

EL TEJEDOR DE VOCES. EL CANTO O EL ARTE DE LA COMUNIÓN*

Angélica Tatiana Vargas Ortiz

Universidad Nacional de Colombia — Sede Bogotá

tatiana.vargas.ortiz@gmail.com

El arte de la palabra es otra manifestación de la voluntad de permanencia y transformación del hombre y de su comunidad. En el poeta, esta misión de preservar y transformar acontece en el encuentro de una voz propia, que revela esas nuevas tensiones en el lenguaje. Esta voluntad de transformación del lenguaje deviene, a su vez, en una voluntad de transformación de la sensibilidad del pueblo hermanado por esa lengua y en una voluntad de preservación de la unidad de ese pueblo. Ante la falta de fundamento de la comunidad y la pérdida de la idea de dios como lo unitivo en el hombre, la palabra poética en la obra de Jaramillo Escobar se consagra como un canto que ha dejado de ser un ser-para-sí, para convertirse en un ser-para-otros.

Palabras clave: poesía colombiana del siglo xx; hermenéutica; Jaime Jaramillo Escobar; tiempo poético; canto.

THE WEAVER OF VOICES. SONG OR THE ART OF COMMUNION

The art of words is another manifestation of the impulse towards permanence and transformation on the part of man and his community. For the poet this mission of preservation and transformation takes place in the finding of a voice of his own, that reveals these new tensions in language. This impulse towards a transformation of language becomes, in its turn, an impulse towards the transformation of the sensibility of the people which expresses itself in this language, as well as towards the preservation of this people's unity. Faced with the community's lack of a foundation and the loss of the idea of God as the principle of unity in man, the poetic word in the work of Jaramillo Escobar establishes itself as a song that is no longer a being-for-itself and has become a being-for-others.

Keywords: xxth-century Colombia Poetry; Hermeneutics; Jaime Jaramillo Escobar; Poetic Time; Song.

* Este artículo es producto de la investigación realizada por la autora sobre la obra poética de Jaime Jaramillo Escobar y hace parte de su trabajo monográfico titulado "Grandes Voces de Montaña. Acontecer del lenguaje poético en la obra de Jaime Jaramillo Escobar".

Tiempo poético, tiempo sagrado

EL MUNDO DESACRALIZADO ESTÁ CONFORMADO por fragmentos de una unidad rota, en los que el hombre, presa de la relatividad y la confusión, obedece las reglas del imperio creado por una sociedad industrial que tiene como guía la autoridad de la razón. Esta unidad rota, que convierte al hombre en un ser errabundo, escindido, despojado de los valores supremos, es el resultado de la ausencia de un fundamento suprasensible, de la muerte de Dios de la que Nietzsche dio aviso. Esa ausencia fue una pérdida de la idea de Dios como lo unitivo: esa falta de dios “sólo significa que ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella” (Heidegger 1995, 241).¹ La pérdida de la idea de Dios es la pérdida de toda fuerza vinculante en el hombre y es, a su vez, el desarraigo de un territorio que sirve de guía y de morada. El hombre se enfrenta a la “época de la noche del mundo”, como la nombró Hölderlin, y que empezó, según Heidegger, desde el abandono de Hércules, Dionisio y Cristo. Este es un tiempo de penuria “porque efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta” (242).

Sin embargo, “cualquiera que sea el grado de desacralización al que haya llegado el mundo, el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso” (Eliade, 27). De hecho, como nos dice Eliade, ese mundo profano en su totalidad, completamente desacralizado, es un descubrimiento reciente del espíritu humano. No lograremos despojarnos de ese primitivo sentimiento religioso del que habla Cassirer, y que define como “algo puramente instantáneo, una excitación del momento, un fugaz contenido mental, que aparece y desaparece con análoga rapidez, por cuya objetivación y exteriorización se crea la imagen del ‘dios

1 Fragmentos de la conferencia “¿Y para qué poetas?”, pronunciada en memoria del vigésimo aniversario de la muerte de Rilke.

Con esta interpretación de la máxima heracliana, el poeta nos recuerda que el lugar de acontecer de lo sagrado, el río, contiene en sí mismo la palabra y la memoria de los pueblos por donde pasa, pues trae en sí la esencia de lo humano.³ El hombre en sus orillas vierte su “sangre, su sudor, sus lágrimas”. Esta idea nos remonta de nuevo a la palabra colectiva, de la que el poeta da testimonio: el lenguaje poético en su obra es, pues, como ese río que reúne la esencia de los pueblos en su fluir, gracias a la cercanía que tiene con el espíritu común. No existe individualismo en la naturaleza porque, de hecho, la naturaleza es colectiva. Así mismo, la palabra poética que funda no puede ser individualista sino colectiva en su esencia, porque esa es la ley de su origen. Así lo revela el poeta:

El mundo natural incluye naturalmente a los hombres todos con
 [sus contradictorias maneras de pensar y de actuar en
 consecuencia,
 Y si así lo hacen es porque así son y las plantas y los animales son
 [repetitivos
 Pero el hombre es el encargado de buscar originalidad en la
 [naturaleza,
 E imponer transformaciones artificiales que son también naturales
 Y por eso las acepto.

“Carta de aceptación” (1991b, 120)

Etwas lichten significa: aligerar, liberar, abrir algo, como, por ejemplo, despejar el bosque de árboles en un lugar. El espacio libre que resulta es la *Lichtung*. Ahora bien, *das Lichte*, en el sentido de libre y abierto, no tiene nada que ver, ni lingüística ni temáticamente, con el adjetivo *licht*, que significa *hell* [claro]. Esto hay que tenerlo en cuenta para entender la diferencia entre *Lichtung* y *Licht*. Sin embargo, sigue existiendo la posibilidad de una conexión temática entre los dos: la luz puede caer sobre la *Lichtung*, en su parte abierta, dejando que jueguen en ella lo claro con lo oscuro. Pero la luz nunca crea la *Lichtung*, sino que la presupone. Sin embargo, lo abierto no sólo está libre para lo claro y lo oscuro, sino también para el sonido y el eco que se va extinguiendo. La *Lichtung* es lo abierto para todo lo presente y ausente” (Heidegger 1999, 83).

3 “En el mismo río entramos y no entramos, pues somos y no somos [los mismos]” (ποταμοίς τοῖς αὐτοῖς ἐμβαίνομεν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἶμέν τε καὶ οὐκ εἶμεν) (Diels y Kranz, 22B12).

[las fundiciones. Me valí de los conjuros, la cartomancia, el incidente.
“Palabra mágica” (1991b, 106)

El poeta concentra el poder de la palabra en el nombrar y, al nombrar, crea. En su voluntad de transformar, el poeta puede convertir una cosa en otra por medio de la palabra para desvelar su esencia. Esto es posible gracias a que, al franquear las fronteras de lo aparente, trae a la presencia la esencia de lo que ha nombrado. Así desea convertir un elemento en otro para llegar al conocimiento, como el deseo de convertir al lector en unicornio para que los dos, poeta y lector, puedan llegar a conocer al Unicornio. La elaboración del objeto artístico, es decir, del poema, es tomada como un acto mágico en el que el rigor en la conformación lingüística del poema se da como si se preparara una pócima única, cuya fórmula irreplicable es dictada por la vivencia del poeta, por la revelación de lo sagrado a la que se consagra su palabra. En este poema, el poeta muestra esta condición del proceso de composición, pero también señala, en su tono irónico, el alcance del poder mágico de la palabra, en la que el lector puede confiar, al igual que, eventualmente, confiaría en un adivino, o en un profeta:

Profesor Jaramillo, de lunes a viernes, de 9 a 12 y de 3 a 6. Sábados y
[domingos no me pregunte qué hago.
Problemas en el amor, problemas de salud, problemas de dinero,
[problemas de trabajo, la poesía le resuelve todo, la poesía hace
[milagros.
Pero sólo la mía, fijese bien, ¡no se deje engañar de la competencia!
“Palabra mágica” (1991b, 108)

Más allá de este tono gracioso, Jaramillo Escobar revela esa verdad en la que él ha creído siempre: la poesía sirve para todo; la poesía es útil, como la hechicería o los milagros de los santos son útiles para alguien que confía en ello. Este conferir poder de transformación a la palabra es, también, un rescate de la palabra común y un hallazgo de la multiplicidad de sentidos de la palabra poética en el canto.

A pesar de que vivamos en el moderno mundo industrial, en el que la experiencia de lo sagrado ha sido marginada y tildada de irracional, la palabra poética se erige como canto para recordarnos la existencia de lo sagrado. Recordar, en su etimología, es un volver a traer al corazón, es pues, traer a la presencia la existencia de lo salvo que nombra lo heterogéneo, ya no como fragmento desprendido de la unidad, sino como parte sustancial y orgánica de ella:⁴

En caliginosas tierras, detenidos en laderas que dan cauce a los ríos, hombres morenos, viejos y jóvenes, están sentados bajo los almendros; conversan, juegan, o simplemente están ahí sentados.

Y otros hombres, que se consideran a sí mismos más afortunados y alardean, se afanan en la ciudad. No hay reloj capaz de frenarlos, su agitación desborda todo límite y su satisfacción consiste en ir muy rápido, hacia adelante, según ellos.

Pregunta el poeta cuál de estos dos hombres llegará primero, y adónde. Más sabían los antiguos, que mandaron construir enormes tumbas por muchos y afanosos siervos . . .

Soy eterno —dice el poeta— pero estoy rodeado por un mundo efímero. En la medida en que reduzca la velocidad, ese mundo tendrá una mayor duración y podremos marchar mejor al compás uno del otro, en lugar de deslizarme por el tiempo en esquíes, siempre hacia abajo, cada vez más velozmente hacia abajo... hasta caer de bruces en el abismo del tiempo, donde vuelve a recomenzar el mundo,

len ta men te.

“Poema referente a la velocidad” (2000, 283)

Ese “marchar al compás uno del otro”, es decir, ese conseguir la armonía entre el hombre y el tiempo, se da, como muestra el poema, gracias a la consciencia del tiempo del poema; un tiempo que “vuelve a recomenzar lentamente” al ser sagrado, eterno y armónico, y que es contrario al tiempo lineal, que nos afana y nos conduce al

4 Del latín *recordor*, *recordaris*, *recordatus sum*, *recordāri*. Formado lingüísticamente de *re* (de nuevo) y *cor*, *cordis* (corazón).

“abismo del tiempo” del que habla el poeta. Esta es la noción que nos da Heidegger del tiempo verdadero que se revela en el poema: “Pero el verdadero tiempo es el advenimiento de lo que ha sido. Esto no es puramente lo pasado sino el recogimiento de aquello que *es* y que precede a todo advenimiento en cuanto que como tal recogimiento se recobija incesantemente en lo que era anteriormente, antes del momento dado” (Heidegger 1987, 53).

El tiempo poético, como el tiempo sagrado, se erige frente al tiempo lineal de la realidad como una prenda de orden. Es, de hecho, una afrenta contra la voluntad homogeneizante del mundo contemporáneo. En esta medida, el tiempo poético restituye ese punto de orientación del ser en el mundo gracias al retorno de lo sagrado, a la cercanía de lo espiritual y a la mutua pertenencia del ser y el mundo. La voz de Jaramillo Escobar se erige como canto por ser palabra de un tiempo sagrado, primordial —es decir, de un tiempo circular, reversible y recuperable—, que se rebela contra la tiranía del tiempo lineal del yo histórico y egoísta. “Cantar el canto significa estar presente en lo presente mismo, es decir, existencia” (Heidegger 1995, 247). Cantar es, en sí mismo, el testimonio del fundamento de la mutua pertenencia, es decir, el testimonio de lo sacro.

“El caracol del tiempo se desenrosca vertiginosamente. Y por fin hemos comprendido que el pasado pertenece a la imaginación” (“Indulgencia”) (1991b, 138), dice el poeta. El tiempo poético reúne las dimensiones del futuro y del pasado del tiempo lineal en el presente. Por esto, lo que tiene cercanía con lo sagrado y viene del pasado volverá a la presencia a través de los siglos. “La poesía no busca la inmortalidad sino la resurrección” (86), dice Paz; ella tiene el poder de traer a la presencia lo olvidado, lo que tiene el poder de permanecer en el caos del tiempo histórico. “En cierto modo, la palabra poética hace que se plante, por así decirlo, la elusividad del tiempo. También ‘está escrita’, no como promesa (*Zusage*), sino como un decir legendario (*Sage*), en tanto que pone totalmente en juego su propio presente” (Gadamer 1996, 120). Así, la palabra, como entidad palíngenesica, contiene en sí misma la sabiduría que tiene un lazo

íntimo con lo popular, porque, transmitida en forma de proverbio, constituye ese decir legendario del que el poeta da testimonio. El poeta muestra esta resurrección:

Nos habla la historia —con ella la verdad y el escrúpulo—
De ciertos antiguos textos que habiendo sido enterrados con sus
[amos

Al ser encontrados y descifrados miles de años después soltaron la
[lengua delante de los arqueólogos

Y por tal motivo se juzgó que resucitaban, pues su lengua era fresca
[y muchos de ellos parecían saber lo que había acontecido en los
[siglos posteriores de su sellamiento y clausura.

Y aquellos textos estaban vivos porque habían sido enterrados vivos.

[Esa, la única razón.

Si la Palabra resucitó de entre los papiros en que había sido envuelta,
Si esta música resplandeció después de que su partitura estuvo

[trescientos años en el polvo de los archivos,

Si aquel recuerdo de infancia resurge ahora en tu mente,

Es porque sólo lo que se entierra vivo vivirá.

Nada auténtico queda de Anacreonte y Anacreonte vive en sus textos
[apócrifos,

Y la palabra de Jesús vive en sus apócrifos porque Jesús habló

[también lo apócrifo,

Y lo apócrifo como trasunto y sarcófago espera la resurrección.

“Palabras mayores” (1991a, 62)

La palabra salvadora que contiene la sabiduría tiene el poder de resucitar. Resucitar que es, a su vez, un resplandecer y un resurgir. La palabra apócrifa, que es la voz no reconocida aún por el canon, emerge en su luz desde el terreno de lo proverbial, del sentir popular. Siempre espera resurgir, brotar de nuevo, desde donde permanece aún enterrada, para manifestarse como palabra viva, como lo que siempre ha sido, pues “sólo lo que se entierra vivo vivirá”. Ese resurgir y resplandecer de la palabra del pueblo acontece gracias a la

voluntad de preservación del lenguaje. La misión del poeta también se encamina hacia este sentido: el rescate o la vuelta a la presencia de lo que había sido olvidado, de lo que permanecía en silencio y ahora ha soltado la lengua.

La esperanza de la comunión en el canto

El espíritu poético funda el existir por medio de la voz del poeta. Al ser poseedor de la voz del colectivo, su canto se convierte en “la pertenencia a la totalidad de la pura percepción” que invita a la apercepción de los elementos que componen el mundo. “Cantar es ser llevado por el empuje del viento desde el inaudito centro de la plena naturaleza. El propio canto es un ‘viento’”, dice Heidegger (1995, 287). El viento “a veces amaina y se vuelve tierno entre las cosas débiles y luego otra vez tumultuoso y desordenado como río salido de madre”, nos dice el poeta.⁵ El canto, al igual que el viento, es ligero, tan fugaz como vital, es portador del mensaje, tiene la más íntima afinidad con el diálogo, pues “el canto es habla” (Heidegger 1987, 163), habla que contiene en sí misma la palingenesia de la palabra y del objeto que nombra. Por su naturaleza colectiva, el canto no es un ser-para-sí, sino un ser-para-otros, por este motivo el cantor o poeta sufre, frente a él, una suerte de impersonalidad, o despersonalización, entendida aquí, en palabras de T. S. Eliot, como la impersonalidad que el artista va alcanzando a medida que va madurando al punto que, “conservando toda particularidad de su experiencia, hace de ella un símbolo general” (11). Este hacer de la palabra un símbolo general, incluso cuando se inserten elementos autobiográficos, hace que el poeta sea poeta en cuanto está al servicio de la palabra poética. Así lo afirma Jaramillo Escobar: “No está la poesía al servicio del poeta, porque sería servidora; sino el poeta al servicio de la poesía, como el sacerdote al servicio del dios” (2005, 23)

En un principio, poesía y religión eran una sola. Luego sobrevino la autonomía de la poesía y su separación de la religión. Pero

5 En un poema homenaje que lleva el mismo nombre de nuestro poeta Porfirio Barba-Jacob, incluido en *Sombrero de Ahogado* (1991a).

la poesía, al llevar consigo las semillas de lo sacro en las palabras, preservó la tradición de la unidad entre dios y hombre que puede resucitar en el canto. Por eso, en la comunidad, al igual que una oración, la palabra poética transforma. Su mensaje es comprensible y comprendido. Paz afirma que el poeta, en las antiguas sociedades, se encontraba en agrupaciones como cofradías, hermandades y órdenes de poetas que, “con frecuencia, desempeñaban funciones religiosas y litúrgicas” (91). Así, en muchos pueblos, los poetas eran considerados videntes y adivinos. Jaramillo Escobar está presente en su poesía precisamente como vidente, como adivino; pero no como un poeta que vive esa hierofanía y se queda con lo revelado para sí, o para comunicarla a un círculo de escogidos, sino que se presenta como un pregonero. Promulga la palabra en la plaza pública, hace de lo sagrado un acto público y, de este modo, permanece fiel a la poesía que signa el destino de los hombres.

Al hacer pública la palabra poética, ella misma se consagra en el espacio abierto, a la luz de todas las miradas y como zurciendo todas las voces. La palabra se erige en el poema, y la palabra del poeta, como palabra de rapsoda, se erige en el espacio popular. Su canto es como un zurcido de voces que se unen para cantar. Este acto de integración es sólo tarea del poeta que teje y reconstruye. Cabe aclarar el sentido que señala la palabra rapsoda: “las palabras griegas *rhapsodós* (recitador de cantos épicos), *rapsodía* (recitación de un poema épico) y *rhapsodé* (recitar cantos épicos) son de la misma raíz que *rhaptón* (alfombras bordadas) y *rhapto* (coser, zurcir, arreglar, componer, urdir)” (Almagro 39). El verbo cantar, en griego *rhapsōiden*, significa básicamente “coser canciones” (Ong 22). Jaramillo Escobar une las voces en el canto con el hilo de su palabra. El conjunto que resulta se revela ante nosotros para estremecernos. Este estremecimiento, que nos produce su canto, surge del reconocimiento de las voces que lo componen y que muestran su dolor, su realidad al desnudo:

— ¡Miren mi úlcera! La tengo desde hace muchos años. ¡Mírenla!
Yo no podría vivir sin mi úlcera benefactora. Ella es la que me da

de comer y a la vez ella se come mi pierna, pero es justo, señores, es justo, la reciprocidad ante todo, y mi úlcera no me impide cantar, ni arrancarle el sonido a las cuerdas; mi úlcera es lo único que tengo, me ha sido dada para provocar mi canto, le canto todo el día mientras caen algunas monedas del cielo, y al final duermo abrazado con mi dolor, mío, señores, mi dolor, del cual estoy orgulloso porque hace que os fijéis en mí, huérfano sin miradas, cantando en un rinconcito del Universo, no estorbo a nadie. Dios no me ha visto, porque si me hubiera visto, ¿cuánto apostáis vosotros que me hubiera dado si me hubiese visto?

“El canto del siglo” (1987, 107)

Esta “úlcera benefactora”, que permite este canto desde la miseria y el dolor, es una herida que permanece en la voz del poeta desde su primer libro. Es la herida de la ofensa que siempre se manifiesta. Como se ve, es la úlcera de todos los pobres, el dolor que no les “impide cantar”, pues ella misma ha “sido dada para provocar el canto” que retumba desde “un rinconcito del Universo”, en donde el hombre ha sido arrojado y abandonado a sí mismo para que sienta la absoluta orfandad de Dios. En su obra, el fundamento que proporciona el arraigo de la comunidad, es decir, lo sagrado que reúne, ya no se encuentra en el dios cristiano.⁶ De hecho, Jaramillo Escobar afirma que es “el poeta [el que] concede indulgencia. / La Santa Madre Iglesia otorga descuentos y comisiones” (“Indulgencia”) (1991b, 138). Esta aguda crítica a la imposición de los valores de la doble moral cristiana —cuya cosmovisión margina lo heterogéneo y niega las múltiples vías de conocimiento de lo sagrado— apunta a hacerla responsable, en gran medida, de la fragmentación de la unidad. El poeta le recuerda al lector lo irrisorio que es llegar a pensar en una existencia ultraterrena en el paraíso cristiano, pues sólo “yacemos aquí / como un amasijo de lepra / revolcándonos en un estercolero / en espera del fin del mundo / para poder entrar en el Cielo” (“El cielo nos espera

6 Puede verse la idea de la muerte de Dios en poemas como “Usito” de *Poemas de la Ofensa* (1968).

con la boca abierta”) (1968, 105). No puede haber una redención ultraterrena de las penas sufridas, porque ese paraíso anhelado puede revelarse a nuestro lado:

Eva, transformada en serpiente, ofreció a Adán una manzana.
Fueron arrojados del Paraíso, pero ellos llevaron semillas consigo,
Y Adán y Eva encontraron otra tierra y plantaron allí semillas de
[paraíso.

Podemos hacer siempre el paraíso alrededor de nosotros
[dondequiera que nos encontramos.

Para eso sólo se requiere estar desnudos.

“Apólogo del paraíso” (1968, 33)

Estar desnudos, en todas las acepciones de la palabra, significa des-cubrirse o despojarse de lo aparente para que se manifieste la esencia, lo sagrado: “lo sagrado es la esencia de la naturaleza que desvela su esencia en el despertar en cuanto aquella que amanece” (Heidegger 2005, 66). Al desnudarse de prejuicios y determinismos, amanece en lo sacro, en la naturaleza del hombre. Sobreviene, de este modo, la inocencia adánica para gozar de la experiencia de lo sagrado. El hombre planta semillas del paraíso porque es poseedor de la semilla de lo sacro. Así, la idea de dios, en nuestro poeta, nos revela uno que diluye su divinidad en el mundo y en los hombres. Hacemos parte de la divinidad porque esta, a su vez, es la unidad del mundo: “El universo se construye a Sí mismo porque el Universo es Dios” (“Ciro de Medellín”) (1991a, 77), dice el poeta. Esta visión panteísta del mundo concibe a los humanos como hijos de la tierra y, por esta razón, no hay orfandad de lo sagrado, porque lo sagrado está en la tierra. El poeta trae las huellas de lo sagrado en su canto, da a conocer que el hombre es dueño de la semilla de lo sacro. Esto lo consigue al arrojarse a ese abismo que dejó la ausencia de lo sagrado, por eso canta la cotidianidad de la montaña y la cotidianidad de los hijos de la montaña frente al mundo moderno. Como un poeta en tiempos de penuria, muestra las causas de ese desarraigo y se une al clamor de la tribu en su profunda indignación frente

a la ofensa de la inocencia humana que debe hallar una esperanza de regeneración. Dice el poeta que “con el enfrentamiento de los poderes del bien y del mal se ha causado más daño, mucho más, que con haber reconocido desde un principio la inocencia del mundo” (“Teoría”) (2000, 269).

Así pues, el fundamento que se perfila como una posible regeneración y vuelta al origen de la comunidad es precisamente el canto. El canto, por sí mismo, convoca lo sagrado, pues obedece a ese primitivo sentimiento religioso del que se habló más arriba. Así la comunidad, como poseedora del canto, puede ella misma hallar su fundamento en su propia voz. La comunidad sólo ha llegado hasta el punto de emitir su canto, que el poeta entona; ahora debe reconocerlo:

Hasta las altas montañas sube el eco y el clamor. Somos pobres, somos ignorantes, pero escuchamos el eco y el clamor. Cuando la bruma de la mañana se dispersa, y el horizonte se corona de picos y farallones, en la vasta desolación de la cordillera sube el eco y el clamor. Sufriendo mil penalidades hemos venido a tu santuario. Muchas veces el camino desaparecía bajo nuestros pies, y sin embargo hemos venido porque así nos lo mandaron nuestros antepasados, para que lo mandásemos a nuestros descendientes. Hoy más que nunca necesitamos fuerza, sobre todo fuerza de espíritu, de voluntad, de corazón, fuerza de fuerza.

“El canto del siglo” (1987, 110)

Esas grandes voces de montaña que tienen voluntad de comunión con lo sagrado son la polifonía del canto. No se habían oído antes. El poeta ahora hace visibles y audibles esas voces que habitan en la montaña, en la selva, en los intrincados flancos de nuestra geografía: “En aquellas montañas donde tantas gentes viven pero no se ven, / mimetizadas en la tempestad, detrás de las grandes piedras, en la espesura de los seres antagónicos, / en aquellas montañas suceden cosas que nos ponen los pelos de punta” (1991a, 46). La montaña, como lugar que simboliza la unión entre el cielo y la tierra, será el

lugar del origen de esa palabra salvadora, porque se configura como el santuario donde, en verdad, acontece lo sagrado. Esta palabra nace de la íntima relación del hombre con la naturaleza, del “eco y el clamor” de una comunidad aguerida y dolida por ser víctima. Cada una de esas voces que conforman el canto contiene el rastro de lo sagrado. Entonces, si “dios hizo al mundo cantando” (1982, 14), este canto colectivo puede crear el fundamento para su arraigo y hacer del canto su morada.

“La palabra de rapsoda preserva todavía la huella de lo sacro” (Heidegger 1995, 246); así, el poeta cumple su misión de transformación y preservación del canto colectivo a través de su lenguaje poético. Su canto invita al hallazgo de lo unitivo y convoca la voluntad de transformación de nuestra sensibilidad:

La riqueza no necesita quién la cante, porque ella se canta a sí misma.

[Pero estos pobres, ¿qué canto tienen?

Voy a cantar con los pobres, allá lejos, a la orilla del río, donde no nos

[oigan los ricos,

Porque si nos oyen querrán comprar nuestro canto para después

[vendérselo a nosotros mismos y hacer el negocio del siglo.

Nuestro canto es hermoso y no sólo nos alegra a nosotros, sino que

[también podría alegrar a los ricos, si los ricos quisieran dejar esa

[pena que los agobia.

No somos avaros de nuestro canto, todo el mundo puede alegrarse

[con él, pero el canto no se vende, porque el canto es el surtidor de la

[garganta.

“El canto del siglo” (1987, 107)

El canto nutre las voces para que no desfallezcan. Derriba las fronteras de la diferencia y, al franquear en los dominios aparentes de la individualidad, abraza la unidad. Aquello que demanda la esencia de los pueblos no ha sido alcanzado aún. Así todos vamos, como unos “cristos ofendidos”, de destierro en destierro. Mientras el pueblo logra el arraigo de su espíritu común, el poeta seguirá zureciendo sus voces para reconstruir el manto que da refugio, ya sea

con esa palabra salvadora que signa el camino hacia el origen, en donde es posible redimir el dolor, o con la palabra puntiaguda que aguijonea la conciencia y estremece. Dice el poeta:

Preguntan si esto es poesía de la buena, o de la mala, y el poeta dice

[que es de la mala.

De la que dijo Blake que nadie cree que la poesía pueda causar daño

[alguno,

De la que dijo Juvenal que la indignación es la inspiración del poeta:

“Facit indignatio versus”.

“Invitación a comer” (2001, 30)

Facit indignatio versus: “la indignación hace los versos”. El enfado del poeta aviva su grandilocuencia y su palabra grandilocuente retumba con fuerza para derribar, para acrecentar la voluntad de hacer temblar a los verdugos y liberar a los oprimidos. “Los poetas son, pues, dioses liberadores . . . Son libres y hacen libres a otros” (123), nos dice el poeta Emerson, compañero de canto de Whitman. Sólo así es posible, para el poeta, preservar la inocencia del mundo. Su palabra hace un llamado en la ausencia de la unidad. Sin embargo, “el poeta también ha de soportar el ser la primera voz de una comunidad que aún no responde” (Gadamer 1993, 56), que permanece muda bajo la sombra del miedo, soportando el dolor de la ruptura y del despojo, que continúa caminando errabunda entre sus muertos, llorando su “largo llanto mudo”, en este rincón del universo.

Obras citadas

- Almagro Jiménez, Manuel. 1985. *James Joyce y la épica moderna: introducción al Ulises*. Salamanca: Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Cassirer, Ernst. 1959. *Mito y lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Galatea/Nueva Visión.
- Diels, Hermann y Walther Kranz. 1951/1952. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlín: Weidmann.

- Eliade, Mircea. 1967. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Eliot, T. S. 2000. *Ensayos escogidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Emerson, Ralph Waldo. 1951. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Colección Austral.
- Gadamer, Hans-Georg. 1993. *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Heidegger, Martin. 1987. *De camino al habla*. Madrid: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, Martin. 1995. *Caminos de Bosque*. Madrid: Editorial Alianza.
- Heidegger, Martin. 1999. *Tiempo y ser*. Traducción de José Luis Molinuevo. Madrid: Editorial Tecnos.
- Heidegger, Martin. 2005. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 1968. *Poemas de la ofensa*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 1982. *Extracto de poesía*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 1985. *Última conferencia nadaísta*. Conferencia Sucursales. N.º 323: 1-11.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 1987. *Selecta*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 1991a. *Sombrero de ahogado* Medellín: Editorial El Propio Bolsillo.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 1991b. *Poemas de tierra caliente*. Medellín: Editorial El Propio Bolsillo.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 2000. *Poemas principales*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Jaramillo Escobar, Jaime. 2001. *Alta voz*. Medellín: EPM Bogotá/Orbitel.

- Jaramillo Escobar, Jaime. 2005. *Método fácil y rápido para ser poeta*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Ong, Walter J. 2001. *Oralidad y escritura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio. 1990. *La otra voz: poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral.