

Intertextualidad de un poema nadaísta

Juan Fernando Taborda Sánchez*

Universidad de Antioquia

Primera versión recibida: 15 de octubre de 2003;

versión final aceptada: 27 de noviembre de 2003 (Eds.)

Resumen: Este artículo es un análisis e interpretación del poema *Ruego a Nzamé* del escritor colombiano Jaime Jaramillo Escobar. Explora el ámbito intertextual del poema para establecer su filiación cultural y el texto precedente al que alude.

Descriptor: Poesía colombiana; Nadaísmo; Escobar, Jaime Jaramillo; x-504; Literatura colombiana; *Ruego a Nzamé*; Cendrars, Blaise; Cobo Borda.

Abstract: The article analyzes and interprets the poem *Ruego a Nzamé* of the Colombian writer Jaime Jaramillo Escobar. It explores the intertextual character of the poem to establish its cultural link and the preceding text it refers to.

Key words: colombian poetry; Nadaism; Escobar, Jaime Jaramillo; x-504; Colombian literature; *Ruego a Nzamé*; Blaise Cendrars; Cobo Borda.

Ruego a Nzamé

Dame una palabra antigua para ir a Angbala,
con mi atado de ideas sobre la cabeza.

Quiero echarlas a ahogar al agua./

Una palabra que me sirva para volverme negro,
quedarme el día entero debajo de una palma,
y olvidarme de todo a la orilla del agua. /

Dame una palabra antigua para volver a Angbala,
la más vieja de todas, la palabra más sabia.

* Magister en Literatura Colombiana, profesor de literatura, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia. El presente artículo es un resultado de investigación producido en el marco del proyecto *La función social y política del escritor en la transición hacia la democracia en Colombia y América Latina, siglos XIX y XX*

Una que sea tan honda como el pez en el agua. /
¡Quiero volver a Angbala!

“Ruego a Nzamé” es el primer poema del primer libro, *Los poemas de la ofensa* (1968), del escritor Jaime Jaramillo Escobar, publicado bajo el seudónimo de X-504. Esta obra ha sido considerada por la crítica colombiana como el libro de poemas más importante del nadaísmo.¹ No obstante aparecer como el primer poema de su obra recogida en libro, en él se puede apreciar un cambio frente a la tradición de la poesía colombiana caracterizada por un excesivo formalismo, y además una innovación temática propia de la estética del movimiento que tenía entre sus premisas la nostalgia vanguardista de cambiar al hombre y transformar la vida.

Aunque el nadaísmo pretendió llevar hasta sus últimas consecuencias, y de una vez por todas, una ruptura formal radical con la tradición literaria colombiana, el poema *Ruego a Nzamé* no produce el efecto de shock² que otras obras del movimiento provocaron en su afán por constituirse en un grupo de vanguardia de la literatura colombiana. El poema se caracteriza por una sencillez formal cuidadosa, en la que todavía se pueden observar ciertos conceptos útiles para el estudio de la versificación, pero en este caso el poeta encuentra su libertad y seguridad expresiva en el “verso libre”. Es un poema poliestrofico suelto, compuesto de tres estrofas, tercetos, y un verso suelto. Es muy breve para la imagen que logra crear y el campo de significación que abre al lector con sus sólo diez versos.

Los versos 5º, 8º y 9º son alejandrinos. El 1º, el 2º y el 6º son versos de 13 sílabas. El 3º es un eneasilabo, el 4º un hexadecasilabo. El 7º es un pentadecasilabo, y el 10º un heptasilabo. Se tiene, entonces, que la mayoría de los versos son de arte mayor, pero como no hay una uniformidad en la estructura métrica del poema, su cómputo es de importancia subordinada, ya que el dominio del ritmo está más ligado a la pronunciación que a la contabilización silábica. Todos los versos del poema tienen un acento constante sobre la penúltima sílaba del respectivo verso, por lo tanto son paroxítonos. Esto no tiene nada de extraño, porque, como afirma Quilis (1994, 26): “Los vocablos

1 Véanse entre otros, los ensayos: “X-504, un poeta nadaísta” de Helena Araujo (1976); “El nadaísmo” de Juan Gustavo Cobo Borda (1988); y el libro *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida* de Armando Romero (1988).

2 Se alude aquí al efecto de shock que ha sido resaltado por el escritor español Eduardo Subirats (1986, 54) como una de las características de las estéticas de vanguardia, ya que con él se vincula el arte o la literatura a la dimensión “militar” de un “frente cultural”; el concepto permite incorporar a la actividad artística los momentos de la agitación, la propaganda política y la subversión revolucionaria.

paroxítonos son los más corrientes en español". Lo inusual está en la reiteración del término "Angbala", terminación de los versos 1º, 2º y 10º, palabra grave extraña para un lector en lengua castellana, que hace referencia a un lugar geográfico en especial.

Aun entendiéndolo conformado por estrofas independientes, el poema presenta una rima asonante en ocho de sus diez versos. Los únicos versos que no tienen rima de manera asonante son el segundo y el cuarto con las terminaciones "cabeza" y "negro". De resto, "Angbala", "agua", "palma", "agua", "Angbala", "sabia", "agua", "Angbala", son asonantes.

Gráficamente: ABC(a)// DaC(a)// AaC(a)// A

Las estrofas, independientes y asonantes, están encadenadas con la terminación rítmica y lírica de los últimos versos de cada una de ellas, y con la terminación del primer verso de cada estrofa, a excepción del segundo, y la del último verso suelto; lo que le da sonoridad y cadencia al poema. Este encadenamiento especial se da entonces entre la terminación del 1º, 8º y 10º verso "bá/la" (terminación del verso con el que comienza cada una de las estrofas, menos la segunda); con la terminación de las últimas sílabas de cada pausa estrófica "á/gua"; y con la terminación del segundo verso interno de la segunda y tercera estrofa en rima asonante: "pál/ma", "sá/bia". Todos los versos, como se expresó, poseen acentos fijos situados sobre la antepenúltima sílaba. El axis rítmico es heteropolar, o sea los cuatro elementos del sonido, el acento, la cantidad, el tono y el timbre, se acumulan en la penúltima sílaba de cada verso sin mantener una uniformidad métrica.

En síntesis, el ritmo del poema está dado no por la simetría de los versos en cuanto a la medida silábica, ni por una rima perfecta al interior de las estrofas, sino por el encadenamiento de las terminaciones verbales repetidas entre las distintas estrofas, por las pausas internas o cesuras de los versos, y por la aliteración del fonema vocálico "a" que aparece 79 veces en el poema, y la paranomasia (semejanza) de los términos próximos al interior de los versos que presentan similitudes fónicas, como "palabra", "Angbala", "agua", "palma", "sabia".

En la aliteración de la vocal "a" está basada la estructura fonémica del poema, es decir, su musicalidad. Esta estructura acústica armónica induce a pensar en un simbolismo fónico, mediante el cual se establece una relación entre el nivel semántico del poema y el sonido. La lectura simbólica a partir de la sonoridad del poema ha sido olvidada generalmente por la lingüística,³ pero desde el

3. Así lo considera Segre (1985, 68): "Los fenómenos textuales de orden acústico tratan problemas de simbolismo fónico, sinestesia, etc. Olvidados en general por la lingüística, y que se están

simbolismo francés se llamó la atención sobre ella. No se puede olvidar el conocido poema "Vocales" de Rimbaud, donde el poeta establece la existencia de una "correspondencia" directa entre las vocales, los colores y su significado. En el siglo XX escritores como Nabokov o Borges⁴ insistieron, también, en la relación entre el sentido y el sonido que conforman las palabras. Sin olvidar que teóricos de la literatura como Jakobson y Genette se han ocupado de esta función simbólica.⁵

En "Ruego a Nzamé" el simbolismo que surge de la relación entre el sonido y el sentido estaría dado porque la "a" no es sólo la primera letra del alfabeto, con la que sin duda se conformaría la palabra más "antigua", "más vieja", "más sabia", sino que también es una vocal abierta, con una claridad y transparencia que permite hacer una relación metafórica con el agua. Vocal abierta al exterior, a la luminosidad solar; y, como ha sostenido Helena Araújo en su estudio de la poesía de Jaime Jaramillo Escobar: "vocal elemental y purificante, fonología de un estado germinal, de un estado de inocencia" (Araújo, 1976, 196). De un estado paradisiaco que por su sonoridad permite una armonía imitativa con los sonidos de la naturaleza; y, aun, con el sonido cadencioso y acompasado del tambor.

La aliteración del fonema vocálico elemental "a" guarda correspondencia con la sencillez sintáctica del poema. En este sentido el poema alcanza un alto grado de depuración en el lenguaje utilizado; el efecto de extrañamiento propio de la función poética no obedece a unas formas rebuscadas sino a su significado. Hay casi una ausencia total de figuras literarias e igualmente la carencia de una adjetivación recargada.

Desde el punto de vista gramatical el poema consta de seis oraciones: cuatro compuestas y dos simples.

La primera es una oración exhortativa compuesta: "Dame una palabra antigua para ir a Angbala, con mi atado de ideas sobre la cabeza". Está integrada por un sujeto tácito (tú) y un verbo reflexivo acompañado del pronombre personal de la primera persona del singular "me", que por su posición adquiere un carácter de pronombre enclítico "dame", y un complemento directo "una palabra antigua". Luego sigue la oración subordinada introducida por la preposición

revalorizando lentamente". Sobre el simbolismo fónico también se puede ver el artículo sobre el "Lenguaje literario" de Consuelo Posada (Castro, Posada, 1995, 221).

4 Nabokov alude a este simbolismo fónico en el capítulo 2 de sus memorias *Habla, memoria*.

5 Véase el capítulo "La sustancia acústica" del libro *Principios de análisis del texto literario* de Cesare Segre (1985, 68).

“para”, el verbo infinitivo “ir”, y dos complementos circunstanciales, uno de lugar “a Angbala” y otro de modo “con mi atado de ideas sobre la cabeza”. El verbo principal es “dar” que no aparece conjugado en ningún tiempo ni modo porque cumple la función de reflexivo, además va a ser el verbo predominante durante todo el poema. Por el título del poema se infiere que es una oración más exhortativa, de ruego, no imperativa.

La segunda es una oración simple: “Quiero echarlas a ahogar al agua”. Tiene un sujeto tácito (yo), el verbo en primera persona del modo indicativo del tiempo presente (quiero) que acompañado de “echarlas” cumple una doble función: por un lado perífrasis verbal (quiero echar) y por otro indica el complemento directo que está ausente en la oración (las palabras) que se reemplaza con el artículo “las”; y finalmente se presenta un complemento circunstancial de lugar, “a ahogar al agua”.

La tercera oración “Una palabra que me sirva para volverme negro, quedarme el día entero debajo de una palma, y olvidarme de todo a la orilla del agua”, es compuesta de tres tipos: subordinada, coordinada y yuxtapuesta. Comienza con un sujeto tácito y una elipsis verbal que corresponde al sujeto y al verbo reflexivo de la primera oración (tú, dame), continúa el complemento directo “una palabra”, luego viene una proposición subordinada de relativo “que me sirva para volverme negro”, que posee el verbo reflexivo “volverme”. El pronombre personal de primera persona “me”, que acompaña al verbo antes anunciado, implica una duplicación de la persona sobre la cual recae la acción, en este caso sobre el “yo” poético. Además dicho pronombre se repite acompañado del verbo reflexivo y en forma enclítica en las demás proposiciones que hacen parte de esta oración compuesta. La proposición coordinada “quedarme el día entero debajo de una palma” posee el verbo reflexivo, un complemento directo (el día entero) y un complemento circunstancial del lugar (debajo de una palma). Finalmente, viene la proposición yuxtapuesta introducida por la conjunción “y”, seguida del verbo reflexivo “olvidarme”, un complemento directo “de todo”, y un complemento circunstancial de lugar “a la orilla del agua”.

La cuarta oración, “Dame una palabra antigua para volver a Angbala, la más vieja de todas, la palabra más sabia”, tiene una estructura compuesta similar a la primera: un verbo reflexivo que indica la primera persona del singular y que se refiere al “yo” poético presente a través de todo el poema “dame”, un sujeto tácito (tú), y un complemento directo “una palabra antigua”. La subordinación de finalidad comienza con la preposición “para”, seguido del verbo en infinitivo “volver”, un complemento circunstancial de lugar “a Angbala” y dos proposi-

ciones o aposiciones adjetivas que califican o modifican el complemento directo “la más vieja de todas”, y “la palabra más sabia”, ambas determinadas por el adverbio de cantidad “más”.

La quinta oración, “una que sea tan honda como el pez en el agua” es compuesta subordinada de relativo. Con un sujeto tácito y una elipsis verbal, que corresponden al sujeto (tú) y al verbo reflexivo que indica la primera persona del singular (dame), presentes durante todo el poema. La proposición de relativo es comparativa, con un verbo en primera persona del modo subjuntivo del tiempo presente (sea), y los dos elementos comparativos de igualdad (honda, el pez). El segundo elemento comparativo está ubicado en un sitio específico que determina su función, por tanto “en el agua” funciona como complemento circunstancial de lugar.

La última oración (¡Quiero volver a Angbala!), es exclamativa simple, posee un sujeto tácito igual al de la segunda oración (yo), una perífrasis verbal de posibilidad con el verbo “quiero” conjugado en la primera persona del modo indicativo del tiempo presente, y el verbo “volver” en infinitivo; y finalmente un complemento circunstancial de lugar.

La uniformidad de la estructura morfosintáctica del poema, en cuanto a los sujetos y a los verbos en forma reflexiva, posibilitan tomar el poema como una sola oración, la invocación a Nzamé del título, referencia explícita a una divinidad que pertenece a una cosmogonía diferente a la tradición religiosa occidental, judeocristiana, ya que es sólo a una divinidad a quien se invoca de esta manera.

Como se puede apreciar, el poema no presenta una excesiva elaboración formal o retórica, lo cual no quiere decir por consiguiente que sea un poema sencillo, porque encontrar las palabras elementales con las que se pretende romper con toda una tradición, conlleva en sí un grado de complejidad grande, y es en esta claridad donde radica su logro.⁶ El poema resulta elemental frente a los excesos formales de una tradición que parecía anquilosada desde el modernismo, y que se perpetuaba de alguna manera en el “sometimiento” formal del soneto piedracielista,⁷ con contadas excepciones, entre las que cabe mencionar los nombres de León de Greiff, Luis Vidales, Aurelio Arturo, Fernando Charry Lara, Álvaro Mutis y Jorge Gaitán Durán.

6 Recuérdese, además, en relación con la sencillez en literatura la afirmación de Borges: “no hay en la tierra una sola página (sencilla), una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad” (1980, 367).

7 Véase al respecto *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida* (Romero, 1988, 22).

Dentro del contexto semántico sólo hay dos términos que ofrecen dificultad y que producen el extrañamiento propio del lenguaje poético frente al lenguaje cotidiano: los dos nombres propios que aparecen en el poema, Nzamé, la divinidad a primera vista desconocida, y Angbala, que hace referencia a un lugar poco conocido. En el poema ambos nombres guardan relación entre sí. Nzamé es la divinidad que rige en los cielos de Angbala. Pero el desconocimiento de lo que los dos nombres propios significan con exactitud no impide la comprensión del poema.

En su ensayo sobre el nadaísmo, Juan Gustavo Cobo Borda hace una referencia a este poema de X-504, y dice así: “en [...] “Ruego a Nzamé” se percibe un eco lejano de Rimbaud, errante por Abisinia, traficante de armas, purgándose de la vieja lepra europea” (Cobo Borda, 1988, 224). Pero el autor del ensayo se equivoca estableciendo esta relación. Aunque a partir de una primera lectura del poema la referencia no parece desacertada, antes por el contrario el eco lejano de Rimbaud podría ser una de las lecturas posibles: un hombre que huye para desprenderse del peso de su “visión de mundo eurocéntrica”, para refugiarse en un lugar donde predomina una vida más “auténtica”; sin embargo, luego de la lectura reiterada del poema, se descubre un aspecto que no coincide con la huida emprendida por Rimbaud. El *l'enfant précoce*, autor de *Una temporada en el infierno*, renunció a los diecinueve años, en un gesto vital para él, a la literatura, a la palabra poética; y el “yo” poético de “Ruego a Nzamé” solicita una palabra, “la” palabra, para poder volver a Angbala. Solo accederá a Angbala a través de esta palabra, “la más vieja de todas, la palabra más sabia”. No es entonces a Rimbaud a quien el poema hace referencia.

Todo poeta al escribir dialoga con el gran número de poetas de los que es sucesor. En la primera página de la saga africana recogida como *La Antología negra* por el poeta francés de la primera mitad del siglo XX, Blaise Cendrars, se encuentra una leyenda cosmogónica africana, la de los orígenes:

Veréis lo que me ha enseñado mi padre, el cual lo sabía por su padre, y lo sabía desde mucho tiempo, mucho tiempo, desde el principio. [...] En el origen de las cosas, en el origen mismo, cuando nada existía, ni hombre, ni bichos, ni plantas, ni cielo, ni tierra, nada, nada, nada, Dios ya era, y se llamaba Nzamé [...] Y en el comienzo Nzamé hizo el cielo y la tierra, y se reservó el cielo para sí. Sopló sobre la tierra, y por la acción del soplo nacieron la tierra y el agua, cada una por su lado. [...] Nzamé hizo todas las cosas: el cielo, la luna, las estrellas, los animales, las plantas, todo (Cendrars, 1967, 17).

Si por medio del recurso a la intertextualidad se pueden detectar “casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado” (Segre, 1985, 94), *La Antología negra* de Blaise Cendrars es el texto precedente con el cual el poema de Jaime Jaramillo Escobar va a trazar su línea de filiación cultural, las leyendas africanas que la literatura europea de principios del siglo, en pleno auge de los movimientos de vanguardia, incorporó a la creación artística y literaria. Cendrars es autor así mismo de una serie de poemas *Les Pâques a New York* de 1912, en el que el “yo” poético utiliza un tono similar al de “Ruego a Nzamé;” en uno de ellos afirma: “Señor, aún hice un peligroso viaje/ para ver un precioso grabado de tú imagen/ Señor, haz mi rostro sepultado en mis manos/ para dejar allí su agonizante máscara” (1995, 36); y, además, de un texto, *La mano cortada*, con una prosa poética afín al credo de Jaramillo Escobar, basado en el “verso libre” como el logro mayor de la poesía del siglo XX, a través del cual el poeta alcanza la ductilidad de su expresión y su libertad sin límites. En este texto el “yo” también emprende un viaje incesante, sin retorno, de negación de sí mismo: “Lo he derribado todo. He dejado atrás mi vida anterior, todo lo que sé, todo lo que ignoro, mis ideas, mis creencias, mis vulgaridades, mis demencias, mis estupideces, la vida y la muerte. Es algo loco, inconformista, insensato. El vapor que se escapa. Espero el punto del día, el alba de mi vida” (1963, 104). Es, entonces, a la obra de Blaise Cendrars y en especial a una leyenda africana que “Ruego a Nzamé” alude. Pero si Cendrars fue un viajero empedernido que huía de sí mismo, obsesionado con las diferentes literaturas de las culturas del mundo,⁸ en Jaime Jaramillo Escobar el diálogo se establece como la búsqueda de una identidad de la que el elemento negro hace parte, búsqueda que ha sido escamoteada por la tradición literaria colombiana “oficial”.

Retomando en este sentido el poema, hay dos términos —semas— inscritos cada uno en una relación sintagmática,⁹ opuestos entre sí, y cuyo régimen de sentido no está dado por su denotación sino por su connotación: de un lado, “la palabra” que el yo poético requiere, y del otro lado, “las ideas”; ese “todo” que carga en su cabeza y que quiere “olvidar”. En la relación lógica del lenguaje

8 Para Henry Miller (1973, 58-59), Cendrars anteponía la vida primero y ante todo “La vida siempre con V mayúscula. Así es Cendrars.” Y en sus largos viajes era un asiduo visitante de todas las bibliotecas, archivos y museos de los lugares que visitaba y siempre hallaba tiempo para leer.

9 Los semas son las unidades mínimas de significación que en el transcurso del texto se van asociando para desarrollar una línea de significación más amplia llamada isotopía que es la “finalidad misma del texto” (Castro, Posada, 1995, 135).

tales términos no son opuestos entre sí, las palabras son el medio por el cual se pueden expresar las ideas, sin aquéllas éstas no existen: pero en el contexto de “Ruego a Nzamé,” estos dos términos se oponen entre sí. La palabra pertenece al espacio del mito y las ideas al orden del logos. Mito y logos se confrontan en el poema. Bajo este eje de significación Angbala es un lugar mítico o donde el mito reside. El mito del paraíso, de la creación, del agua, del nacimiento, de la desnudez, de la inocencia. Lugar donde el hombre puede ir a vaciar sus ideas y “echarlas a ahogar al agua”. En otros términos, donde se pueden relativizar, anular, los valores con los que la cultura define su manera de ser. Angbala es un lugar lejano, marginal, desconocido, excéntrico, que supuestamente sirve como recurso para perder la identidad que caracteriza la cultura occidental, donde el “yo” poético puede volverse negro. A Angbala, al lugar donde el mito reside, sólo se llega a través de la palabra antigua y sabia, vinculada a la creación primigenia; la palabra original que crea en el acto de nombrar. No es una palabra útil para fines prácticos: “quedarme el día entero debajo de una palma y olvidarme de todo a la orilla del agua”. No es, por consiguiente, la palabra de la doxa, de los juicios, de la racionalización dialéctica, instrumental, del progreso tecnocientificista con su estela de guerras y de muertos, con sus promesas incumplidas. Es una palabra transparente, como el agua; una palabra prístina capaz de restaurar el diálogo interrumpido de los hombres y la naturaleza, donde la Razón, el logos, no ha superado al mito, y a través de la cual se puede alcanzar una visión panteísta de la naturaleza: “una palabra tan honda como el pez en el agua.”

Este viaje de retorno al mito, marcado por los verbos infinitivos “ir” y “volver”, es un viaje utópico; así se desprende del último verso suelto, en la exclamación “¡Quiero volver a Angbala!”, perífrasis verbal de posibilidad, pero no de consumación. El viaje utópico sólo es posible por la palabra poética, mediante la cual se puede re-crear el mito. Es la lucha contra la que se enfrentó el poeta y que ha caracterizado en parte la poesía de la modernidad occidental. Es similar al viaje que emprende Hölderlin al “Archipiélago”, a la Grecia clásica, habitada todavía por sus dioses y donde la convivencia con el mito que instaura la palabra poética aún sería posible. Es el empeño del poeta de recuperar el paraíso perdido y encontrar una identidad propia en un mundo donde siente una permanente extrañeza.¹⁰

En este sentido, el poema de Jaime Jaramillo Escobar pertenece a la estética del nadaísmo en su afán de convertirse en el movimiento de vanguardia que le

10 El escritor Rafael Argullol (1993, 41) ha trabajado este tema en el *Retorno del extranjero a la patria* (Un comentario a *El Archipiélago* de Friedrich Hölderlin).

hacia falta a la literatura colombiana, intentando confundir vida y arte, cambiar al hombre y transformar la vida (Romero, 1988, 77). Este objetivo fue apremiante para una generación de poetas que había crecido con la violencia que se generó en Colombia a partir de la muerte del líder político Jorge Eliecer Gaitán y que les correspondió vivir en medio de la farsa democrática del Frente Nacional. Cuando el nadaísmo se diluyó en su propia inconsistencia, cuando sus consignas publicitarias y el efecto de shock se absorbieron como parte de la cultura del consumo de masas,¹¹ quedaron algunos gestos para la posteridad y muy pocas obras de consideración, ratificando una constante en la historia de la literatura colombiana. Una excepción es la poesía de Jaime Jaramillo Escobar, en la que la palabra poética, como se aprecia en "Ruego a Nzamé," alcanza un grado de depuración y de revelación a ser tenido en cuenta dentro del ámbito de la "expresión americana" que defendía el escritor cubano José Lezama Lima, en la que el lenguaje poético no es sólo "un instrumento sino también una materia poderosa y enigmática capaz de rehacer y de devolver el sentido" (Lezama, 1981, x).

La palabra que el "yo" poético invoca en *Ruego a Nzamé* se encontrará con absoluta soltura en poemas como "Mamá-negra" y "Alheña y azúmbar", donde la referencia a la cultura negra se va a trasladar a tierras colombianas. Ya no interesa la imposibilidad utópica de retorno al mito, ya no hay necesidad de solicitar la palabra primera, de conjurar a un dios para tal efecto, aquí la palabra se ha vuelto "negra" y está encarnada en la expresión poética:

Mamá negra era un trozo de cosa dura, untada de risa por fuera.

Mi taita dijo que cuando muriera
iba hacer una canoa con ella.

Con alheña y con azúmbar

viene pintada mi negra

pintada no es la palabra

viene más azul que negra,

como esculpida en el aire

durísimo de la piedra¹²

11 Cobo Borda (1988, 216) considera que el combate entre el nadaísmo y la burguesía concluyó sólo en "pequeños gestos impertinentes" y que el movimiento confundía la burguesía con la clase media: "Este fue su problema: a la clase media no le interesaba la literatura. Prefería la televisión. [...] El Nadaísmo [...] siempre quiso estar en primera fila. Pero en nuestra época ninguna estrella aguanta más de dos o tres temporadas. Es inexorablemente devorada por el apetito del público. Ni los Beatles soportaron tal zarandeo".

12 Jaramillo Escobar ha publicado los siguientes libros de poesía: el ya mencionado *Los poemas de la Ofensa*, 1968; *Sombrero de Ahogado*, 1984; *Poemas de tierra caliente*, 1985. "Mamá

Bibliografía

- Araújo, Helena. "X-504, un poeta nadaísta", en: *Signos y mensajes*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976, 187-200.
- Argullol, Rafael. *Territorio del nómada*. Barcelona: Destino, 1993.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Prosa completa*. Vol. 2. Barcelona: Bruguera, 1980.
- Castro G., Óscar y Consuelo Posada. *Análisis literario*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995.
- Cendrars, Blaise. *Antología Negra*. Buenos Aires: La Pléyade, 1967.
- _____. *El oro, el hombre fulminado, la mano cortada*. Barcelona: Editorial Vergara, 1963.
- _____. *Poesía (1912-1919)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "El nadaísmo", en: *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Procultura, 1988, 195-235.
- Jaramillo Escobar, Jaime (X-504). *Los poemas de la ofensa*. Bogotá: Tercer Mundo, 1968.
- _____. *Sombrero de ahogado*. Medellín: Autores Antioqueños, 1984.
- _____. *Poemas de tierra caliente*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1985.
- Miller, Henry. *Los libros en mi vida*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1973.
- Nabokov, Vladimir. *Habla, memoria*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986.
- Lezama Lima, José. *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1994.
- Romero, Armando. *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de una vanguardia perdida*. Bogotá: Tercer Mundo, 1988.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Subirats, Eduardo. "Las Vanguardias y la cultura moderna", en: *La Flor y el cristal*. Barcelona: Anthropos, 1986.

negra" pertenece al primero y "Alheña y azúbar" al último, así como las recopilaciones *Extracto de poesía*, 1982; y *Poemas principales*, 2000.