mismo principio, de lo cual hablaremos a profundidad más adelante, pero existe una diferencia sustancial entre esta teoría del estilo de Sontag y la estilística de Spitzer, y es que este último defiende el carácter oculto y misterioso de la belleza, lo que supone un proceso de desentrañamiento muy parecido a la interpretación que Sontag desprecia. Además, el estudio estilístico que propone Spitzer en su libro *Lingüística e historia literaria* consiste en explicar las circunstancias concretas del aquí y el ahora de una obra como fenómeno histórico, cosa que tampoco concebiría Sontag.

¿Por qué compararlos entonces? Ambos proponen indagar en la literatura a partir del estilo, no como la parte más importante sino casi como la única; ir al centro del asunto, encontrar el fondo de la escritura es, en definitiva, hallar el estilo. “Las ideas expresadas por el poeta” dice Spitzer, “no son otra cosa más que uno de los rasgos superficiales en una obra artística” (Spitzer, 1968, p. 32).

Pero tanto Sontag como Spitzer, al hablar del estilo, mantienen la idea desviacionista de la literatura, la definen como un desvío del habla común, concepto que plantea desde el inicio un conflicto en nuestra disertación, ¿dónde está ese desvío en una poesía coloquial que pretende incorporar el tono de la conversación en la poesía? Helmut Hatzfeld opina, como alguna vez diría Eliot, que el efecto artístico de la obra de arte radica en la combinación de lo banal y lo sorprendente dentro de un conjunto equilibrado (Hatzfeld, 1973, p. 31), entendiendo *sorprendente* como aquello que llama la atención al lector por su extrañeza.

La respuesta, sin embargo, no nos satisface del todo, pues se tiene a lo banal como un elemento de un texto que coopera para que lo poético sobresalga. La estilística no contempla los discursos poéticos escritos desde un lenguaje que pretende ser habla común, aunque algunos teóricos como Carlos Bousoño han notado un desvío en los giros poéticos que algunos autores han hecho de los refranes, por ejemplo, con lo que

han otorgado un efecto poético totalmente diferenciado de su origen cotidiano. De cualquier manera, procuraremos en el presente capítulo, y en toda la disertación, conciliar la teoría desviacionista del estilo con la configuración poética del coloquialismo.

## **1.2. La crítica estilística**

La ciencia sobre la lengua literaria nace a comienzos del siglo XX como reacción al historicismo, con dos propuestas teóricas básicas: “la del idealismo lingüístico, que es la base retórica de la estilística, y la del estructuralismo o preestructuralismo que está en los cimientos del formalismo ruso” (Pozuelo Yvancos, 1994, p. 11). En el siglo XIX, el desarrollo que habían alcanzado las ciencias exactas se expande a otros campos sembrando la necesidad de racionalidad en todos los aspectos del saber humano, promoviendo el nacimiento de las teorías literarias.

Es claro que entre el trabajo de un científico y un estudioso de la literatura existen notables diferencias. La teoría literaria es una ciencia descriptiva, o por lo menos se ha consolidado de esa manera hasta nuestros días, lo cual significa que su objetivo no es interpretar o comprender la literatura sino explicarla a través del análisis del lenguaje literario, mientras que en el ámbito científico la explicación de los fenómenos de la naturaleza pretenden, de algún modo, descifrarla.

El objeto de los estudios literarios, entonces, tiene que ver con la propuesta lingüística de una obra; la retórica clásica influye notablemente en la definición de este objeto, pues pone en evidencia el uso de figuras y construcciones lingüísticas que se separan del lenguaje cotidiano. La retórica era una “pedagogía sobre los medios de ornato

verbal” (Pozuelo Yvancos, 1994, p. 13) y desde ahí se ha coincidido en que el objeto de estudio es en definitiva el lenguaje literario como un fenómeno diferente de otros tipos de registros verbales.

La retórica propone esta tesis desviacionista que define a la lengua literaria como un apartamiento o “desvío” de la lengua común, que excede las posibilidades descriptivas de la Gramática (Pozuelo Yvancos, 1994). Dentro de las teorías del desvío están, según clasifica Pozuelo Yvancos: la estilística idealista (Spitzer, Hatzfeld), la poética estructuralista y la estilística generativa. La primera, que es la que servirá de marco teórico para este trabajo investigativo, se diferencia de las otras ramas por buscar el origen psíquico de estos desvíos, existe una intención manifiesta de determinar la raíz psicológica que provoca las particularidades del estilo de un determinado escritor.

Uno de los problemas que encuentran los estudiosos para hablar sobre estilística es justamente que no es una propuesta unívoca, desde su origen ha estado fraccionada en distintas vertientes. Hay quienes la dividen con este criterio: una rama es de origen franco-suizo y la otra de origen alemán; la primera se llamó descriptiva o de la expresión y la segunda idealista o del individuo. La primera es una estilística “sincrónica, descriptiva y estructural” mientras que la estilística genética es una “estilística histórica, parte integrante de la lingüística histórica” (Yllera, 1974).

La estilística idealista, a diferencia del enfoque estructural, busca un origen externo del desvío o particularidad estilística, mientras que el estructuralismo, en este caso, asume el hecho literario como un objeto para ser estudiado casi en total independencia de los otros elementos, salvo cuando se trata de relacionarlo con aquellos que conforman el sistema del texto. Así, a principios de siglo los intentos de definir el lenguaje literario lo situaban como un fenómeno totalmente autónomo, lo que derivó en un excesivo inmanentismo de la Poética lingüística. La estilística idealista, además, propone una

íntima relación entre forma exterior y forma interior, lo cual convierte al signo poético en un signo por lo menos parcialmente motivado, idea que se opone sustancialmente al estructuralismo.

A la segunda rama, hemos dicho, pertenece Leo Spitzer. En contra de la estilística estructural y del parentesco de este con la lingüística, Spitzer define al objeto de los estudios literarios como *la idea expresada de forma literaria*, y no el lenguaje en sí mismo porque ese es objeto de la lingüística solamente, ni la idea por sí sola, pues ello sería objeto de la filosofía (Spitzer, 1968).

El profesor Richard Bradford también repara en esta bifurcación de la teoría estilística y ha llamado textualismo y contextualismo a las estilísticas descriptiva e idealista, respectivamente. Los formalistas y la nueva crítica pertenecen por supuesto a la primera, ya que reparan en los rasgos estilísticos de un texto literario en particular como una unidad completa.

[Los textualistas] [n]o consideran al estilo literario como algo exclusivo de la literatura –el ritmo es un elemento de todo lenguaje hablado, y los rasgos narrativos están en toda conversación ordinaria– pero cuando estos rasgos estilísticos están combinados de manera que dominan el tejido de un texto, este texto es literario.

(Bradford, 2005)

Una de las principales diferencias entre la estilística moderna y la retórica, sostiene Richard Bradford, es justamente que la primera se interesa en cómo los distintos elementos del discurso literario se combinan para provocar efectos exclusivos de la poesía, y no desvíos que, como han criticado algunos, suceden en cualquier ámbito del uso del lenguaje, y no determinan que ese texto sea literario.

Qué hace que un poema coloquial sea diferente al habla cotidiana, es una pregunta interesante para la estilística y para nuestra investigación particularmente. “La expresividad del lenguaje ordinario como poesía” es el segundo capítulo del libro *Teoría de la expresión poética*, publicado en 1952 por el escritor y crítico español Carlos Bousoño. Dentro del marco de la estilística y la teoría desviacionista, Bousoño se propone aquí diferenciar ya no entre el lenguaje común y el poético, sino entre la poeticidad del lenguaje cotidiano y la poeticidad de la poesía misma.

El concepto de poesía es, pues, para Bousoño, más amplio que el concepto poema, de modo que pueden existir enunciados no poéticos que sean poemáticos, así como la poeticidad puede trascender a otros géneros literarios. De este modo, no podemos determinar cuál es el origen del lenguaje poético, o dónde radica esa desviación, porque el mensaje poético está compuesto por las mismas palabras que el habla común. La diferencia estará, dice Bousoño haciendo eco de otras opiniones similares, en el contexto, es decir que existen convenciones de género que permiten que un enunciado que no tendría poeticidad en un contexto cotidiano, lo tenga en un libro de poemas.

La poesía conversacional, que nos compete en este trabajo, está llena de enunciados no poéticos. Bousoño se refiere a esta poesía como parte del movimiento realista; es realismo, sostiene, esta aparente transcendencia del poema de su condición imaginaria. La ilusión que crea el realismo es la de hacer creer al lector que está frente al lenguaje real del mundo real, lo que sabemos, no es más que otro artificio. Nunca como en nuestro tiempo, opina Bousoño, se ha intentado con tanta conciencia escribir poesía de esta manera, con un lenguaje que aspira a lo coloquial.

Bousoño cita a Charles Bally, quien opina que la comunicación es determinada por la situación, pues el lenguaje por sí mismo es inexpressivo y no lleva consigo ningún tipo

de emoción, el enunciado está compuesto de palabras puramente conceptuales. Pero todo enunciado es modificado por su contexto, y la expresividad es impuesta por la gestualidad y la entonación, de modo que los mensajes efectivos del mundo real pueden tener también un grado de poeticidad. Habla y poesía son para Bousoño dos vertientes del hecho estético.

La poeticidad de los enunciados cotidianos, sin embargo, está dada por la intención del receptor de entenderlos como mensajes poéticos, y no por la voluntad de los emisores. De esta manera, cuando Bousoño habla de la poeticidad del habla cotidiana no se está refiriendo a la poesía coloquial, sino a la potencial poesía que subyace en todo enunciado. Cuando más adelante el crítico aborda el tema de las frases hechas en la poesía española de posguerra se referirá al enunciado coloquial como un elemento discordante de la poesía que justamente por su inadecuación produce un efecto estético.

Haciéndose eco de la teoría formalista del extrañamiento, Bousoño señala que si hay una característica exclusiva del lenguaje poético, esa es la capacidad de crear un mensaje que anule la referencia inmediata, la practicidad y la efectividad, y que concentre la atención en el enunciado mismo. Es como mirar el vidrio a través del cual se ve, dice Bousoño; un enunciado, sea de habla cotidiana o lenguaje poético, se convierte en poemático cuando el lector es capaz de abstraerse de la referencialidad del enunciado y centrarse en la palabra.

Para ello es necesario un método de estudio y la estilística funciona perfectamente como marco teórico de este trabajo, pues nuestro objetivo no es explicar la poesía conversacional como fenómeno en su dimensión histórica o social, sino determinar los rasgos estilísticos que circunscriben la obra de Carlos Eduardo Jaramillo en esta corriente literaria. ¿Cómo hacerlo? Spitzer propone un método de lectura estilística que

consiste en ir desde la superficie hasta el “centro vital interno”, de los detalles del estilo al principio creador, y fijarse, después de haber seguido la pista de cada uno de las particularidades lingüísticas, cuál de ellas nos conduce a un mismo principio.

El profesor de Yale, Paul Fry, recuerda un polémico artículo de Knapp y Michael en contra de la teoría literaria, en el que se exime de la diatriba a la estilística por ser una “ciencia empírica” (Fry, 2009). Esto no es considerado de ninguna forma un halago, simplemente, estos jóvenes estudiosos estaban reconociendo aquí lo mismo que muchos manuales, y es que la estilística es un método de crítica literaria y no una teoría del estilo. La metodología de la estilística es, en efecto, una de las propuestas más claras de los estudios literarios, desnuda el proceso de la escritura y la lectura de una manera muy concreta. Esta propuesta metodológica es además conveniente para nuestro trabajo, porque se habla de una poesía con esas características, empírica y práctica.

El método de Spitzer parte de la intuición, pero se va consolidando en la práctica mecánica de seguir la pista a cada uno de los elementos que hayan llamado la atención del lector en un principio. Para referirse al método de la estilística, Ullman habla de tres enfoques de la estilística: el estadístico, el psicológico y el funcional. Cuando se refiere al primero sostiene que el recuento numérico de las ocurrencias de tal o cual recurso poético servirá solo cuando se trate de dar una idea general de las tendencias estilísticas del autor: hacia donde se va el peso, qué domina el discurso, etc.; las cifras exactas no aportan en mucho a los estudios estilísticos para Ullman.

En el segundo enfoque, la vinculación entre la psique de un autor y su estilo, encontramos como teórico destacado a Leo Spitzer. Lo interesante de la investigación de Spitzer es que su enfoque psicológico de la estilística sufre muchos cambios a través de su vida de estudios. En una primera etapa, nos encontramos con un Spitzer fuertemente influenciado por Freud, y por lo tanto inclinado a esa lectura alegórica de

los textos que tanto critica Sontag, en la que la interpretación se convierte en un proceso de desenmascaramiento de los autores, como si la escritura fuese una terapia de psicoanálisis.

Esta vinculación que propone la estilística entre el estilo y el entendimiento psíquico del autor, es reformulada por el mismo Spitzer en 1948, cuando publica su *Lingüística e historia literaria*. El objetivo de la estilística es entonces replanteado como encontrar “moldes ideológicos” y no establecer relaciones emocionales o identificar los “complejos” a través de la lectura, pues tal método solo se aplicaría a escritores que dejen “transparentar en sus escritos sus fobias e idiosincrasias” (Spitzer, 1968, p. 31). Spitzer propone abstenerse de indagar en el inconsciente y procurar las motivaciones de la tradición literaria, ejercicio que, según él, es posible incluso en individualidades artísticas como Shakespeare y Dante.

En el método de lectura estilística que propone Spitzer —el círculo filológico—, existen tres momentos. El primero consiste en la lectura y relectura minuciosa de la obra que terminará cuando el estudioso detecte la recurrencia de algún rasgo estilístico que llame su atención. Lo siguiente será buscar una explicación psicológica a tal persistencia y el círculo se completa cuando aquellas razones que uno puede determinar en la lectura lo lleven a buscar nuevas pruebas en el texto. (Ullman, 1968, p. 147).

Las pruebas, en efecto, tendrán que buscarse en el texto y no fuera de él, ni en la biografía del autor, ni en su contexto histórico. Eso en cuanto al autor, pero, ¿qué sucede con el horizonte del lector? En el libro *Verdad y método*, Gadamer señala que si bien la tarea del estudioso de la literatura es, idealmente, “ganar la comprensión del texto solo desde el hábito lingüístico de su tiempo y de su autor” (Gadamer, 1977, p. 334) sin incluir hábitos propios, desembarazarse del contexto de la lectura es imposible, e incluso no recomendable. Luego los teóricos de la estética de la recepción se quedarán



solamente con este último elemento del proceso de la crítica literaria: el aquí y el ahora de la lectura; Gadamer, en cambio, se enfoca en el momento de la escritura y defiende para ello la importancia de recordar la historicidad del presente del lector.

Cuando Gadamer critica el racionalismo de la Ilustración lo hace refiriéndose al desprecio de esta escuela por la idea de prejuicio, que va en desmedro de la idea de tradición. La opinión típica del racionalismo sobre los prejuicios, anota Gadamer, es que esos son falsos juicios, cuando su etimología solo indica que son juicios previos. Gadamer desmiente esta idea y defiende la importancia del prejuicio: el pensamiento histórico debe pensar al mismo tiempo su propia historicidad, “una conciencia verdaderamente histórica aporta siempre su propio presente” ¿cómo se logra entonces la comprensión del aquel otro presente, es decir, del pasado en el que un texto fue configurado? La solución de Gadamer es fundir los dos horizontes.

La conciencia histórica es además importante para los poetas conversacionales por otras razones además de su participación política, por ejemplo, su conflictiva relación con el concepto de tradición. Eliot afirma que el sentido histórico del escritor no se refiere solamente a “escribir en la médula de la generación, sino a saber que la totalidad de la literatura tiene una existencia y orden simultáneos” (Gadamer, 1977, p. 127), una idea clave no solo para la poesía de nuestro tiempo, sino para los estudios literarios modernos.

## CAPÍTULO II: LA POESÍA CONVERSACIONAL

### 2.1. Breves precisiones sobre poesía

En su afamada y lúcida conferencia “¿Qué es la poesía?”, Jorge Luis Borges afirma que la lírica es más cercana a la realidad de lo que es la prosa, por más que pueda parecer lo contrario. La capacidad descriptiva de la prosa, pero además su capacidad de reproducir la temporalidad de la realidad, hacen que aparezca como una representación más fiel al mundo perceptible de lo que la poesía puede lograr. Sin embargo, se pregunta Borges, ¿no es precisamente el instante lo que queda de la temporalidad real en nuestra percepción? Aquel instante que la poesía congela como una fotografía, de imágenes sí, pero también de sensaciones, de impresiones, constituye, según Borges, un acercamiento más fiel a la realidad que la narrativa o incluso que la ensayística.

El tan citado verso de Virgilio, *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, sirve de ejemplo al escritor para referirse a esta fidelidad propia del lenguaje poético. La doble hipálage en “Iban oscuros bajo la solitaria noche”, es decir el hecho de atribuir a Eneas y a la Sibila la oscuridad de la noche, y a esta la soledad de los caminantes, no solo crea un juego de palabras ni hace únicamente del enunciado un texto ambiguo y por eso bello, sino que de hecho hace que la imagen esté más cerca de la realidad que si esta fuera: “Iban solos bajo la noche oscura.”

De modo que la poesía es en principio un género palpable, concreto, que no precisa de una descripción abstracta, o por lo menos no le es oportuna, sino que más bien es perfectamente susceptible de ser definida de la manera más concreta. La poesía no ronda el objeto, lo encarna, porque el objeto, como la poesía, es comprendido desde la palabra; el lenguaje es en sí mismo una poética de las cosas. Esta idea deriva en una

concepción autónoma del arte que muchos han criticado, y que de hecho será rechazada en el enfoque teórico de este trabajo.

No es ajena a la estilística, sin embargo, esta idea de que la lengua es expresión en sí misma. Benedetto Croce fue uno de los representantes de la estilística que sostuvo vehementemente esta postura. No es ajena, tampoco, a la concepción de poesía que promueven los autores conversacionales, el estado primigenio de la palabra y su inferioridad en relación al objeto.

En su conferencia, Borges cita a Ángelus Silesius, quien ya en el siglo XVII dice: “la rosa es sin por qué, florece porque florece”, frase que *recuerda*, digamos al estilo de Borges, al muy posterior poema “Arte Poética” de Huidobro, aún más indicado para este contexto, que reza: “Por qué cantáis la rosa, ¡oh poetas!/ hacedla florecer en el poema”. Más adelante analizaremos a profundidad esta característica de la poesía coloquial de querer transparentar la realidad a través de un lenguaje claro que resulta casi innecesario.

Lo conversacional en la poesía ha sido constantemente relacionado a los temas metafísicos y la sencillez del lenguaje como dos elementos unidos en una relación de dependencia causal. Según la clásica dicotomía platónica, apariencia y esencia, luego traducida en la literatura como forma y fondo, el poeta conversacional penetra en lo profundo, y para ello prescinde de las grandilocuencias y, si pudiera, del lenguaje. Al otro extremo de esta poesía, está el poeta de la forma, y por ende de las palabras.

Esta distinción encuentra una pareja paradigmática en Quevedo y Góngora, en el conceptismo y el culteranismo. Carlos Eduardo Jaramillo, como Quevedo, ha sido llamado un poeta metafísico, cualidad que se ha sido relacionada a la ligereza del lenguaje. Esta transparencia, hemos dicho, suele caer en una desconfianza en la efectividad del lenguaje, así se manifiesta el nicaragüense Salomón de la Selva, poeta

conversacional, en su poema “Carta”: “Ya me curé de la literatura./ Estas cosas no hay cómo contarlas./ Estoy piojoso y eso es lo de menos./ De nada sirven las palabras.” (de la Selva).

Aunque los poetas conversacionales se jacten a menudo, y esto lo veremos más adelante, de su transparencia léxica y su coloquialismo como un sinónimo de honestidad, no creemos de ninguna manera que tal cosa se pueda afirmar en desmedro de la “otra” poesía; si ambas son artificiales como lo es cualquier obra de arte, entonces ninguna realmente tiene la “verdad”, o por ponerlo de una forma más moderna, cada quien tiene la suya.

Según Leo Spitzer, el objeto de los estudios literarios es la idea expresada en forma literaria. Aun cuando la poesía conversacional se destaque justamente porque sus ideas no están expresadas poéticamente, es labor de los estudios literarios determinar la literariedad de estos poetas, dando por hecho que por más plana y transparente que sea una poesía, dicho estilo sigue siendo una forma de poetizar.

El poeta y crítico cubano Roberto Fernández Retamar dictó una conferencia en la Casa de las Américas en febrero de 1968 que se publicó por primera vez con el nombre de “Antipoesía y poesía conversacional en América Latina” y luego como “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica” en el libro *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. En esta conferencia se refiere a la poesía conversacional y a la antipoesía como dos ramas diferentes de una misma tendencia, pero con sustanciales diferencias. En primer lugar, la antipoesía se define negativamente, mientras que la poesía conversacional se define positivamente, e incluso, dice Fernández Retamar, se cuida de definirse. Es decir que la antipoesía no es una forma de hacer poesía tanto como una forma de negar la poesía, mientras que la poesía conversacional, aunque utiliza fundamentalmente un registro no poético, no niega su naturaleza. Así, mientras la

antipoesía se funda en el descreimiento y el escepticismo, la poesía conversacional se afirma en sus creencias ya sean políticas, religiosas o de otros tipos.

La antipoesía por su carácter detractor tiende a configurar discursos cargados de burla y sarcasmo, mientras que la poesía conversacional ofrece discursos que, aunque no excluyen el humor y la ironía, tienden a ser más serios. Lo cotidiano, por ejemplo, es abordado por la antipoesía desde la incongruencia y por la poesía conversacional desde el misterio (Retamar, 1995, p. 174). Todos estos elementos hacen que la antipoesía se configure como un tipo de poesía que genera una retórica cerrada, mientras que la poesía conversacional le huye al encasillamiento; si bien esta última se aferra a un estilo que pretende el objetivismo y la transparencia coloquial, no nos deja de sorprender con un inesperado lirismo.

René de Costa, quien hace el prólogo a los *Poemas y Antipoemas* de Parra, “Para una poética de la (anti)poesía”, anota que desde el renacimiento existía ya la preocupación por escribir sin afectaciones, claro que en para el caso, ello se refería a hablar como el pueblo, es decir de una manera demagógica, como una estrategia para llegar a los menos instruidos. En ese entonces la poesía que buscaba esas formas tenía efectivamente una función comunicativa porque el poeta tenía una función social, pero en nuestros días el papel del poeta en la sociedad es muy discutido.

La estudiosa Carmen Alemany Bay en sus múltiples definiciones de la poesía coloquial, mantiene obstinadamente esta definición, es decir la idea de que el poeta conversacional escoge ese camino con la finalidad de llegar a sus lectores, de ser comprendido fácilmente. De esta idea han hecho eco algunos otros entendidos en el tema, entre ellos Eva Castañeda en su artículo “Los recursos de la coloquialidad” en el cual reincide en la idea de que el poeta quiere comunicarse con su lector.

Ahora bien, en una época en que lo comunicativo del arte ha sido fuertemente cuestionado, cuando la expresión artística se ha entendido incluso como ruido en el circuito de la comunicación, decir que el objetivo de la poesía coloquial es lograr la comunicación con el lector resulta algo ingenuo. Es innegable que, dado el momento histórico en el que la poesía conversacional adquiere una fuerza inusitada en Latinoamérica (años 60s), y comprendiendo el contexto de la poesía de ese entonces, los poetas buscaban librarse del hermetismo que reinaba, y por qué no, dadas también las condiciones políticas, hacer una poesía fácilmente difundida para diseminar también su militancia política. Pero afirmar que el poeta coloquial adopta ese estilo porque busca la comunicación efectiva con el lector es atentar contra la esencial ambigüedad del lenguaje poético.

No pretendemos con esto sostener que el lector no debe preocuparnos al momento del análisis literario, por el contrario. Las aproximaciones al lenguaje literario que lo situaban como un fenómeno autónomo a principios del siglo pasado, derivaron en una idea inmanentista del texto, la cual se puso en crisis pocas décadas después. La idea de literariedad ya no se explica únicamente a través de los elementos textual-verbales, sino dentro de la situación comunicativa del texto literario, así, el lector ha surgido como un factor primordial por su papel en la interpretación y la recepción de los textos. Cuando Gadamer cierra el círculo hermenéutico como la relación entre el lector y el texto, dejando fuera al autor y su intención, recae en el lector el inicio del circuito comunicativo del arte y la responsabilidad de otorgar sentido a la obra.

Entonces existe, indiscutiblemente, comunicación en el proceso de la escritura, y ahora más que nunca la recepción es fundamental, sin embargo ¿debe preocuparle al autor que ese proceso se dé sin ruido? ¿No es un poco descabellado afirmar que a la estética de los poetas coloquiales es escribir para ser comprendidos? Porque al pronunciar tal cosa

estamos diciendo que el lector está siendo conducido a la verdad única del poema: la intención del autor, lo cual en nuestra época resulta más que obsoleto. De modo que la finalidad del estilo coloquial, si es que debe existir tal cosa, no es mejorar la comunicación con el lector sino, como en cualquier poesía, es la expresión por sí misma.

Si bien Spitzer propone indagar en los actos del estilo con el fin de hallar “moldes ideológicos”, en los que finalmente se encuentra el impulso creativo, la intención del autor, no sugiere en ningún momento que al autor le interesa llegar a sus lectores de una forma inmutable. Incluso podría ser válido que un lector se pregunte sobre el origen del texto, aun si esto se refiere a su intención, pero el lector, y peor aún un lector especializado, definitivamente no puede afirmar que el objetivo de un autor es que su lector descubra sus intenciones.

## **2.2. Panorama de la poesía conversacional**

Muchos estudiosos del tema coinciden en que el afán por incorporar códigos funcionales de la lengua al discurso poético empieza a aparecer desde el premodernismo, e incluso desde el romanticismo, y que una de las características fundamentales de la poesía modernista (anglosajona) es la mezcla de registro poético y no poético como una nueva y moderna forma de hacer literatura.

El modernismo anglosajón de fines de siglo XIX propone innovar y romper con el estilo y las convenciones de género establecidas hasta el momento, no únicamente en la poesía sino también en la narrativa; el modo de lograrlo fue aquella unión de registros literarios y no literarios así como la comunión de géneros literarios en un solo texto. El gran ejemplo de este fenómeno es el *Ulises* de Joyce, como lo es de tantas otras innovaciones artísticas, y en el campo de la poesía *La canción de amor de J. Alfred*

*Prufrok* de Eliot, a estos dos, el profesor Richard Bradford añade *Spring and all* de William Carlos Williams.

Según Bradford, el modernismo es importante para la estilística debido a los problemas que este representa en el proceso de naturalización. La naturalización es la operación que realizamos al familiarizar un texto literario con el fin de comentarlo; el comentario o la crítica literaria precisa de un registro no literario para hablar sobre el texto artístico porque se ve en la necesidad de descifrarlo, lo devolvemos así al estado puramente funcional del lenguaje del cual huye la literatura. El crítico, entonces, debe estar en capacidad de diferenciar entre lenguaje literario y no literario, tarea que el modernismo dificulta al emplear registros no poéticos en un contexto artístico.

Para perfilar aquí una breve historia de la poesía conversacional son necesarias algunas precisiones. Cuando hablamos de historia en la literatura podemos referirnos a dos enfoques: el contexto histórico del autor y el devenir histórico, en otras palabras la tradición literaria que está detrás de la creación de una obra. Los estudios de la estética de la recepción incluirán posteriormente el contexto histórico no como un elemento importante, sino como el determinante en la lectura de una obra. Aquí nos hemos referido al antecedente histórico más significativo de la poesía conversacional: el modernismo anglosajón.

El modernismo hispano y el anglosajón son dos tendencias significativamente diferentes y de distintos momentos históricos, pero, según afirma el crítico literario Guillermo Sucre, probablemente ambas derivan del simbolismo francés. Así también se manifiesta Revol en su antología de poesía modernista, cuando dice que “[f]orzosamente el poeta contemporáneo es heredero de Poe, a través de Baudelarie y su descendencia francesa” (Revol, 1976, p. 7). Pero serán los poetas del modernismo anglosajón los que tomemos en cuenta como el precedente de la poesía conversacional.



Carlos Eduardo Jaramillo ha manifestado en algunas entrevistas que no le preocupa la tradición, quizás porque en el Ecuador definir la tradición es muy difícil, entonces no encajar en la tradición ecuatoriana es casi un hecho, o porque aparece en una línea de vanguardia hispanoamericana, que como diría Paz es la tradición de la ruptura. A pesar de ello, su poesía, en cuanto pertenece a la poesía conversacional, no puede negar la tradición anglosajona que viene del modernismo y el imaginismo.

En efecto, casi todos los poetas latinoamericanos después de la vanguardia reniegan en cierto sentido del modernismo latinoamericano, y de la vanguardia misma, pero valoran el modernismo anglosajón aparentemente ajeno a nuestra historia poética latina. Estos poetas llegan a distanciarse incluso de la primera vanguardia latinoamericana (Neruda, Huidobro, Vallejo), de quienes han asimilado elementos determinantes y detonantes para sus propias poéticas, pero a quienes han terminado por negar como predecesores.

El modernismo anglosajón dejó una herencia que se recogería no solo a nivel de poesía sino también en la narrativa. Seguramente obras como la de Hemingway con su estilo minimalista son trascendentales para la historia de la poesía conversacional. Pero si tendríamos que mencionar un hito poético de América Latina más próximo a la poesía conversacional, sería sin duda la antipoesía de Parra, que aporta a estos poetas con sus recursos narrativos, la introducción de diálogo, la desacralización del arte poético y el desinterés por la tradición. Aunque, como acabamos de ver, antipoesía y poesía conversacional no son lo mismo, la una traza el camino para la propuesta estética de la segunda, que se basa en la búsqueda de lo concreto y la recuperación de la belleza intrínseca de las cosas.

En cuanto al contexto histórico de la poesía conversacional, digamos brevemente que muchos poetas conversacionales de América Latina, escriben en un momento político importante (la Revolución Cubana), y muchos de ellos con una postura ideológica

marcada y determinante en su quehacer literario, como el mismo Carlos Eduardo Jaramillo. La estudiosa Carmen Alemany Bay en su trabajo *Poética coloquial hispanoamericana*, opina que la poesía de tono conversacional nace en reacción al trascendentalismo de poetas como Huidobro, Vallejo, Guillén y Neruda, y más tarde cita a Fernández Retamar cuando dice que la Revolución cubana es uno de los hechos extraliterarios que unió a los poetas coloquiales.

### **2.2.1. El coloquialismo en América**

Carmen Alemany Bay escribe un libro titulado *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, en el cual incluye algunos capítulos sobre poesía coloquial. En ellos tiente una historia de la poesía coloquial en Latinoamérica, que encuentra su origen en el modernismo, esta vez latinoamericano. A pesar de la conflictiva relación que la poética vanguardista tiene con la figura de Rubén Darío, reconocen en él un reformador de la poesía en español. Aunque queda claro que el modernismo de Darío no es el mismo modernismo anglosajón que engendró a poetas como Eliot, y que parece no tener una relación directa con el coloquialismo, no podríamos hablar de poesía conversacional sin nombrarlo.

Alemany Bay señala que son justamente Rubén Darío, José Asunción Silva y Leopoldo Lugones, quienes incluyen en sus poesías versos de tono conversacional, aunque estos, señala la estudiosa, constituyan una mínima parte de sus trabajos poéticos y no precisamente la más representativa. Pero si tuviéramos que mencionar a un padre del coloquialismo en el modernismo latinoamericano sería más bien José Martí, quien utilizó de manera pionera el verso libre, seguramente heredado de Whitman, a quien introdujo tempranamente en Latinoamérica.

En *La máscara, la transparencia* Guillermo Sucre hace un interesante estudio sobre el modernismo americano, en el cual ubica a estos dos poetas, Darío y Martí, como cabecillas de dos tendencias que se desarrollarán en América Latina subsecuentemente en el tiempo. Sucre define a José Martí como poeta natural y a Darío como poeta cultural (Sucre, 1985, p. 25). Los poetas coloquiales heredan de Whitman, y a través de Martí, el tono fresco y desinteresado, la sencillez que hace de su poesía una poesía natural y no cultural. No con ello se refiere a que la poesía que deriva de esta vertiente sea una transcripción del habla cotidiana, en esta poesía caben también, dice Sucre, “lo literario, los cultismos y aún los tecnicismos”, no solamente “los giros corrientes del lenguaje con sus frases hechas y sus refranes” (p. 57), ello como una fusión entre los dos padres de la poesía de nuestro tiempo, entre la máscara y la transparencia.

En el prólogo que Luis Antonio de Villena hace a “La insurrección solitaria y Varia” de Carlos Martínez Rivas, poeta nicaragüense que escribe por la misma línea que Jaramillo, dice que esta es la poesía de la experiencia, y anota, también, cómo lo mágico y hechicero del poeta conversacional se opone a lo intelectual y culto del poeta anterior, el modernista. Además de la coincidencia con la opinión de Sucre, encontramos en este comentario un elemento digno de señalar, el término *natural* ha sido cambiado por *mágico*.

Algunos críticos han señalado que Nicanor Parra pudo haber tomado la expresión antipoesía de un verso del gran poema *Altazor* de Vicente Huidobro, en el que dice “Aquí yace Vicente antipoeta y mago”, pero esta vez nos detendremos en el segundo calificativo del verso. Bajo esta perspectiva, la de la antipoesía, el poeta sería un ilusionista, mientras que el antipoeta es, según estos mismos poetas, un artista que ha descubierto la magia que existe en el mundo, mientras que “el otro poeta” sabe reproducir esa magia con artificios.

Cuando Susan Sontag combate la interpretación en su famoso ensayo, habla de “restablecer la magia de la palabra” como una forma de escapar del acto tachable de interpretar (Sontag, 2007, p. 22), es decir que lo mágico es aquí lo que no tiene explicación porque no la necesita, porque es transparente, intuitivo y primitivo. Por la misma línea, el crítico argentino E. L. Revol, hace un comentario a la poesía de los imaginistas norteamericanos en el que anota que tanto William Carlos Williams como Wallace Stevens ven las cosas como por primera vez, y pronuncian así mismo las palabras (Revol, 1976, p. 461).

Esta, según los mismos poetas, es la forma más personal y natural de hacer poesía, mientras que la “otra”, la cultural, es una poesía que está en el ámbito del artificio y el fingimiento. La idea de la “honestidad” es un eje temático de la poesía conversacional, que, si no desde Whitman, por lo menos desde el imaginismo de Ezra Pound ya se comentaba entre los poetas. Sobre Robert Frost, Pound dijo en cierta ocasión: “es un hombre sin imposturas ni fingimientos [...] es un autor honrado que escribe a partir de sí mismo” (Revol, 1976, p. 161).

La sinceridad de este tipo de poesía, frente al “fingimiento” de la poesía cultora de la forma, por decirlo de alguna manera, no es en esta disertación un postulado que pretende definir o determinar las características estilísticas de la poesía que constituye nuestro objeto de estudio, sino que se trata de una de las recurrencias temáticas de algunos poetas que vinculan su estilo sencillo con un valor tan discutible en la literatura como la honestidad.

Esta idea será sostenida también por los poetas coloquiales de Latinoamérica e incluso desde la antipoesía de Nicanor Parra y la sórdida poesía de Charles Bukowski, quien, dicho sea de paso, ha sido aclamado por Jaramillo como su poeta favorito. Este último dice en su poemario *Madrigales de la pensión*: “tengo una honestidad que me viene de

las putas y los hospitales/ que no me permite fingir ser/ lo que no soy” (Bukowski, Madrigales de la pensión, 2002, p. 63). Seguramente estos poetas estaban enterados de que su poesía era finalmente un artificio, igual al que criticaban en otros, sin embargo es una constante en la obra de los poetas coloquiales definirse de esa manera.

Es un hecho que estos poetas han extraído de otros, a los que se oponían, el tono conversacional de su poesía. Muchos críticos coinciden que la poesía conversacional se confronta con la vanguardia latinoamericana, pero aun así tenemos versos tan significativos para la estética coloquialista de poetas como Vallejo y su afamado “hay golpes en la vida, tan fuertes... ¡Yo no sé!” que abren la puerta al tono conversacional, y que introducen frases de la cultura popular: “Esos golpes sangrientos son las crepitaciones/ de algún pan que en la puerta del horno se nos quema”.

### **2.3. Rasgos estilísticos de la poesía conversacional**

Lo conversacional, lo oral de esta poesía, reside en el uso de una sintaxis similar a la del habla, mas no en una ortografía alterada por una transcripción fonética del habla, se trata más bien de una sintaxis que hace eco del diálogo y el discurso hablado. El uso anafórico de conjunciones copulativas o disyuntivas es muy común en la poesía coloquial porque lo es en el habla, pues oralmente estas partículas funcionan como signos de puntuación. Así también sucede con las reiteraciones de cualquier tipo, porque en el discurso oral los elementos de la oración se olvidan rápidamente y es necesario volver a referirlos.

La estética conversacional entonces tiene una resonancia infantil porque es una poética esencialmente repetitiva, lo que la recubre de ingenuidad, de transparencia. El objeto de esta construcción lingüística no es confirmar la comprensión del lector sino reconstruir lo que sucede en el discurso oral, en el que las palabras no permanecen y el emisor

precisa reiterar elementos como el sujeto de una oración cuando los complementos son muy extensos, o cuando el hablante utiliza modismos que semejan a la puntuación, la reiteración de conjunciones, hemos dicho, y expresiones como: entonces, bueno, así que, el tema es, lo que quiero decir es que, entre otras.

Es por esto que la poesía conversacional es bastante renuente al uso de signos de puntuación, sin embargo el sentido de sus versos no se ve comprometido por ello. La división de los versos también funciona como pausa natural de la oración, lo que ayuda a dar sentido a las oraciones, rara vez encontramos encabalgamientos o hipérbatos, u otras figuras que destruyan el orden lógico de la oración. No es solamente su sintaxis clara lo que conforma el tono de la poesía conversacional, otros elementos colaboran a la construcción de este estilo, como el uso de las frases hechas y los modismos del diálogo. A continuación abordamos con más especificidad algunos de los elementos de la poesía coloquial.

### **2.3.1. El arte de lo banal**

Las frases publicitarias, los slogans y el uso de frases hechas aparece en la literatura, si no por primera vez, con marcada influencia sobre la literatura posterior, en las novelas de James Joyce, especialmente en el *Ulises*. Más tarde en las vanguardias artísticas del siglo XX, algunos artistas, Andy Warhol entre los más destacados, empiezan a incluir artículos de uso cotidiano en el discurso artístico: marcas, imágenes comerciales, slogans, etc. Esta tendencia quizás haga eco de un sentimiento artístico generalizado acerca de la imposibilidad de ser un artista original.

Este tema ha sido comentado desde muchas perspectivas, una de ellas es la de Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde aduce

que la originalidad de la obra de arte es imposible por el mero hecho de su reproducción masificada. Este es un proceso de desacralización de la experiencia artística, partiendo de que la obra ya no es única e irrepetible, y ello le quita su cualidad de divina e iluminada, porque la reproducción la arranca de su *hic et nunc*, del aquí y el ahora de su creación. Todo el proceso que atraviesa un individuo al admirar de cerca un Velázquez, por ejemplo, será mucho más solemne que el de asistir a la proyección de un film; aquel que asiste a escuchar a una orquesta o el que la escucha en casa en su reproductor de audio.

El arte en la época de su reproductibilidad técnica, nos dice Benjamin, pierde su aura, es decir pierde la sublimidad de lo bello. “Y cuando Abel Gance proclamó con entusiasmo en 1927: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelonan, para entrar, ante nuestras puertas» nos estaba invitando, sin saberlo, a una liquidación general.” (Benjamin, 1973)

Este contundente postulado de Benjamin se aplica en la estética de la poesía conversacional por dos aspectos: el primero es la popularización y masificación del arte y el segundo la incorporación de elementos populares en el ámbito sagrado de la obra artística. Con la ligereza con que los poetas conversacionales utilizan un refrán, una frase hecha o un lugar común, citan versos que se han convertido en moneda común del idioma, que por su masificación, podría decir Benjamin, se han banalizado.

La poesía de Ernesto Cardenal y Roque Dalton recurre en ambos tipos de banalización; así como utilizan un lenguaje comercial y elementos de la vida cotidiana, incorporan también en sus poesías versos célebres que pasaron a formar parte de la memoria colectiva y del registro lingüístico de una sociedad. Tengamos por ejemplo este poema

corto de Roque Dalton titulado “Después de la bomba atómica”: “Polvo serán, mas ¿polvo enamorado?” (Dalton, p. 96), o este otro de Cardenal: “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la muerte/ que es la vida”, versos extraídos de un poema cuyo título también empieza: “Coplas a la muerte de...” (Cardenal, 1974, p. 196)

Bousoño habla sobre el recurso poético de alterar ligeramente las frases hechas o refranes para poder incluirlos propiamente en discursos literarios, para ilustrar esto, cita, entre otros autores, a Benedetti con versos como: “donde hubo fuego caricias quedan”. En los versos de Cardenal anteriormente citados, sucede algo similar, pero con la particularidad de que él ha tomado como frase hecha unos versos ya popularizados, lo cual habla del arte como algo que es propenso a convertirse en discurso común.

El poeta conversacional, en efecto, aplaude el parentesco entre el habla cotidiana y la poesía; establece un límite poroso entre los dos discursos y celebra tanto el hecho de que un enunciado cotidiano pueda incluirse en poesía, como que un verso pueda convertirse en frase de uso común. En los versos de Cardenal podemos presenciar este viaje de ida y vuelta de los versos de Manrique: del poema a la cultura popular, y de allí a la poesía conversacional.

Sin embargo este recurso, con tal complejidad, es solo un ejemplo aislado que funciona para ilustrar lo propuesto en este apartado: la banalización del arte sucede para la poesía conversacional en dos formas, la del arte que se convierte en discurso común y viceversa. Los refranes nacidos de la cultura popular son aquellos que los poetas conversacionales como Carlos Eduardo Jaramillo prefieren incorporar en su poesía, ya sea con la distorsión que Bousoño encuentra imprescindible, o con una audaz y banal trasposición.

En *Las Desvelaciones de Jacob*, por ejemplo, Jaramillo deforma la expresión *el pan de cada día* de la siguiente manera: “Tentado estuvo de subir/ pero sus manos estaban



demasiado atareadas/ en procura del pan de otro día” (Jaramillo C. E., 2006, p. 132), significando quizás que los hombres viven anticipándose en el tiempo y se olvidan de su presente. O en “Mi hija pequeña con su naricita pegándola a la mía/ /beso esquimal/ viene y me dice [...]” (Jaramillo C. E., 2000, p. 85), donde la expresión *beso esquimal* no es un cultismo, sino más bien conocimiento popular. Así también en el poema “Aniversario” de *Blues de la calle Loja*, el poeta dice: “No estuvo bien el día/ siendo el día/ tal vez un gato negro una escalera/ el séptimo año de la dictadura” (Jaramillo C. E., 1990, p. 199), recordando las sentencias populares de la superstición.

No podemos terminar este apartado dejando latente la idea de que los postulados de Walter Benjamin en el ensayo ya citado sustentan la opinión de que la poesía conversacional, por sus vinculaciones con lo banal, es una poesía que ha perdido su aura, primeramente porque lo banal no es exclusivo de la poesía conversacional, sino que es un tópico de la poesía moderna, y más aún de la poesía de vanguardia que Benjamin tanto apreció. Además, en Benjamin se evidencia una postura contradictoria, o más bien indecisa, sobre si la masificación es, de hecho, algo que va en detrimento del arte. Sus ideas nos han servido únicamente aquí para fundamentar el fenómeno de la banalización del arte en la poesía conversacional, y no para emitir ningún juicio de valor sobre esta poesía, ni peor aún especular cuál habría sido el del autor sobre ella.

### **2.3.2. La enumeración**

Uno de los rasgos estilísticos que sin duda dejó Whitman en los poetas que nos ocupan ahora, es la enumeración caótica. En el libro *Lingüística e Historia Literaria* Leo Spitzer dedica un capítulo a este rasgo del estilo de la poesía moderna, en base al estudio que Schumann hizo de Whitman, Rilke y Werfel.

“Parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos esos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno.” Esta figura, la de Whitman “acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo”, en los conversacionales es solo lo familiar y lo minúsculo. (Spitzer, 1968, p. 258)

Hemos dicho que los poetas conversacionales ven a menudo el mundo como por primera vez, y le imprimen a su poesía la transparencia no solo de lo sencillo y lo cotidiano, sino también de la mirada ingenua. Spitzer dice que en la enumeración caótica el poeta parece un niño mirando un bazar y “anotando en desorden los artículos que al azar pusiera bajo su vista; pero un niño que, siendo además sabio y poeta, extrajera poesía y pensamiento de una lista árida de palabras”. Y en la enumeración caótica en sí hay algo que atribuimos a los poetas conversacionales: hacer poesía de una lista de palabras áridas.

La poesía moderna y modernista se apropia también de este recurso poético. El crítico argentino Saúl Yurkievich se manifiesta de la siguiente manera: “Los modernistas tienen alma de coleccionistas, son los más grandes recolectores, propician la poética del bazar. Todo lo acopian, todo lo compilan, todo lo inscriben, todo lo exhiben como en un almacén de ramos generales.” (Yurkievich, 1976, p. 12). Esto constituye además un soporte de la propuesta modernista que sostiene que el arte está en cualquier elemento del mundo tangible. Sin embargo este recurso no es exclusivo de los poetas conversacionales, ni siquiera de los modernistas.

La enumeración caótica en sus inicios, explica Spitzer, significó un modo eficaz de demostrar las maravillas del creador en las alabanzas bíblicas, pues solo a través de la catalogación de lo creado se podía definir al creador. La enumeración caótica moderna,

por ser whitmaniana, es en esencia sacrílega, pues Whitman se atribuye a sí mismo lo que el cristianismo a Dios, es decir, el contenerlo todo, ser el todo. En estas enumeraciones totales, que como decimos continúan hasta nuestra época, la gran transformación ha sido que la voz poética ha pasado del *tú eres* al *yo soy*.

Citamos a continuación a dos poetas importantes para este estudio: Gelman y Bukowski (importantes por ser conversacional el uno y por ser entrañable para Jaramillo, el otro), que hacen respectivamente un homenaje a este gran poeta de la enumeración y del todo: “Y como Whitman, tengo estas cosas: soy una cara tras una ventana/ un dolor de muelas/ un comedor de perejil/ un hombre paralelo contemplando los techos nocturnos”<sup>1</sup> (Bukowski, *The roominghouse madrigals*, 2002, p. 374) y Gelman que se llama también whitmaniano: “bájate un poco, contempla/ esto que soy, este zapato roto,/ esta angustia, este estómago vacío,/ esta ciudad sin pan para mis dientes” (Gelman, 2013, p. 19)

La enumeración de estos poetas, si bien no es exclusiva del coloquialismo, más bien de la poesía moderna en general, suele responder a una pregunta existencial, como acabamos de ver: ¿quién o qué soy?, yo soy este zapato roto, un dolor de muelas, etc. Como la enumeración de Whitman, que siempre da con lo esencial, estos poetas reproducen ese ejercicio a través de elementos nimios, de cuestionable valor, por su expresa confianza en la trascendencia de lo cotidiano.

---

<sup>1</sup> La traducción es mía.

## CAPÍTULO III: LA POESÍA CONVERSACIONAL DE CARLOS EDUARDO JARAMILLO

### 3.1. Carlos Eduardo Jaramillo en el contexto de la poesía ecuatoriana

La estudiosa Carmen Alemany Bay en su trabajo *Poética coloquial hispanoamericana*, incluye a muchos poetas de nuestro continente y a un ecuatoriano: Jorge Enrique Adoum. Los poetas conversacionales, según la misma Alemany, nacen en reacción al trascendentalismo de los poetas de la vanguardia latinoamericana (Huidobro, Vallejo, Neruda), y Jorge Enrique Adoum es estudiado por los ecuatorianos como un poeta vanguardista, que hereda muchísimo de Neruda, de modo que asumimos que Alemany debió referirse a la última época del poeta, probablemente a *Poemas en post español* en donde, detrás de la exuberancia del experimentalismo lingüístico podemos encontrar en efecto tonos conversacionales y sobre todo reflexiones alrededor de la poesía y el lenguaje, la cotidianidad y lo sublime.

En el poema llamado “Lo insólito de lo cotidiano”, los siguientes versos de Adoum entran en lo que entendemos por poesía coloquial: “ella dice han vuelto otra vez los pájaros/ y no les dejé pan en el balcón” (Adoum, 2008), líneas que recuerdan, por su cotidianidad, a William Carlos Williams en poemas como: “solo quiero hacerte saber/ que me he comido/ las ciruelas/ que estaban/ en la heladera/ y que/ probablemente tú/ guardabas/ para el desayuno” (Revol, 1976)

En el mismo poemario, en “Home Sweet home”, el poeta utiliza el habla cotidiana característica de la poesía conversacional: “de qué carajo sirvió todo el amor sobre todo/ si después de todo llegaron las explicaciones” (Adoum, 2008, p. 896), claro que estos giros en la poesía tenían otro objeto artístico, un poco más rebelde y cuestionador de lo

que la poesía conversacional busca. Jorge Enrique Adoum, a diferencia de otros de la vanguardia latinoamericana, no es en el país, como quiere Alemany Bay, un precursor, y peor aún un representante de la poesía coloquial del Ecuador.

Más cercana al tono conversacional de Carlos Eduardo Jaramillo, por ejemplo, está la escritura de Cesar Dávila Andrade. En algunos poemas su irreverencia con la poesía se hace visible en versos que reflejan el habla cotidiana. Recordemos la conmovedora “Carta a la madre”:

Y ahora, yo quisiera decirte que te amo,  
pero de una manera que tú no sospechaste.  
Verás. Ahora te amo en todas las mujeres,  
te amo en todas las madres, te amo en todas las lágrimas.  
Tú dirás: “Esas cosas que tiene...  
No sé qué le ha pasado. Tal vez esté enfermo.  
Tal vez los libros raros...” (Dávila Andrade, 2011, p. 113)

En “Lírica ecuatoriana del siglo XX”, estudio introductorio que Hernán Rodríguez Castelo hace al tomo tercero de la *Antología esencial. Ecuador siglo XX* (editada por Adoum), el ecuatoriano destaca la poesía de vanguardia y el posmodernismo como antecedentes fundamentales del coloquialismo, y en un apartado se refiere a la poesía de la generación de los 50 (nacidos entre 1920 y 1935) a la que pertenece el poeta Carlos Eduardo Jaramillo.

La expresión lírica de estos poetas tiene la influencia fundamental de los poetas vanguardistas de toda Latinoamérica, Neruda, Vallejo, Parra, Guillén, y en el Ecuador Carrera Andrade, Escudero, Gangotena, entre otros. La metáfora exuberante de Neruda y Carrera Andrade fue el ejercicio infalible de los jóvenes poetas del 50, dice Castelo,

en especial de Efraín Jara y César Dávila Andrade quienes adoptaron en sus primeros momentos la fuerza del telurismo.

Gonzalo Escudero, en cambio, si bien fue atrapado por la “desmesura telúrica de imaginería”, trazó un camino distinto para los poetas de los 50; propuso un camino de exactitud y rigor para la poesía. Francisco Granizo fue para Rodríguez Castelo uno de los que recorrió ese sendero con maestría, junto con Efraín Jara. Pero algo caracterizó a toda la generación: la libertad lírica que los llevó a un antilirismo que luego se convertiría también en un rasgo característico de la generación, entendiendo esta actitud como una de las grandes conquistas de los poetas.

Esta libertad devino en actitudes líricas más cercanas a la parodia; esta nueva poesía apostó por el humor y el coloquialismo. Pero el ejercicio de su libertad lírica, dice Rodríguez Castelo, les permitió escribir críticamente sobre la sociedad, tratar el tema de Dios desde la angustia y la desolación, así como proponer temáticas más eróticas. Además la generación se caracterizó por sus experimentos literarios como la escritura agramatical de Jorge Enrique Adoum y el “soberbio ejercicio de antidiscurso aleatorio” de “Sollozo por Pedro Jara” (Rodríguez Castelo, 2004).

Entre todas estas formas iconoclastas de poesía, Rodríguez Castelo habla de Euler Granda como el que abrió las puertas a los varios usos de coloquialismo y conversación en la poesía, que incorporó incluso de formas jergales. En cuanto al papel crítico de los poetas, Hernán Rodríguez cree que este ímpetu de reacción y resistencia a las injusticias sociales, tiene su origen en “Boletín y elegía de las mitas”, pero que nunca antes de esta generación los poetas se habían planteado metas como modificar su papel como artistas en la sociedad.

En las líneas que Hernán Rodríguez Castelo dedica a Carlos Eduardo Jaramillo dice que es en la década de los setenta cuando culmina la construcción de su propio lenguaje poético, y que esto se puede ver en sus dos poemarios de adultez *El hombre que quemó sus brújulas* y *Las desvelaciones de Jacob*. Su aporte a la generación, dice, fue conjugar lo grande con lo banal, lo mítico con lo prosaico, lo analógico con lo irónico. A partir de sus poemarios de 1977, *Tralfamadore* y *La edad del fuego*, todo se resume, dice, en el empeño de recuperar lo cotidiano en su honda dimensión lírica. (Rodríguez Castelo, 2004).

Como desarrollaremos más adelante, la poesía de Jaramillo en gran parte es una poesía de conflicto existencial, de duda sobre el ser, de reflexiones metafísicas, que poco perdurarán en su última poesía. Pero en esta primera etapa, en la década de los 60s el poeta hereda de otros ecuatorianos que no hemos mencionado, como Miguel Ángel Zambrano, los recursos poéticos que construyen un ambiente desgarrado por la ausencia de Dios, la fragilidad de la existencia.

En el poemario *La noche y los vencidos* el apartado que corresponde a “La noche”, existe una resonancia del *Diálogo de los seres profundos* publicado por Zambrano en 1956. En ambos, el espacio es onírico, vacío y solitario, en donde dos seres dialogan en dos extremos, dos que son quizás distintas versiones del mismo, o es uno, como en Jaramillo, que estuvo siempre hablando en soledad. Es solo que ya desde entonces el diálogo de la voz poética en Jaramillo es más coloquial y utiliza fórmulas de la conversación.

## 3.2. Carlos E. Jaramillo: poeta conversacional

### 3.2.1. La obra de Jaramillo y su transición al coloquialismo

Carlos Eduardo Jaramillo nació en Loja en 1932. Se ha desempeñado desde muy joven en el área del Derecho, ha sido magistrado de la corte de justicia, entre otros cargos. Ha vivido gran parte de su vida en Guayaquil, desde el año 1961, donde ha escrito y publicado, por ende, la mayor parte de su obra poética. Ha escrito 14 poemarios, de los cuales los siguientes han sido los que más han interesado a la crítica: *El hombre que quemó sus brújulas* (1966), *Las desvelaciones de Jacob* (1970), *Tralfamadore* (1977) y *Blues de la Calle Loja* (1991).

Para este trabajo tomaremos sus tres últimos poemarios que son *Tralfamadore*, *Blues de la Calle Loja* y *Canciones levemente sadomasoquistas* (2000), por considerarlos representativos de lo que hemos entendido hasta ahora como poesía conversacional. Sin embargo tendremos en cuenta toda la obra del poeta para referirnos a los cambios que sufre la voz poética a lo largo de todas sus publicaciones. Rafael Díaz Ycaza, en su introducción a la *Poesía Junta* de Carlos Eduardo Jaramillo, menciona que a partir de *El hombre que quemó sus brújulas* se “delinea su tono conversacional”, pero indica más adelante que es definitivamente en *Tralfamadore* donde “recobra para la lírica, la trascendencia de los actos y gestos cotidianos” (Díaz Ycaza, 2006, p. 10).

Con la finalidad de estudiar su obra hemos dividido la poesía de Jaramillo en dos etapas, o más bien en dos grandes temas que pueden aparecer en uno u otro poemario indistintamente, y que no son necesariamente excluyentes. En los poemarios publicados hasta 1973 (cabe mencionar que es la mayor parte de su producción), sobre todo en *Las desvelaciones de Jacob*, prevalece el tema del conflicto existencial y la búsqueda de Dios. Esta angustia estará a menudo reflejada en la ausencia del padre. La segunda



retoma los temas cotidianos, dentro de los cuales si bien permanece el cuestionamiento de la existencia, halla respuesta en la presencia de la madre, la hija, el hogar. En esta última etapa hemos encontrado, como muchos críticos, un tono conversacional marcado.

Es preciso decir que si bien lo conversacional se afila hacia el final, la poesía de Jaramillo ha mantenido una preferencia por la nitidez desde sus inicios, así como por una forma libre. Los poetas coloquiales heredan de Whitman, y de la poesía anglosajona del siglo pasado, el prosaísmo de los versos y no su temática; los poetas coloquiales no podrían sostener la exuberancia y el optimismo de Whitman, más bien ese mismo aliento puede ser utilizado para significar la total y abarcadora nostalgia de la existencia, la cósmica soledad del hombre. Tomemos estos versos de Jaramillo en el poemario *Las desvelaciones de Jacob*: Encerrado en sarcófago de espejos/ donde todos los rostros son/ mi rostro/ todas las imaginaciones mi sueño/ (...)/ no amo a nadie más que a mí mismo/ tan infinitamente/ solitario.” (Jaramillo C. E., 2006, p. 127).

Este primer tono poético, el del abandono y el rechazo a la belleza del mundo, el de la ausencia de Dios y del padre, se contrapone a la poesía en donde reina la madre, que es pura presencia. De los imaginistas, entre ellos William Carlos Williams y Wallace Stevens, y también de la poesía de los *beat*, los poetas coloquiales heredan los temas cotidianos. En la obra de Jaramillo, desde los inicios de su poesía, nos encontramos con escenarios cotidianos e incluso diríamos domésticos. Así como la figura de Dios y el padre tomaron gran parte de su primera poesía, la figura de la madre y el hogar ocuparán la parte más reciente.

Más adelante veremos que en una etapa de transición se explicita la renuncia del poeta por buscar el porqué de la existencia, por reconciliarse con el padre, con Dios, con su pasado, y decide encontrar la esencia, la piedra filosofal, en la casa, en la familia y en

los actos cotidianos. Si bien la atribución de lo paterno al ámbito público y lo materno al privado puede ser controversial, la división que hacemos aquí corresponde a esa relación freudiana infantil del individuo con sus padres: la constante pugna con el padre y el alivio en el regazo de la madre.

Los poetas imaginistas se separan del trascendentalismo de Whitman, para poetizar en el otro extremo, en la nimiedad, en lo cotidiano, y en el caso de poetas como Jaramillo, incluso, hemos dicho, en lo doméstico. Este es precisamente uno de los elementos que nos revela la naturaleza del poeta Jaramillo, que, como en el caso de muchos otros poetas coloquiales de América, no se manifiesta como coloquial solamente en su claridad sintáctica y en su tono de plática, sino también en sus escenarios y sus metáforas.

Jaramillo dice sobre la madre y el espacio doméstico: “Las cuatro paredes de la casa/ como los cuatro puntos cardinales/ [...] Todos los paisajes en los ojos de las mujeres de la casa/ la sabiduría del mundo en los libros sobre las butacas.” (Jaramillo C. E., 2006, p. 176). Generalmente, estos dos elementos, la casa y la madre, van de la mano en la poesía de Jaramillo, reflejando quizás nuestra cultura, dice en el poema “Lavando los platos de la fiesta”:

Así debió gastar mi madre muchas horas  
después de las fiestas de mi juventud  
y pienso que eso es el amor ésa es la clave  
de las tareas sin fatiga  
mi madre en mí  
yo maternal  
reconciliado ahora

con la vida en chancletas de andar en casa.

(Jaramillo C. E., 1990, p. 178)

Incluso las metáforas se constituyen teniendo como referente el mundo doméstico: “Lo que pasa es que uno piensa/ y por el solo hecho de pensar [...] / se diluye/ fluye interminablemente/ como un grifo que una mano dejó abierto en la noche” o “qué es eso de irnos así/ como el agua del caño?” (Jaramillo C. E., 2006, p. 47).

El entorno cotidiano había venido ganando espacio desde años atrás, sin embargo, como hemos dicho, el tono conversacional se afirma en *Tralfamadore* en el año 77, y así continúa hasta el último de sus poemarios, *Canciones levemente sadomasoquistas*, del 2000. La casa y las cosas, como se titula uno de sus poemas, son temas que aparecen con fuerza en *Crónica de la casa los árboles y el río*, poemario en el que el seno de la casa materna acoge al poeta en su delirio de melancolía.

La poesía de Carlos E. Jaramillo es, además, como lo es en gran parte la poesía coloquial, una poesía intimista, autobiográfica, anecdótica. Utilizamos aquí el término intimismo como la tendencia literaria de abordar temas relacionados a la familia y a la vida íntima, según lo dice el diccionario. En los últimos poemarios hay muchas referencias a la madre y a la hija, de la muerte de la una y el nacimiento de la otra. En el poema “Cumpleaños en Tralfamadore” aparecen estas dos figuras, casi fusionadas, como motores de su impulso poético más reciente; así, el epígrafe de este poema versa: Palabras a mi madre, con mi hija entrometiéndose. Estos versos pueden ilustrar la idea del poema:

Resulta entonces, mamy [sic]

que este pequeño monstruo de ocho meses es tu línea

directa a mi través

y sin parecerse a nadie sino a los muchachos de su edad

es natural

así entonces me doy el gusto de llevarte un poco en mis rodillas

hacerte caminar darte la sopa

(Jaramillo C. E., Poesía Junta, 2006, p. 292)

Hacia el final, la poesía de Jaramillo, casi como si fuera una metáfora de la vida de un hombre, se llena de memorias de personajes de la infancia. Es una poesía muy personal, que recuerda a los poemas de Fernández Retamar, que es además de crítico un poeta conversacional, quien se destaca también por este aliento de intimidad; sus poemas sobre ser abuelo se parecen a la experiencia de la paternidad que leemos en Jaramillo o a sus propias experiencias de crecimiento:

Al irme a estudiar a Quito

me llevé a mi tierra en las maletas

como quien guarda hojas de eucalipto entre las ropa

para que le recuerden la frescura del bosque.

En Quito seguimos viviendo y bebiendo como lojanos

por eso me hice tan amigo del padre de la niña rubia

que vivía frente al salón donde comíamos

(Jaramillo C. E., 1990, p. 128)

El hecho de que la poesía de Jaramillo funcione finalmente como autobiografía, o como una ficción con personajes, espacios y tiempo, nos permite detectar una figura y analizarla en retrospectiva. La hija, personaje principal de su poesía más reciente, aparece antes de que naciera, como ausencia, como añoranza. En el poema “La cuna manca”, ya desde el título, con un aliento macabro, el poeta reclama la ausencia del hijo *que llora exiliado para siempre de su sangre*:

Mi hijo saltó desde una pesadilla

como un payaso al extremo

de un fuerte resorte,  
sin embargo era ardiente como mi deseo  
bello como el temor de que existiera.  
Mi hijo brinca en mis canciones de ebrio  
aúlla en la lluvia que llora por mí. (Jaramillo C. E., 2006, p. 100)

Este poema parece anticipación que ha de cumplirse, la promesa de algo, el comienzo de un círculo que debe cerrarse. En retrospectiva, la lectura de este poema anticipa en efecto el nacimiento de la hija, la fuerte presencia de su hija, que define su nuevo camino poético, que encierra su mundo y la belleza en las cuatro paredes del hogar, donde el poeta es padre poseído por la memoria de su madre. El dolor del hijo que no ha nacido, y que parece que nunca nacerá, se apacigua con la hija tardía que centra en su cuna, ya no manca, el objeto de décadas de poesía.

El hogar, además, constituye uno de los escenarios predilectos por ser uno de los grandes logros del poeta: “Lenta/ muy lentamente/ se construye la casa de la dicha/ palmo a palmo/ palabra por palabra/ arco abierto de un gesto de ternura/ donde después podríamos cobijarnos/ como bajo un alero mientras llueve” que luego se compara con un castillo de arena que se derrumba con cualquier nimiedad y que se vuelve a construir ingenuamente “inocente/ nuestra hija/ con su balde de arena y tan segura/ y tan apresurada/ y tan sin prisa/ y la casa las fichas por el suelo/ y a construir de nuevo/ la casa/ nuestra casa” (Jaramillo C. E., 2000, pp. 65, 66)

En el poemario *Una vez la felicidad* de 1972 hemos detectado la primera transición al coloquialismo, no como un rasgo del estilo, sino como una preferencia temática; en este poemario encontramos un abandono manifiesto del tono existencial por un aprecio de lo cotidiano, y un replanteamiento de la poesía y la belleza. El poema “Después de la inocencia” ejemplifica muy bien esta transición: “Quemamos nuestras naves/ no para no

volver/ sino porque el ayer no menguaba/ nuestro gozo reciente [...] Hemos decapitado la memoria/ porque conspira contra el porvenir” (Jaramillo C. E., 2006, pp. 165, 166).

A lo largo del poema el yo lírico se refiere a metáforas universales como el río, el espejo, la serpiente que se devora, y otras tan humanas como la fuerza dialéctica de las culpas y el remordimiento. Pero cabe señalar aquí que poco a poco se han introducido metáforas y símiles que utilizan elementos no poéticos para configurarse: “El daño como un bumerang [...]”, entre otras.

Más adelante, en *Perseo ante el espejo* del 74, tenemos justamente a una voz poética que se reconoce en un espejo, que asume sus debilidades, se reconoce en sus errores y nuevamente se deshace de la culpa. Versos como “Uno se cansa de sentir dolor/ del sabor de las mismas viandas/ uno se harta de la pulcritud/ y la limpieza/ como de la suciedad. (Me es imposible imaginar a Dios/ infinitamente jugando el mismo juego)” (Jaramillo C. E., 2006, p. 213), nos hablan de una revelación, una anagnórisis.

Esta confesión confirma aquella idea que se planteaba en *Una vez la felicidad*: se abandona el aliento desgarrado, de la soledad de la existencia y la ausencia de Dios. En el siguiente poemario, publicado a año seguido, *Crónica de la casa, los árboles y el río* se prefigura ya lo que será el escenario predilecto de Jaramillo en su etapa coloquial: la casa. En este poemario se prefigura también la concepción del poeta del amor y el erotismo, que como veremos en el siguiente apartado está muy relacionada justamente con el hogar.

### **3.2.2. El enfoque coloquialista del erotismo**

En el poema “Hombre y pájaro” del poemario que hemos acabado de mencionar, el poeta dice sobre el amor: “El hombre en su burbuja/ mira, suspira y canta,/ [...] Sobre la

tierra está su casa/ y en su casa su compañera.” (Jaramillo C. E., 2006, p. 173), o más adelante en el poemario: “El corazón vuelve a la casa/ como el caballo a su querencia./ La costumbre es una especie de amor/ cuando el gozo la dora por dentro.” (p. 176). Estos versos dilucidan lo que significa el amor para el poeta; en este apartado nos referiremos a dos tipos de amor que rondan incansablemente la poesía del lojano: el conyugal y el adolescente, o bien maritales y casi rutinarias, o bien un sagrado recuerdo de juventud; de ambas nos ocuparemos en seguida.

*Una vez la felicidad*, poemario que Carlos Eduardo Jaramillo ha dicho apreciar especialmente, es uno de los que más alusiones eróticas contiene, la mayoría en un contexto similar a este:

Porque hemos tenido cópulas hermosas  
singularmente cuando  
nos excedía largamente el amor  
y nuestros besos antes y después  
tenían el mismo sol, una persistente dulzura,  
no debemos ofender la memoria de esos días  
porque ahora estemos ahítos (Jaramillo C. E., 2006, p. 150).

Además, las escenas eróticas de Jaramillo suelen estar acompañadas del ritual post amatorio en el que la pareja yace en la desnudez por largas horas, de conversación o de sueño, práctica infinitamente más probable en el sexo conyugal que en el casual. Porque el poeta se refiere a los dos, sus referencias al amor siempre están entre el recuerdo de amores pasados y el hogar, pero aún entre sus aventuras y el hogar, lo cual refleja de algún modo el estilo de vida de su ciudad natal, o incluso de la costa ecuatoriana, donde ha residido tantos años. “Porque te he sido infiel/ te puedo ser fiel de veras/ fiel de

elección/ sin nostalgias/ fiel de ponerte al otro lado de la balanza/ y ver que pesas mucho más” (Jaramillo C. E., 2000, p. 70)

Pero el amor de estos versos: “Y contigo me place/ aunque sea caminar sin decir nada/ oyendo como suenan tus pasos y mis pasos/ unidos, sobre el mundo.”, que recuerdan a los populares versos de Benedetti: “Si te quiero es porque sos/ mi amor mi cómplice y mi todo/ y en la calle codo a codo/ somos mucho más que dos”, también considerado poeta conversacional por Carmen Alemany, es así mismo un sentimiento que exalta la pureza de lo cotidiano, la grandeza del amor que se frecuenta a diario. En los siguientes versos el poeta hace una defensa de los actos de amor en detrimento de las palabras en el que se construye un retrato de la pareja según Jaramillo:

no está el amor en la palabra amor  
lo que se comunica no está en lo que suscita  
una simple palabra  
Así que cuando te converso  
de hijos y de mercado y contratiempos  
y me traes un vaso de jugo algún bocado  
fuera de horario  
o disfrazadamente me invitas a la cama  
o vamos a una fiesta bebemos con amigos  
discutimos parece que estuviéramos tirándonos los platos  
pero al día siguiente  
con dolor de cabeza todavía  
nos abrazamos silenciosos  
el abrigado pecho latiéndonos como un pequeño pájaro  
y vemos que está ya limpia la corriente  
[...]



esa profunda cosa  
es el amor por sobre las palabras.

(Jaramillo C. E., 1990, p. 215)

A través de una enumeración tipo catálogo Jaramillo nos invita, como atribuía Spitzer a Whitman, a conocer lo esencial, en este caso el amor, por medio de una lista de elementos fríos y aparentemente desconectados de ese concepto que los abarca, ya sea la belleza, el amor, Dios o la poesía. El amor, así como la belleza, están para el poeta conversacional, y para Jaramillo en este caso, en los gestos cotidianos, es decir que ambos son para él sentimientos simples e inmutables, incluso podríamos decir universales.

El amor aparece en Jaramillo, además, ya hemos dicho, como un recuerdo de juventud; existen muchas referencias a los amores pasados, a aquellos que no llegaron a ser, aquellos que permanecen en la memoria del poeta “por su luz, más allá de lo que hayan durado”. *Viaje al planeta Eurídice* es la promesa de un amor, el incumplimiento o la negación de una relación amorosa, generalmente adolescente; en este poemario la mujer se presenta como una imposibilidad.

En estos poemas sobre todo, y bajo la luz de Eurídice, el poeta se refiere a los amores pasados como una pérdida, los aborda con una nostalgia irreconciliable y como si fueran indispensables en su vida. Las escenas de amor carnal, cuando no son maritales, son un inofensivo recuerdo de juventud, en los que existe algo de erotismo, pero de ese erotismo de la pubertad, intenso por primerizo. En el poemario que acabamos de nombrar, se define la figura de Eurídice como la amante joven y virgen, la que Jaramillo recordará a lo largo de toda su poesía. Para el efecto citamos un poema de *Blues de la calle Loja*, en el que se ejemplifica lo que en *Viaje al planeta Eurídice* se teoriza.

Esto recuerdo: tu cuerpo descendiendo

de pie al fondo de la piscina  
[...]  
yo debajo del agua contemplándote  
como un Tritón  
ardiendo  
y el enlazarte el talle bajo el agua  
y subir tú primero rozándome con la quilla de tus pechos  
tus muslos  
el delicado animal de tus pies.

Y luego:

no importa que un domingo cualquiera  
nos encontremos en el parque o en el hall de algún  
cine (función de vermouth a las 10 a.m.)  
cada quien con un pequeño hijo fregando por ahí.

(Jaramillo C. E., 2006, p. 320)

En esta cita podemos notar aquellas características de las que hablamos, por un lado el erotismo adolescente, y por otro, lo inacabado de este amor primero, su eterno lugar en la memoria del poeta. La imposibilidad de volver a Eurídice, de voltear a mirarla, se traduce también como la incapacidad de volver a la juventud y a la ciudad natal. En *Blues de la calle Loja* el poeta dice: “[...] la ciudad pequeña/ a la que entonces quisiéramos volver/ como a la infancia, a la primera juventud, al beso de las novias perdidas/ si eso fuera posible” (Jaramillo C. E., 1990, p. 30). Eurídice es la mujer cuyo recuerdo permanece, es pasado, y el poeta es el Orfeo que no puede resistir la tentación de regresar a mirar en su historia, de buscar si es verdad que está ahí, que existió.

¿Con cuál de estas dos formas universales de amor se queda el poeta? Quizás él mismo nos responde hacia el final de *Viaje al planeta Eurídice*: “Es que el amor no es/ sólo encender fogatas/ para quemar deseos/ sino raíz/ y lazo/ y compañía” (Jaramillo C. E., 2006, p. 196). Es probable que esta diferencia se haya marcado por su madurez, como parece que sucede en la vida de todo individuo, y el tema del amor constituye, como hemos visto, un buen termómetro para detectar estos cambios de aliento en la poesía de Jaramillo. En *El hombre que quemó sus brújulas* de 1970, el poeta da la clave para comprender el papel que juegan esta Eurídice y el amor conyugal:

Toda la historia de nuestros amores imposibles  
Se hubiera resuelto de hacer el amor a los 15 años  
Con nuestras púdicas ofelias, más deseosas aún que nosotros  
De ser desnudamente amadas.  
[...]  
Por ventaja la margarita del sexo  
Es deshojada ahora como lo que verdaderamente es un juego  
Aunque sobre ese juego se funde la familia  
Y ciertas otras cosas elementales (Jaramillo C. E., 2006, p. 99)

En 1977, Jaramillo publica *Nefertiti, la bella ha venido*, un personaje femenino que si bien aparece solo en este poemario, constituye una figura importante en su, figura que podemos contraponer a la de Eurídice (Eurídice, de hecho aparece en otros poemarios posteriores, sobre todo en el más reciente, *Canciones levemente sadomasoquistas*, como el ícono de la novia adolescente). Nefertiti es por su lado la mujer que contiene a todas, la inmutable; el poeta encuentra en *la bella*, la contemplación a la feminidad, la antípoda de la muerte, la belleza como el eterno remedio ante la angustia de la finitud, todo eso encarnado en la mujer.

En esta mujer, el poeta se reconoce, contraponemos Eurídice a Nefertiti, porque la primera es la mujer que se desvanece al mirarla, mientras que Nefertiti es la que está allí para ser contemplada, aunque es posible que ninguna de las dos sea jamás poseída por el poeta. Para Nefertiti manifiesta su amor fundamental: “Acostado a la vera de la esfinge/ interrogándola faraón insomne/ yo el nacido/ de su propia costilla” (Jaramillo C. E., 2006, p. 299)

Así que, conforme avanza su obra poética y su vida, el concepto de amor de Carlos Eduardo Jaramillo se va afianzando como un sentimiento inmutable que palia los dolores de vivir. Además, como hemos venido diciendo, la poesía de Jaramillo es familiar y doméstica; en los poemarios más recientes la casa se vuelve el centro y la familia despierta también el amor del poeta. La angustia existencial y la búsqueda de Dios han quedado en el pasado y han cedido a una nueva forma de reconocimiento en sí mismo y en su historia, en su pareja y en su familia.

Terminamos esta mención al enfoque cotidiano del amor, que aunque no es el único, es, sin duda, el que mejor representa la poesía coloquial de Jaramillo, con un poema de William Carlos Williams, quien fue dueño de una vida especialmente monótona con un único y prolongadísimo matrimonio (Pron, 2009). En el siguiente poema, “El pensador”, podemos notar claramente estas escenas de la vida conyugal, además lo citamos entero para referirnos a él también en el siguiente apartado:

Las nuevas pantuflas rosas de mi mujer  
tienen unos alegres pompones.  
Ni una sola mancha, ni una mota  
en su puntera de raso o en los laterales.  
Por la noche descansan juntas  
bajo su lado de la cama.

Por la mañana, entre tiritones,  
las entreveo y me sonrío.  
Más tarde las miro  
bajar por la escalera,  
pasar apresuradas por las puertas  
y trajinar en torno a la mesa,  
moviéndose con decisión  
¡y con un bamboleo  
de sus alegres pompones!  
Y colmado de felicidad hablo con ellas  
en mis adentros. (Williams)

### **3.2.3 Breves precisiones sobre el intimismo**

Hasta aquí hemos esbozado un comentario general sobre el estilo de Jaramillo: lo conversacional en su poesía se manifiesta tanto en el lenguaje como en la temática; no solo la sencillez de su lenguaje, ni la transparencia de sus imágenes es lo que nos permite llamarlo poeta conversacional, sino también sus escenarios y sus ejes temáticos, a saber, la casa, la madre, la vida doméstica, el amor marital.

Si miramos la obra de Carlos E. Jaramillo en conjunto, con todas sus partes, su preocupación metafísica, su breve experimentalismo, su vuelco hacia la poesía puertas adentro, confirmaremos que la suya ha sido desde siempre una poesía intimista; en la época de juventud poética, aun cuando no coincidiera con la cronológica, el poeta revela sus íntimas y oportunas curiosidades, y a la vejez, se desnuda como un hombre que ha construido por sobre todas las cosas un hogar. A través del ejercicio de leer la poesía completa de Jaramillo podemos detectar el paso del tiempo ya sea en su aliento poético

o en otros elementos tan obvios como el crecimiento de la hija, el envejecimiento y muerte de la madre.

El intimismo en la poesía es un tópico que los poetas conversacionales aprecian especialmente. Cuando estos poetas se refieren a Rubén Darío, recuerda Alemany Bay, suelen rescatar su lado más desconocido, sus versos coloquiales, en desmedro de su poesía más celebrada. En la “Oda a Rubén Darío” del poeta coloquial nicaragüense José Coronel Urtecho, podemos ver esta defensa por algo que Ernesto Cardenal ha llamado “[un] Rubén íntimo, sin artificios, el Rubén en pijama” (Alemany, p. 38). Si bien Urtecho se refiere a Darío como un poeta de “cortinajes de ensueño” y “frutas de cera” que enseñó “a criar Centauros/ a los ganaderos de las Pampas”, nos recuerda también, y valora especialmente, a ese otro Darío que él tal vez solo imagina:

Tu vestido de emperador, que cuelga  
de la pared, bordado de palabras,  
cuánto más pequeño que ese pajama [sic]  
con que duermes ahora,  
que eres tan sólo un alma. (Urtecho, 2005)

Este “Rubén en pijama” que en el caso de Jaramillo podría ser un “Carlos Eduardo en pantuflas”, por uno de sus versos, es la imagen con la que el poeta nos deja deliberadamente. La razón es que el poeta ha priorizado como escenario de su poesía la cotidianidad del hogar desde una perspectiva de hombre maduro. El quiebre se explicita en algunas de sus poesías, es una ruptura marcada claramente por las consecuencias naturales del paso del tiempo: “El viejo viento de la sabiduría/ me penetra y me cala. Y me sonrío./ Yo aún con tantos dones/ de qué desdichas hablo/ con una hija de 18 semanas/ saludable y hermosa en los inicios de mis años 40.” (Jaramillo C. E., Poesía

Junta, 2006, p. 217). Estos versos pertenecen a *Perseo ante el espejo* del 74, donde hemos dicho, el poeta se reconcilia con su propia imagen.

Otro rasgo que hace que su poesía tenga un aura de intimidad es que el poeta está constantemente hablando de sí mismo como escritor: qué significa para él el ejercicio de la escritura, cuáles son las diferencias entre el hombre y el poeta. Sus cuestionamientos sobre poesía son abordados más que como postulados o acercamientos teóricos, como consideraciones individuales y luchas internas sobre el acto de escribir.

#### **3.2.4. El lenguaje y la poesía desde la óptica de un poeta conversacional**

Los poetas coloquiales tienen la idea de que no hace falta poetizar sobre las cosas, porque en ellas se encuentra la poesía, que solo necesita ser despertada. “Fue así como la palabra se perdió/ porque la voz y las mujeres eran/ demasiado/ hermosas.” (Jaramillo C. E., 2006, p. 201). El lenguaje se rinde ante la belleza, siempre queda corto; y la belleza está en cualquier cosa. Por eso la poesía no habla de las cosas, sino de la poesía que hay en las cosas.

Sentir la frescura del agua  
como un don  
y no decir el agua es fresca  
sentir la mordida de la pequeña sierpe  
del deseo  
los estremecimientos del cuerpo  
y la cortada respiración  
y no narrar los trámites  
del acto del amor

porque eso vuelve la palabra triste  
y torna feos los cuerpos desnudos  
y los corazones sin brillo.

(Jaramillo C. E., 2006, p. 196)

En el poema que citamos en la página 47, para hablar de las referencias amorosas en Jaramillo, el poeta dice “no está el amor en la palabra amor”, al contrario de lo que Borges dijera: “en las letras de ‘rosa’ está la rosa/ y todo el Nilo en la palabra 'Nilo'”. Si bien el verso de Jaramillo sugiere más una concepción del amor que de la poesía, es claro que para el poeta el lenguaje no es “arquetipo de la cosa”; más adelante en el mismo poema, él se manifiesta diciendo: “No estoy más/ para rendirles culto a las palabras/ irlas puliendo hasta sacarles fuego” (Jaramillo C. E., 1990, p. 216).

Carlos Eduardo Jaramillo continúa el camino que trazaron los imaginistas y la antipoesía de Latinoamérica en el sentido en que ambos proponen que la literatura no es un arte escultórica que sorprende las formas ocultas en la piedra, es decir que no despierta la belleza que duerme en las palabras, sino que persigue siempre sin alcanzarla, como en una pesadilla, la belleza que está en las cosas. La poesía conversacional, entonces, rompe con la concepción tradicional de la poesía porque desconfía de la efectividad del lenguaje. Parra se manifestó de la siguiente manera hablando por los poetas de su generación:

A diferencia de nuestros mayores  
—Y esto lo digo con todo respeto— 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. Nosotros conversamos



En el lenguaje de todos los días  
No creemos en signos cabalísticos. Además una cosa:  
El poeta está ahí  
Para que el árbol no crezca torcido.  
(Parra, Poemas para combatir la calvicie, pp. 28, 29)

Este último verso es significativo porque el poeta conversacional no cree que trabaja con las palabras como el pintor trabaja con los colores; ingenuamente quizás, estos autores creen tratar con la realidad misma.

Si decimos que *La edad del fuego* tiene resonancias de canción protesta, que *El hombre que quemó sus brújulas* es pura angustia existencial y que desde *Tralfamadore* el poeta se dedica a buscar la poética de lo cotidiano, no debemos olvidar que a lo largo de toda su trayectoria poética Jaramillo sostiene la idea del lenguaje puro, de lo primordial y mágico en la palabra. Esa sencillez a menudo se traduce en una forma también sencilla de mirar el mundo: “Yo estoy seguro de algunas veces/ haberlo visto todo con una claridad extraordinaria/ de haberlo sabido todo/ con la simplicidad de quien contempla el río o la montaña” (Jaramillo C. E., 2006, p. 157).

En la ya mencionada compilación que E. L. Revol hace de la poesía norteamericana del siglo XX, el argentino incluye un poema de la escritora modernista Marianne Moore llamado “Poesía” en el que dice: “todo esto no es importante porque se le pueda atribuir una pomposa interpretación sino porque son cosas útiles” (Revol, 1976, p. 258). Quizás esta filosofía hace que nuestro poeta, así como otros conversacionales, icónicamente, se caractericen por esta aproximación panteísta a la poesía, por mencionar tan áridamente, como decía Spitzer, los elementos del mundo. La poesía de estos escritores no enumera nada más las cosas que ve, si no que encuentra en ellas la más pura forma de hacer poesía.

Por esa desconfianza en el poder oracular de la palabra, como dice Yurkievich, estos poetas han llegado incluso a desmerecer el inmanentismo de la lengua, las particularidades que la diferencian de otras; mezclar varios idiomas es para ellos una forma de demostrarlo. Es verdad que ya Darío incorporaba expresiones en distintos idiomas en su poesía, principalmente el francés y el inglés, y ocasionalmente también italiano y alemán. El francés, sin embargo, tiene otro valor en la poesía de Rubén Darío, está demás mencionar la carga de estatus cultural que tenía el idioma en aquella época. El resto de frases en idioma extranjero pueden tener una intención enciclopédica o pueden responder a una lógica modernista del poeta como un cosmopolita.

En el caso de Jaramillo y los poetas conversacionales no es más que una forma de demostrar que los idiomas son incluso intercambiables, que la poesía no es posible gracias al lenguaje, sino gracias a la belleza de las cosas. Esa idea de la poesía hace a estos autores afirmar que su escritura es sincera, desenfadada, casi confesional: “Es esto poesía?/ o simplemente contar cosas/ [...] después de haber bebido un par de tragos/ abrirse el corazón/ volvérselo a cerrar para otro día” (Jaramillo C. E., 1990, p. 30).

La contradicción que supone esta forma de ver en lenguaje frente a las cosas es que si bien el estilo barroco, en oposición al estilo claro y sencillo de un poeta, por ejemplo, conversacional, ha sido vinculado a una desconfianza en la efectividad del lenguaje, en el caso de la poesía que analizamos en esta disertación difícilmente hablaremos de una confianza en el lenguaje por parte de estos poetas. De alguna forma, la poesía conversacional, por más clara y transparente que intente ser, sostiene también una desconfianza en el lenguaje, porque parte de la inferioridad de la palabra con respecto a la cosa, y por lo tanto plantea la imposibilidad del lenguaje de representar el mundo real.

Esta puede ser una lejana herencia del barroco en estos poetas; la desconfianza en la palabra como representación de la realidad. Pero mientras el estilo barroco suple esa incapacidad del lenguaje sobrepoblando el texto de precisiones, el estilo de la poesía conversacional se rinde y abandona, aparentemente, el ejercicio de poetizar, de buscar las palabras justas, las construcciones perfectas, los sonidos exactos, para limitarse a nombrar las cosas con un estilo magro y, como ha dicho Fernández Retamar y Bousoño, una propuesta realista.

### 3.2.5. Otras manifestaciones del coloquialismo en Jaramillo

En el poema antes citado de William Carlos Williams “El pensador”, el poeta norteamericano hace especial énfasis en lo mundano y lo cotidiano como protagonistas de la poesía. En *Blues de la calle Loja*, Jaramillo conserva estos escenarios insólitos para la poesía, en los que los grandes portadores de la belleza son artículos de uso diario, las prácticas habituales, entre otras. Tal como Williams encontraba en las pantuflas de su mujer la plenitud de la vida, Jaramillo dice de “El traje color palo de rosa”:

La gente de mi edad debió envidiarme

mi traje color palo de rosa

mi abrigo importado beige

[...]

Aunque era sólo un traje

sólo un abrigo

sólo la alegría de vivir

sólo una verde rama reluciente

de mi lejana juventud

árbol que canta.

(Jaramillo C. E., 1990, p. 17)

Esta asociación entre los objetos de uso cotidiano y algo tan profundo no resulta descabellada al lector, recordar la niñez con un aroma, por ejemplo, es incluso un tópico de la literatura universal. Jaramillo da con ciertos momentos que nos son comunes a todos, y descubre el secreto que nos parecía imposible de nombrar: “Yo/ no he tenido grandes dolores/ los he magnificado/ tampoco grandes alegrías/ amores poderosos/ simplemente he escuchado mi corazón bajo el agua/ por largo rato/ a oscuras” (Jaramillo C. E., 2000, p. 98).

Pero como hemos venido sosteniendo a lo largo de esta disertación, el tono conversacional se manifiesta en Carlos Eduardo Jaramillo tanto en los escenarios cotidianos, las metáforas con elementos familiares, como en el lenguaje y sus recursos para asimilar la poesía al discurso efectivo, al habla coloquial. A continuación haremos un recuento de aquellos recursos estilísticos que construyen el tono conversacional en la poesía de Jaramillo.

Cuando se trata de rasgos del estilo, nos podemos referir al prosaísmo como el más notable; la poesía conversacional, que se asemeja al habla coloquial tiende a ser también narrativa; el diálogo y las fórmulas del discurso narrativo son comunes en la poesía de Jaramillo y otros poetas conversacionales de América Latina. Veamos ejemplos de narratividad en las siguientes citas: “Alguien que bien podría llamarse Jacob/ vio una vez con absoluta fidelidad la escala/ que seguramente llevaba a Dios” (Jaramillo C. E., Poesía Junta, 2006, p. 132) y “Cuando Elías murió supe definitivamente/ que la vida estaba regida por el azar...” (p. 329).

El prosaísmo no sólo se ve en las formas narrativas, que tienen además guiones de diálogo, entre otros rasgos propios del género, sino que se deja ver en el uso de ciertas

frases hechas que sirven para dinamizar la conversación. A menudo el poeta utiliza frases como “Tengo algo que decir...”, “tengo que confesarles una cosa...”, entre otros modismos de la conversación, mensajes fáticos y otras construcciones que semejan la estructura redundante del diálogo cotidiano. El poeta repetidamente menciona sus razones para escribir, y ellas son casi siempre de desahogo. “Escribo para sacar las cosas de mi memoria a un lugar más seguro/ a los cassetes de la escritura que librarán mi garganta [...]” (Jaramillo C. E., 1990, p. 11).

El tono en este poemario (*Blues de la calle Loja*), es excepcionalmente coloquial. “Se nos fue la mamita” por ejemplo, es, desde el título, un poema que recuerda a la conversación por la informalidad de su sintaxis: “Te nos fuiste mamita,/ cuando entré a la pieza de la Clínica aún era posible oír el sonido de tu alma/ revoloteando por allí como una mariposa ciega” (Jaramillo C. E., 2000, p. 26). La metáfora última no es un ejemplo de habla cotidiana, pero es un interesante contraste de tonos, del que hablaremos enseguida.

En este poemario no solo encontramos frases que recuerdan el tono del diálogo cotidiano, sino que hacen eco de expresiones propias de nuestra región. “qué sanidad aséptica la de sus corazones de cal y canto/ como que con ellas no fue la cosa” (Jaramillo C. E., 1990, p. 12), o “y los muchachos haciendo los mandados/ curioseando [...]” (p. 20). En *Tralfamadore* que, hemos dicho, es su primer poemario puramente conversacional, encontramos también frases que reproducen el habla popular ecuatoriana, y aún más exactamente, el poeta utiliza ciertos lojanismos o por lo menos reconstruye un acento similar.

Con todo, si el gringo este te falla

Y yo por ahí me encuentro con tiempo libre

Y de pronto tú por delante

Con esa sonrisa de lo sé todo pero lo acepto todo

Te demostraré que no sabes gran cosa, gatita (Jaramillo C. E., 2006, p. 279)

“Con todo” o “y yo por ahí me encuentro” son particularidades lingüísticas del habla de los ecuatorianos, así como en los siguientes versos encontramos algo más de lojanidad “tu gana de correr/ tu fiera gana de ganarnos a todos en la carrera/ ¿para qué/ ¿para tener la mujer más bonita?/ hombre no, no se trataba de eso”, en el “hombre no” tan propio del habla cotidiana de Loja.

Lo peculiar de estas construcciones vernáculas es que no proponen una trasposición del habla como en el realismo social, por ejemplo, sino que se mezclan y se confunden con el tono universal de la poesía. Así sucede en los versos de “Se nos fue la mamita”, la cita termina con una conmovedora y muy tradicional metáfora. En todos los casos, los poemas se construyen en este “equilibrio” que más bien producen la sensación contraria cuando se introducen elementos inesperados en la poesía.

La figura no muy estudiada del *bathos* consiste en algo similar a lo que acabamos de decir: un cambio en el tono de la poesía que produce un efecto absurdo y a veces humorístico. Jaramillo no demuestra predilección por esta figura, sin embargo en *Blues de la calle Loja* encontramos algunos ejemplos de este recurso, siempre vinculados con la estética de lo banal que sí es una de sus preferencias:

Quizá de ti me olvide

de tu pelo en cascada

de tu cuerpo tan breve ceñido por mis brazos

de tu sonrisa no

ni de tus ojos

ni de tu boca de Coca Cola helada (Jaramillo C. E., 1990, p. 18).

En poemas como “Carta póstuma a mi compañero de oficina”, la poesía tiene un tono meramente confesional e íntimo, definitivamente epistolar, en el que no hay convivencia con otros códigos más poéticos, incluso podrían estar escrito en prosa como lo requiere el formato de la carta, pues en apariencia ello no comprometería el sentido del poema:

Augusto, Ud. se debe haber estado riendo después de todo  
los ojos entrecerrados con ese suave modo suyo  
este Carlos Eduardo que no se da cuenta que me estoy muriendo.  
No, no me daba cuenta. Lo sospeché quizá alguna vez  
cuando me habló de que estaban aplicándole  
una terapia de rayos X o de cobalto no recuerdo [...] (Jaramillo C. E., 1990, p. 85)

La recurrencia a la figura retórica del apóstrofe lírico aporta también al estilo conversacional de Jaramillo. A menudo la voz poética se dirige a la segunda persona del singular en un tono de conversación, pero también suele hablar desde la primera persona del plural o del singular, difícilmente los poemas de Carlos Eduardo Jaramillo son ni gramaticalmente impersonales. En el caso específico de *Blues de la calle Loja*, el poeta insiste en que los poemas son formas de desahogo a manera de epístolas nunca enviadas.

Este poemario, que ha sido inagotable fuente de frases coloquiales para nuestro estudio, abarca también otro elemento importante para acercarse a la poesía de Jaramillo: el jazz y el blues. Este elemento se hace presente a nivel temático mas no a nivel formal, a menudo el poeta habla del jazz, de los instrumentos y los exponentes del jazz (lo más bello, lo más triste, lo más casual le suena a menudo como una “música de jazz”), pero

resultaría una asociación forzada afirmar que Jaramillo conserva esta musicalidad en sus versos.

En el estudio introductorio que Carmela Ciuraru hace a la antología de los poetas *beat* llama al ritmo de esta poesía “musicalidad fracturada del jazz”, que en efecto heredan algunos conversacionales. Sin embargo no vemos razones para afirmar que Jaramillo imite en su poesía ese compás rengo que tiene el jazz; si la poesía del lojano tiene alguna rítmica esta es la que asimila de la cadencia propia del habla, algo que Rodríguez Castelo ha llamado un “ritmo amplio de amable conversar” (Rodríguez Castelo, 2004, p. 409).

El jazz aparece por la mención directa a los instrumentos y a los compositores representativos del género. El jazz es la banda sonora de su poesía, en el cuerpo de la amada los dedos suenan como notas, en la noche un gato maúlla como saxofón y alguna tristeza suena como jazz. Una vez más la musicalidad no es una característica de su poesía, pero la música es un eje temático, y el jazz, específicamente, es una metáfora recurrente en su obra.

las lentas olas silenciosas de su bata de dormir  
que mueven sus suaves pausados remos  
/ella yendo y viniendo de su dormitorio/  
y el sonido de la trompeta de Bunny Berigan  
acompañado por el clarinete gentil de Matty Matlock  
/”Squareface” Gene Gifford y su orquesta de 1935/  
(Jaramillo C. E., 1990)

La música además cumple con su paradójica necesidad de entender el mundo sin las palabras, que si bien no parece el oficio de un poeta, es sin duda el de Jaramillo:



rendirse ante la belleza y tentar con las palabras un ejercicio descriptivo que sabe inútil. La música, sobre todo el jazz, es para el poeta la forma más adecuada de representar la belleza y los sentidos: “El saxo de Stan Getz sirve más que todas las palabras/ la poesía junta/ para tocar en su extensión tu ceñida piel”. (Jaramillo C. E., 2006, p. 244)

Jaramillo ha dicho identificarse con los poetas *beat*, y, a pesar de que los últimos aborden lo cotidiano muchas veces desde lo escatológico y su coloquialismo incluya una directa trasposición del habla, elementos que difícilmente encontraremos en Jaramillo, en ambos casos encontramos un gran aprecio por los escenarios cotidianos y personajes populares, así como la recurrencia de figuras mitológicas, por ejemplo, desde un enfoque mucho menos que sagrado.

Para Jaramillo esta poesía marca el inicio de una poesía intimista. En una entrevista con Luis Carlos Mussó, nuestro poeta dice: “La poesía beat fue la gran apertura a la plena identificación del poeta consigo mismo, a la libertad e intensidad de la experiencia vital” (Mussó, 2010, p. 52). Esto es lo que Jaramillo absorbe de estos poetas, más no una “musicalidad fracturada”, el aprecio del poeta por esta excéntrica generación, así como por el jazz, se refleja en su aparente desinterés sobre la forma, una libertad que estalla en la individualidad de la experiencia.

Hacia el final de su obra, en *Canciones levemente sadomasoquistas*, Carlos Eduardo Jaramillo adopta para su poesía el cinismo de Bukowski cuando se refiere a sus relaciones amorosas y al alcohol. El poemario lleva ese nombre porque el poeta reconoce el placer que él encuentra en la culpa, en rebuscar en la memoria el dolor. Dos de los epígrafes que utiliza para sus poemas se refieren a la angustia que conlleva la superación del dolor: “qué pena ya puedo vivir sin ti” y “lloré por el dolor perdido”.

El poeta resuelve regodearse en el vicio y el error, como sucede en el siguiente poema titulado “Elogio del desenfreno”:

Abandonarse conscientemente a la inconsciencia progresiva del alcohol  
al riesgo y a la magia de ser otro  
más liviano más libre más fuerte más seguro  
instintivo osado como un animal de presa  
entusiastamente gregario  
o solo y perdido en inextricables laberintos  
seguro sin embargo de salir

indemne. (Jaramillo C. E., 2000, p. 88)

O en “Era también el paraíso”: “En apestosos burdeles sobre colchones manchados/ en miserables alquerías/ un poco enamorados de las prostitutas adolescentes” (p. 100).

Junto con esta actitud poética de irreverencia casi escatológica, encontramos otro rasgo heredado de poetas como Bukowski, y es el tono irónico. Algunos críticos como Fernández Retamar han hablado de la ironía como un rasgo característico de la poesía conversacional, y Carlos Eduardo Jaramillo es un poeta que utiliza este recurso. Pero creo que es necesario referirse aquí, más que a los versos que se construyan desde esta lógica, a los efectos que este recurso provoca en la concepción moderna de poesía.

Sontag sostiene que el estado ideal del arte era aquel en que la inocencia primaba, cuando este no necesitaba justificarse, cuando no importaba lo que decía el artista, sino lo que hacía. Hoy, la obra es principalmente su contenido, y de ahí la necesidad de interpretación. Para huir de ella, propone Sontag vehementemente, el arte moderno ha llegado a ser parodia; los elementos del arte pop o lo cotidiano en la poesía conversacional puede responder a esta lógica de rebelarse contra la interpretación.

Es tal vez por esa razón que Sontag afirma que “[h]oy en día, el valor más alto y más liberador en el arte [...] es la transparencia” (Sontag, 2007, pág. 26), porque así la interpretación, de la que tanto huye Sontag, es un acto inútil; en la poesía

conversacional no hay interpretación alegórica posible, nada es símbolo. La ironía aquí funciona como una resistencia a la interpretación, no ya por su transparencia, pues la ironía es un enunciado connotativo por excelencia, sino que, por el contrario, el poeta dice explícitamente que lo que está diciendo no debe ser entendido literalmente, sino que ya propone, o impone quizás una lectura.

Aquí recordemos brevemente lo que el ensayista y novelista norteamericano, David Foster Wallace, dice en uno de sus famosos ensayos:

Toda la ironía [...] está basada en un implícito “No quiero decir realmente lo que estoy diciendo”. ¿Entonces qué es lo que la ironía, como una norma cultural, quiere decir? ¿Que es imposible querer decir lo que uno dice? [...] Más bien pienso que la ironía de nuestros días termina diciendo: “Qué banal de tu parte preguntar lo que en realidad quiero decir”<sup>2</sup> (Wallace, 1997, p. 68)

Aunque aquí no se trate de una ironía tiránica, como dice él mismo más adelante, o al menos no sea ese el punto que queremos probar, la propuesta de Foster Wallace nos hace pensar que aun cuando parezca que el enunciado irónico se presta a la interpretación, este realmente le rehúye a ser asignado un sentido; la ironía moderna ya no admite si quiera la pregunta sobre su verdadera intención.

Esta ironía está en los títulos de sus poemas de *Blues de la calle Loja*, por ejemplo, títulos que no admiten la pregunta sobre su significado, porque son deliberadamente absurdos, digamos por ejemplo: “Homenaje a un viejo vikingo que aún puede lanzar el hacha a 15 metros” o “Teníamos una pelea concertada para el año 2000”, entre otras. Pero su mayor ironía será quizás aquella forma de concebir la poesía, una subrepticia ironía que está en toda su poesía, escrita con un guiño de complicidad. Si el cinismo de

---

<sup>2</sup>La traducción es mía

su poesía final es un eco de Bukowski, probablemente su tono constante de ironía sea algo que comparte con Kurt Vonnegut, uno de sus queridos escritores.

Vonnegut es un escritor que maneja la ironía como una forma de escribir y no como un recurso para significar algo oculto. Jaramillo siempre se refiere a él, en sus poesías, quizás esta cercanía está tanto en ese humor serio que ambos comparten, como en la claridad sintáctica que los une; Vonnegut es un gran exponente de la literatura conversacional, el tono trasciende a los géneros. Cuando Jaramillo se refiere a él, lo hace como si fuese un colega, de quien ha aprendido sobre la escritura y sobre la vida.

Jaramillo no es, por supuesto, un poeta hipertextual, como Borges, que mencione y se refiera en su poesía a su vasto conocimiento de otros autores. De modo que existen muy pocas alusiones a otros escritores; no es por ello entonces, que sabemos que ha absorbido de Bukowski la actitud cínica de sus últimos trabajos, sino por algunas de sus entrevistas. Pero existe un autor que Jaramillo menciona al menos cuatro veces en sus poesías, Kurt Vonnegut Jr., a quién además le ha hecho un homenaje con el nombre de su poemario *Tralfamadore*.

Tralfamadore es el planeta creado por Vonnegut que aparece en la mayoría de sus novelas de ciencia ficción. En este lugar viven unos seres que existen simultáneamente en todo momento, y que por lo tanto están enterados de todo lo que sucede en el futuro. En el poemario *Tralfamadore* Jaramillo oscila entre el humor de “Yo tenía un amor de dientes amarillos” y la preocupación de vivir “encerrado en el tiempo”, como un tralfamadoriano. Uno de los ejes temáticos de este libro es precisamente el tiempo, la memoria, la trascendencia.

Esta idea, hemos mencionado brevemente, se complementa cuando el poeta habla de la hija y de la madre en ese poema que ha subtítulo “Palabras a mi madre con mi hija entrometiéndose”, en el que las dos son en algún punto la misma, como los

extraterrestres de Vonnegut que viven en todo momento, que son el pasado y el futuro, que son la abuela y la nieta. El tiempo que le inquieta al poeta en *Tralfamadore* es ese que trasciende generaciones, es lo cíclico del tiempo familiar, aprender a ser padre cuando se despide a la madre, y empieza a germinar el nuevo núcleo.

Este tópico, que en la literatura latinoamericana tiene el nombre de Borges, no es abordado desde esa perspectiva por Jaramillo, él no se reconoce en el tiempo laberíntico del argentino, sino que repite el postulado de Vonnegut desde una perspectiva muy humana; vivir simultáneamente en el pasado, el futuro y el presente es el ejercicio de un poeta, examinarse e identificarse en cada yo. Frente a esta multiplicidad de identidades, Jaramillo resuelve: “mi yo que canta es aquel que hace tiempo/ marcha feliz e indiferente/ por un camino equivocado” (Jaramillo C. E., 2006, p. 294).

Así, a través de sus múltiples definiciones, de las referencias a su vida íntima y sus confesiones a través de la escritura, ha sido posible crearnos una imagen psíquica del autor, y explicar, como plantea la estilística, cuáles son los motivos individuales que hacen a este autor específico *seleccionar* determinadas palabras y expresiones. Mediante el proceso de lectura crítica propuesto por Spitzer, el círculo filológico, que parte del estilo y vuelve a él, hemos dado con aquellos motivos comunes a los poetas de tono conversacional y con aquellos específicos de Carlos Eduardo Jaramillo.

## Conclusiones

- La estilística propone que el estilo de un autor debe ser el fin último de los estudios literarios. El método propuesto por Spitzer, el círculo filológico parte de una lectura de la obra en donde la intuición jugará un papel importante; el estudioso deberá detectar la recurrencia de algún rasgo estilístico que llame su atención para buscar una explicación psicológica a tal insistencia. El círculo se completará cuando aquellas razones que uno puede determinar en la lectura lo lleven a buscar nuevas pruebas en el texto.
- La poesía conversacional plantea un cuestionamiento a la estilística clásica y a la teoría desviacionista: ¿cómo puede determinarse el desvío del habla común en una poesía que pretende ser habla cotidiana? Rápidamente la misma estilística plantea una respuesta: El tono conversacional en la poesía corresponde a un tipo de selección y expresividad igual al de cualquier otro tipo de escritura literaria, pues propone encontrar la poeticidad que subyace en el discurso cotidiano.
- El coloquialismo nace en Hispanoamérica asimilando tanto el tono propio de la literatura en lengua inglesa, como el del imaginismo y la poesía beat, y renegando del trascendentalismo que existe en la versión latinoamericana del *modernism*, que fueron las vanguardias de Neruda, Vallejo, etc. Estos poetas prefirieron un aparente descuido a una forma pulida, y se inclinaron por temas banales en lugar de sublimes.
- Antipoesía y poesía conversacional no son equivalentes. Sin embargo, el coloquialismo hereda de la antipoesía el desprecio por el lirismo y lo sublime, mientras propone encontrar la belleza en lugares insospechados. La antipoesía se define de forma negativa, es decir que la propuesta de estos autores es que su

escritura no es poesía, mientras que la poesía conversacional tiene un profundo compromiso con la lírica.

- El tono conversacional en la poesía de Jaramillo converge con sus isotopías temáticas; no solo el lenguaje es coloquial sino que sus temas también son cotidianos y sus figuras poéticas se configuran a partir de elementos banales. A medida que ocupa espacio el tono conversacional en su poesía, se apoderan también de sus poemas la vida familiar y los escenarios domésticos.
- La transición al tono coloquial en la obra de Carlos Eduardo Jaramillo empieza a manifestarse en *Una vez la felicidad* y se consolida definitivamente en *Tralfamadore*, para continuar hasta su poesía más reciente. El cuestionamiento existencial, la angustia de vivir, la incertidumbre, son temas que se pierden en medida que el tono conversacional gana protagonismo en la poesía de Jaramillo.
- A través de los recursos estilísticos de su poesía, así como de sus recurrencias temáticas, Jaramillo construye una poesía intimista que no le huye al autorretrato, a la anécdota y las memorias de infancia. Él, como otros poetas conversacionales, han configurado su poesía como un discurso autobiográfico de aparente espontaneidad y tono honesto.
- Algunos recursos que el poeta utiliza para imprimir un tono coloquial a su poesía son: el apóstrofe lírico a modo de epístola, la utilización de frases hechas y formulismos de la conversación, la inclusión de la sabiduría popular y el apego por formas dialectales ecuatorianas y lojanas.

## Bibliografía

- Adoum, J. (2008). *Poesía hasta hoy (1949-2008) Tomo II*. Quito: Ediciones Archipiélago.
- Aleman, C. (s.f.). Residencia en la poesía. Poetas latinoamericanos del S XX. Cuadernos de América sin nombre.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Bousoño, C. (1970). La expresividad del lenguaje ordinario como poesía. En L. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Bradford, R. (2005). *Stylistics*. Taylor & Francis e-Library .
- Bukowski, C. (2002). *Madrigales de la pensión* (2a. edición ed.). Madrid: Colección visor de poesía.
- Bukowski, C. (2002). *The roominghouse madrigals*. HarperCollins e-books.
- Cardenal, E. (1974). *Antología*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- Castañeda, E. (2012). Los recursos de la coloquialidad. En *América Diversa. Literatura y memoria*. Lima: Ediciones Altazor.
- Ciuraru, C. (2002). *Beat Poets*. Everyman's library.
- Dalton, R. (s.f.). *Taberna y otros lugares*.
- Dalton, R. (s.f.). *Taberna y otros lugares*. Obtenido de [www.scribd.com](http://www.scribd.com):  
<http://es.scribd.com/doc/19987776/Taberna-y-otros-lugares-Roque-Dalton>
- Dávila Andrade, C. (2011). *El vago cofre de los astros perdidos*. Caracas: La castalia.
- de la Selva, S. (s.f.). *Carta*. Obtenido de Poemas911:  
<http://www.poemas911.com/poema-carta-salomon-de-la-selva-poemas-de-amor/>
- Díaz Ycaza, R. (2006). Aproximación a la poesía de Carlos Eduardo Jaramillo. En C. E. Jaramillo, *Poesía junta*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Eco, U. (s.f.). *Tratado de semiótica general*. Debolsillo.
- Fry, P. (2009). Lecture 25: The end of theory?; Neo-Pragmatism. *Introduction to theory of literature*. Open Yale Courses.



- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método: fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Gelman, J. (2013). *Furia de pájaros (antología)*. (X. O. (selec), Ed.) Quito: El Ángel.
- Hatzfeld, H. (1973). *Estudios de estilística*. Barcelona: Planeta.
- Jaramillo, C. E. (1990). *Blues de la calle loja*. Loja: Casa de la cultura ecuatoriana. Núcleo de Loja.
- Jaramillo, C. E. (s.f.). *20 años de poesía (1953-1972)*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana - Núcleo del Azuay.
- Jaramillo, C. E. (2000). *Canciones levemente sadomasoquistas*. Casa de la cultura ecuatoriana .
- Jaramillo, C. E. (2006). *Poesía Junta*. (C. d. Ecuatoriana, Ed.) Quito.
- Jaramillo, L. S. (2012). El descubrimiento de la belleza jamás termina. (C. d. Loja, Ed.) *Suridea*.
- Mussó, L. C. (2010). Carlos Eduardo Jaramillo: Loja en el puerto. *Ruido blanco*, 51-57.
- Parra, N. (1988). *Poemas y antipoemas*. Madrid: Cátedra.
- Parra, N. (s.f.). *Poemas para combatir la calvicie*. Obtenido de Archivo Chile: [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/np/d/npde0010.pdf](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/np/d/npde0010.pdf)
- Pozuelo Yvancos, J. (1994). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pron, P. (2009). *Antología bilingüe de William Carlos Williams*. Obtenido de [www.patriciopron.blogspot.com](http://www.patriciopron.blogspot.com): <http://patriciopron.blogspot.com/2009/08/antologia-bilingue-de-william-carlos.html>
- Retamar, R. (1995). "Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica". En R. Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones Caro y Cuervo.
- Revol, E. (1976). *Poetas norteamericanos contemporáneos*. (E. Revol, Ed., & E. Revol, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
- Rodríguez Castelo, H. (2004). Lírica ecuatoriana del siglo XX. En J. E. ed., *Antología esencial. Ecuador siglo XX*. Quito: Eskeletra.

- Sontag, S. (2007). *Contra la interpretación*. Barcelona: Debolsillo.
- Spitzer, L. (1968). *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.
- Stevens, W. (s.f.). *Biblioteca Ignoria*. Obtenido de El hombre de la guitarra azul:  
<http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2007/04/wallace-stevens-el-hombre-de-la.html#.UvuLAEJ5Op4>
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia*. México D.F.
- Ullman, S. (1968). *Lenguaje y Estilo*. Madrid: Aguilar.
- Urtecho, J. C. (2005). *Oda a Rubén Darío. Poemas Selectos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Wallace, F. (1997). E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction. En F. Wallace, *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again* (págs. 21-82). New York: Back Bay Books.
- Williams, W. C. (s.f.). *Antología bilingüe de William Carlos Williams*. Obtenido de Patriciopron.blogspot.com: <http://patriciopron.blogspot.com/2009/08/antologia-bilingue-de-william-carlos.html>
- Yllera, A. (1974). *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza Editorial.
- Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.